

# **MEMORIAS DE ACONTECIMIENTOS: INTERPRETACIÓN DEL DERRIBO DE LA ESTATUA DE SEBASTIÁN DE BELALCÁZAR Y EL LEVANTAMIENTO DEL MONUMENTO A LA RESISTENCIA EN LA CALI DEL ESTALLIDO SOCIAL.**

Autor: Andrés Fernando Tello Cifuentes

Facultad de Humanidades

Universidad del Valle

Trabajo de investigación del programa de Maestría en Filosofía

Director: Javier Zúñiga Buitrago

Agosto de 2024.

## **Resumen:**

El presente trabajo de investigación se propone como objetivo hacer uso de la hermenéutica para brindar una lectura de dos acontecimientos cruciales en la ciudad de Cali en el año 2021 durante el paro nacional: por un lado, el derribo de la estatua de Belalcázar a manos de la comunidad indígena Misak, y por otra parte, el levantamiento del Monumento a la Resistencia en el sector que hoy se conoce como Puerto Resistencia (PR).

La interpretación propuesta se desarrolla a partir de una narración enunciada como una “crónica filosófica”, cuya intención es objetivar el recuerdo y la sensibilidad del investigador respecto de los eventos mencionados. Este tipo de escritura, de tono personal e intimista, permite ahondar sobre puntos fundamentales sucedidos durante el Estallido Social haciendo las veces de testigo para la memoria, a la vez que visibiliza los acontecimientos que con el tiempo indefectiblemente caerán presos del olvido, en este ejercicio se retoman los fundamentos teóricos de Paul Ricoeur en obras como *Tiempo y Narración I* (2004) y *La Memoria, la Historia, el Olvido* (2010).

A partir de un andamiaje conceptual transdisciplinar se establece un diálogo teórico que enfatiza en el fenómeno de la memoria a través de distintos autores pertenecientes a las ciencias sociales. A su vez, al retomar algunos postulados de la filosofía de Heidegger y de Gadamer, se ahonda en el concepto de representación ligado a su dimensión artística a partir

de la imagen, presentando como relevante su posibilidad de ver en las obras y expresiones del arte símbolos que remiten al recuerdo y a la historia.

En una reflexión posterior, se reconoce la hermenéutica como base metodológica y epistemológica que sienta las bases para la interpretación de acontecimientos pasados que solo tienen lugar en la memoria, lo que conduce a la comprensión de un contexto determinado que pertenece a la historia reciente de la ciudad de la que es posible dar cuenta a partir de la narración. La propuesta finaliza concluyendo sobre las posibilidades políticas que aparecen en los ejercicios de memoria que llevan a la elaboración paulatina del trauma transhistórico y de la imaginación del futuro como ejercicio de recuperación de una sociedad golpeada por distintas formas de violencia.

Palabras clave: Memoria; Hermenéutica; Artes; Acontecimiento; Estallido Social.

**MEMORIAS DE ACONTECIMIENTOS: INTERPRETACIÓN DEL DERRIBO DE  
LA ESTATUA DE SEBASTIÁN DE BELALCÁZAR Y EL LEVANTAMIENTO DEL  
MONUMENTO A LA RESISTENCIA EN LA CALI DEL ESTALLIDO SOCIAL.**

Autor: Andrés Fernando Tello Cifuentes

Facultad de Humanidades

Universidad del Valle

Trabajo de investigación del programa de Maestría en Filosofía

Director: Javier Zúñiga Buitrago

2024

*Esta crónica se la dedico a Alejandra que desde hace muchos años me  
inspiró a perseguir la memoria.*

## Contenido

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Introducción:</b> .....                                                                     | 4   |
| <b>Capítulo 1- Derribo</b> .....                                                               | 11  |
| <b>El Derribo que busca el olvido.</b> .....                                                   | 11  |
| <b>Inciso teórico No.1: memoria como identidades y prácticas</b> .....                         | 16  |
| <b>Inciso teórico No.2: la memoria como conflicto por el pasado.</b> .....                     | 20  |
| <b>Inciso teórico No.3: concepto de trauma transhistórico</b> .....                            | 25  |
| <b>El arte detrás del derribo</b> .....                                                        | 31  |
| <b>Inciso teórico No.4: Representación presencia y símbolo</b> .....                           | 34  |
| <b>Inciso teórico No.5: El arte como experiencia e interpretación del pasado.</b> .....        | 38  |
| <b>Capítulo 2 - Levantamiento.</b> .....                                                       | 46  |
| <b>La construcción de un futuro.</b> .....                                                     | 46  |
| <b>Inciso No.6: La Memoria en el arte y sus expresiones.</b> .....                             | 56  |
| <b>Inciso teórico No. 7: La imaginación del futuro.</b> .....                                  | 63  |
| <b>Resistencias estéticas.</b> .....                                                           | 66  |
| <b>Inciso No.8: la representación de la violencia en el conflicto armado colombiano.</b> ..... | 76  |
| <b>Capítulo 3 -Hermenéutica del acontecimiento.</b> .....                                      | 86  |
| <b>La visión fenomenológica de la memoria en los individuos.</b> .....                         | 87  |
| <b>La hermenéutica en la comprensión de la memoria</b> .....                                   | 94  |
| <b>El acontecimiento interpretado.</b> .....                                                   | 102 |
| <b>Epílogo conclusivo.</b> .....                                                               | 116 |
| <b>Bibliografía</b> .....                                                                      | 126 |

## **Introducción:**

El presente trabajo de investigación se presenta como culminación de los estudios en la Maestría en Filosofía de la Universidad del Valle, su tema central es la interpretación de dos acontecimientos sucedidos en la historia reciente del país en el contexto del Estallido Social, nombre que se le dio a los paros y las jornadas de protesta ocurridas en el año 2021 en toda Colombia. Los acontecimientos que son objeto de este trabajo investigativo sucedieron específicamente en la ciudad de Cali y se tratan del derribo de la estatua de Sebastián de Belalcázar por miembros de la comunidad indígena Misak y la construcción del Monumento a la Resistencia. Para realizar la mencionada interpretación se ha producido una escritura con la forma de crónica filosófica desde la perspectiva del autor de la investigación, por lo tanto, narrada en primera persona, acompañada de varios apartados en los que se desarrollan distintos conceptos que han sido utilizados para producir reflexiones relacionadas al contexto socio político del Estallido Social, de la movilización ciudadana sucedida en ese marco y de los períodos históricos del conflicto armado y posconflicto.

La crónica filosófica hace parte de una corriente investigativa que integra la expresión literaria con la producción de conocimiento de la filosofía, lo que implica, que más allá de un ejercicio inspirado en el periodismo literario tal y como lo es la crónica, se integre una visión que eleva el relato testimonial a un elemento de discusión académica y de forma de producción de conocimiento sobre un acontecimiento de importancia social en la ciudad de Cali. La elección de la crónica filosófica busca extender la reflexión disciplinar al entendimiento de una realidad inmediata, por un lado pública, ya que el tema a tratar es vinculante de varios grupos sociales participantes del Estallido Social, pero por otro lado personal, pues también procura el esclarecimiento de las visiones de un autor pone en juego sus prejuicios y sus construcciones teóricas frente a las experiencias de un recuerdo.

La interpretación propuesta en este trabajo de investigación está inscrita en la corriente de pensamiento de la hermenéutica en filosofía, lo que implica ubicar un objeto, que en este caso son acontecimientos que son interpretados, para ser considerados de acuerdo con una visión particular del investigador que se esclarecerá posteriormente en su dimensión conceptual. La adopción de la hermenéutica hace las veces de fundamentación epistemológica y metodológica al mismo tiempo, ya que da una perspectiva desde la cual realizar el desarrollo conceptual, pero también aporta dirección a los pasos que se deben seguir para culminar la interpretación. Esta corriente de pensamiento se considera en consonancia con los marcos teóricos más generales que son propuestos aquí: en primer lugar, la memoria como fenómeno social e individual que propicia distintas lecturas de un mismo hecho en el pasado de acuerdo con la perspectiva del sujeto que recuerda; y, por otro lado, la representación de objetos y sucesos que se convierten en elementos simbólicos polivalentes que incitan a la producción de diferentes significados.

El lector encontrará esta escritura dividida en tres capítulos más un epílogo conclusivo, cada uno de los cuales está guiado por la narración en forma de crónica que organiza la construcción de conceptos dentro de la investigación.

El Capítulo 1 (“Derribo”) retrata el primer acontecimiento por interpretar, esto es, el derrumbamiento de la estatua de Sebastián de Belalcázar. En él se desarrolla el concepto de memoria desde las aristas de la identidad, las prácticas tradicionales, la memoria como recuerdo y olvido y como posibilidad de superación del trauma transhistórico; además del concepto de representación a partir de la hermenéutica en donde se reflexiona sobre la experiencia estética frente a objetos memoriales y de historia como las estatuas, así como su posibilidad de simbolizar el pasado en el presente.

El capítulo 2 (“Levantamiento”) busca contar sucesos referentes a la construcción del monumento a la Resistencia. En este capítulo se desarrollan elementos conceptuales relativos

a la memoria como garantía de no repetición, construcción e imaginación del futuro y como reparación simbólica frente a la violencia sufrida por la población civil dentro del Estallido Social.

El capítulo 3 (“Hermenéutica del acontecimiento”) desarrolla la fundamentación epistemológica y metodológica de la investigación desde la hermenéutica. Para esta fundamentación se dará cuenta de la perspectiva fenomenológica de la memoria; perspectiva que ha sido predominante en la conceptualización del fenómeno. No obstante, la investigación busca avanzar en una dirección alternativa que implica concebir la memoria como un fenómeno relativo a los contextos socio históricos de los sujetos que recuerdan y se desarrollan a partir de la narración de acontecimientos.

El cierre del trabajo es un epílogo conclusivo que busca narrar la historia de aquellos acontecimientos que son los protagonistas de esta interpretación desde una perspectiva más actualizada, incluyendo algunas visiones sobre su desenlace dos años después del Estallido Social.

Los dos primeros capítulos son una narración al modo de crónica que pretende un estilo literario y autobiográfico. En esta aparecen múltiples referencias a artículos de prensa o columnas que dan cuenta de sucesos referidos en los acontecimientos; estos buscan dar veracidad a lo relatado, así como proporcionar otras visiones que pueden servir de contraste si se ahonda en ellas. También aparecen algunos pies de página que se insertan como “incisos teóricos” que remiten a apartados de exposición que pausan el relato para profundizar conceptualmente sobre los acontecimientos interpretados o los fenómenos de la memoria y de la representación. Esta forma de estructurar la tesis se determinó para realzar el ejercicio interpretativo producido por la escritura de la crónica, en ella se enfatiza la narración y las imágenes evocadas en el lector que dialogan con elementos conceptuales que los circundan; en ese sentido, el apartado conceptual que se utiliza en la interpretación aparece en la forma



de fragmentos que se insertan en la narración, en tanto esta los requiera para alcanzar su hondura filosófica. Al no tratarse de un trabajo de exégesis propiamente dicho, la estructuración de los elementos teóricos se desagrega y se presenta junto a la parte interpretada a la que corresponde, lo que crea el efecto de una escritura por capas como se utiliza en otras expresiones académicas como en el relato auto etnográfico.

El objetivo de la investigación es el siguiente:

- Proponer mediante una crónica filosófica una interpretación del derribo de la estatua de Sebastián de Belalcázar y la construcción del monumento a la Resistencia en el marco del Estallido Social en Cali en el 2021, desde conceptos relativos a la memoria y a su representación en el arte que permita a la vez reconocer en la hermenéutica una posibilidad teórica y metodológica en la comprensión del “acontecimiento”.

La narración empieza seguidamente en este apartado de introducción:

### **Contexto de inicio**

Recuerdo estar encerrado como la mayoría de las personas, solo en un apartamento cerca al lugar que después del 2019 se empezó a llamar Puerto Resistencia, antes conocido como Puerto Rellena. Desde la terraza de mi casa no se escuchaban disparos, pero aun así era consciente de que estaban disparando, únicamente me llegaba el sonido del helicóptero de la policía; durante el día procuraba terminar rápido las tareas del trabajo para dedicarme a pensar en qué era la memoria, leía en ese entonces “La Memoria, La Historia, El Olvido” de Ricoeur y después de eso salía a correr hasta el Ingenio para ver una imagen distinta a la de

mi pared blanca, para ver una ciudad bloqueada en parte por una pandemia, en parte por un paro, con un toque de queda en ocasiones cumplido y en otras veces desafiado.

Era el 2021, el año en que se gestó el “Estallido Social”: una serie de manifestaciones en contra del gobierno de Iván Duque a las que la población del país acudió masivamente; en mi historia de vida, marcada por paros y protestas, era en ese momento algo inédito por la cantidad de sectores que convergieron para oponerse a una reforma tributaria, entre muchos otros reclamos que se hicieron al establecimiento. Fue sobre todo, un momento en el que se visualizaron transformaciones en el espacio, las avenidas y autopistas fueron bloqueadas en puntos estratégicos, los espacios de tránsito se convirtieron en espacios de resistencia, las estaciones del MIO dejaron de albergar transeúntes y empezaron a refugiar manifestantes, los CAIs<sup>1</sup> de policía se vaciaron y se convirtieron en bibliotecas.

Esta transformación espacial me llevo a reflexionar y a escribir sobre las piedras de mi memoria (“Estatuas y piedras de mi memoria”, 2021), me pregunté por la relación entre mi propia experiencia y varias de las estatuas de la ciudad entre las que destaco algunas como las de Simón Bolívar en distintas partes del país, la derribada estatua ecuestre de Belalcázar en Popayán, la estatua de Benito Juárez, la de Jorge Isaacs en el CAM<sup>2</sup>, el cambio de color del vestido de Jovita Feijoó en el parque de los estudiantes, la estatua de Belalcázar de Cali y el surgimiento del monumento a la Resistencia. Aunque en ese momento las preguntas sobre esa transformación del espacio fueron personales, las preguntas que ahora hago tienen una intención filosófica ¿Qué relación existe entre las estatuas y la memoria? ¿Qué significado tiene que estas estatuas caigan o se transformen? ¿Qué significa el nacimiento de un nuevo monumento? otras preguntas que van más allá ¿cómo es posible que los objetos físicos

---

<sup>1</sup> La palabra CAI significa Centro de atención inmediata.

<sup>2</sup> Centro de Administración Municipal- Alcaldía de Cali.

tengan una dimensión simbólica? ¿Es posible interpretar un acontecimiento que ha sucedido en la realidad, pero del que sólo tengo un recuerdo en la memoria?

*Figura 1. Punto de Resistencia Universidad del Valle durante el Estallido social. Fotografía de elaboración propia.*



## **Capítulo 1- Derribo.**

### **El Derribo que busca el olvido.**

El 28 de abril del 2021, en aquel presente que recuerdo en este momento, un grupo de indígenas de la etnia Misak protagonizó uno de los acontecimientos más notables del Estallido Social por la polémica de su interpretación y por su alcance mediático. Derribaron la estatua del monumento a Sebastián de Belalcázar en Cali, una acción temida y también cumplimiento de una promesa hecha desde el año anterior. En 2020 el día 16 de septiembre ya había sido derribada una estatua ecuestre del mismo conquistador en la ciudad de Popayán (DW,2020).

Quiero pensar que en ese momento los derrocamientos de estatuas eran lícitos a nivel mundial, durante un periodo de tiempo en Europa y en Estados Unidos grupos manifestantes habían hecho otros derribos de conquistadores y esclavistas en el marco de las protestas generadas por el asesinato de George Floyd, un ciudadano afroamericano muerto a manos de la policía, hecho que fue leído por la sociedad como un crimen de odio racial. Las protestas que llevaron al suelo las estatuas clamaban la consigna Black Lives Matter<sup>3</sup> (El Periódico, 2020).

El derribo del Belalcázar de Cali era cuestión de tiempo desde mi perspectiva, recuerdo ir corriendo por esa zona en un contexto similar al estadounidense: en Colombia el 8 de septiembre había sido asesinado por la policía de Bogotá el abogado Javier Ordoñez desencadenando una ola de protestas que resultaron en enfrentamientos directos entre las

---

<sup>3</sup> Es importante abordar estos hechos sin una visión de causalidad porque el derribo de estatuas en USA y Europa no implican el derribo de otras estatuas en el mundo, estos hechos simplemente alimentan un contexto.

fuerzas del Estado y la población civil en los que murieron varios manifestantes y otros más resultaron heridos (El Espectador, 2021). En esas fechas la policía ya cuidaba la estatua de Belalcázar de esta ciudad, cuando pasaba por ahí me miraban con recelo, como si yo solo tuviera el poder para derribar el ícono. Esta amenaza se consumó menos de un año después en el 2021 durante el Estallido y tuvo ecos distintos en las personas que escucharon el estruendo de su demolición.

Para mí el monumento de Belalcázar antes había sido un mirador, cuando empecé a correr con constancia fue un punto de llegada al cual ir antes de regresar a la casa después de haber hecho una distancia de 10 kilómetros, pero la estatua dejó ver significados prominentes una vez tocó el suelo; para aquellos que la derribaron durante el Estallido Social implicaba el mantenimiento de la imagen de un conquistador europeo torturador de indígenas, mientras que para aquellos que rechazaron su derribo significaba la conservación de la tradición, incluso el derrumbamiento creó una herida hacia su sagrado vínculo con esta urbe. Para algunos la estatua era una afrenta, para otros identidad y orgullo de su estirpe, es así como concluyo que los objetos, haciendo énfasis en aquellos que están inscritos en el mundo del arte, como es el ejemplo esa estatua, son a su manera polisémicos.

Por su parte la memoria, concepto del que me valgo para pensar este suceso, es una parte de las identidades colectivas y se incrusta en el mundo y en la gente a través de prácticas y tradiciones, así como en este tipo de objetos. El monumento a Belalcázar creó una identidad vulnerada en las personas que rechazaron su caída, identidad nacional y de la fundación de Cali, de una patria vivida desde lo lejos de la historia en un presente en forma de piedra, la identidad de su paso por el pedestal, de los saludos entre vecinos, las conversaciones en el balcón que la sostenía y que deja ver una parte de la ciudad desde esa altura.

Sostengo que las personas que mostraron aversión por esa acción ante la opinión pública, son unas para las que el monumento no es sinónimo de la conquista de América sino que está relacionada con su experiencia directa con el ídolo. Al contrario, el grupo Misak y los otros indígenas que forman su memoria a partir de prácticas ancestrales que les han sido legadas por sus mayores, hacen una lectura del monumento como una apología al sometimiento de sus antepasados. La identidad de los indígenas Misak también es la de una memoria de un acontecimiento de despojo sucedido siglos atrás, que en el presente se sigue repitiendo por distintos medios y personajes, condición que devino en el arrebatamiento de la estatua a su cimiento. Dos identidades aquí en juego, dos memorias distintas de acuerdo con su experiencia y legado dan con un objeto que se derriba, ambas crean un sólo suceso con diferente interpretación, un conflicto simbólico, la búsqueda de imágenes del pasado que se reproducen en un conflicto social y político como el paro nacional en una ciudad del sur occidente de Colombia.<sup>4</sup>

Las versiones dadas sobre el derribo del monumento de Sebastián de Belalcázar, aquí solamente estoy tomando dos que resultan esenciales porque terminaron en confrontaciones ideológicas y hasta violentas entre sus actores, hacen parte de diferentes memorias que se consolidan en el presente y que van hacia el futuro pero que también vienen consolidándose desde el pasado. La memoria está en pugna dicen algunos con razón, y así como en este caso fue la expresión de un conflicto, para muchos otros, el pasado es una justificación de las acciones del presente y es por ello que desean su propiedad con ánimo codicioso. Tal y como

---

<sup>4</sup> Inciso teórico No.1. Memoria como identidades y prácticas. En el inciso se propone una conceptualización de la memoria como identidad y también como práctica de acciones cotidianas que son transmitidas por una determinada cultura. Para el caso específico que se propone en la investigación se puede aseverar que los Misak han construido una memoria que de forma primaria se basa en el mantenimiento de costumbres ancestrales transmitidas de generación en generación, que se manifiesta a través de prácticas que reflejan una tradición de resistencia frente a la pérdida de su cultura al estar inmersos en una sociedad occidental y globalizada. En la misma medida, los grupos indígenas como los Misak consolidan una fuerte identidad cultural en la que es importante el reconocimiento del legado de sus mayores, además de la memoria de ser un grupo que se consolidó históricamente como una minoría debido a los procesos coloniales sucedidos en Colombia. En el inciso mencionado se teoriza sobre la memoria que toma forma como identidad y como práctica sin hacer mención directa a la experiencia de los Misak.

los grupos indígenas se valen de su pasado y de la experiencia del sometimiento para justificar sus acciones en el tiempo reciente como una acción afirmativa y de resistencia contra el destino, muchos otros han abusado de la memoria para justificar crímenes atroces. Basta con volver sobre los grupos negacionistas del conflicto en este país que dicen que durante el siglo XX no existió una confrontación política originada en la exclusión y en el desarraigo sino sencillamente terrorismo, versión que usan para justificar el exterminio sistemático de todo aquel que se atreva a levantar una voz o una bandera contra el establecimiento, del mismo modo en que hicieron los negacionistas del holocausto nazi para justificar la muerte de millones de judíos en Europa durante la segunda guerra mundial.

Las memorias que aparecen en pugna en este caso están ligadas a las identidades y es por ello por lo que aparece la hostilidad entre un grupo y otro sin tener una solución inmediata.

Los grupos indígenas han sido invisibilizados, excluidos, su identidad y su memoria ha sido desprestigiada y juzgada con bajeza, es por esto que se aferran a ella por medio de su tradición como resistencia ante el desprecio que le dispensan otros grupos sociales, así como el corrosivo paso del tiempo que hace desaparecer todo lo presente. No obstante, aunque aquí aparezca una memoria como reivindicación, el recuerdo de lo ancestral como acción para resistir, el olvido también aparece como algo reivindicativo, puesto que la memoria no implica únicamente lo que se recuerda y permanece, sino también aquello que con consciencia o sin ella decide ser olvidado. Recuerdo y olvido son dos de las caras de la moneda memorial y cuando una de sus superficies ve la luz necesariamente la otra es invisible.

La memoria es una lucha contra el olvido en otras latitudes como en el caso de Argentina, Chile y España en el que las personas sobrevivientes de las dictaduras se movilizan políticamente para que siempre se recuerden los vejámenes vividos en esos



momentos, para que persistan las responsabilidades de los actores de aquella obra criminal, ya que por medio de amnistías se buscó desescalar el conflicto social para enfocarse en la reconstrucción de esos países. Son llamados pactos de olvido. En nuestra tierra se ha querido olvidar para reivindicar, un olvido en forma de derrumbe del monumento que en ese punto sepulta una imagen tradicional de la ciudad, que transforma el espacio de lo sólido a lo vacío, vuelve invisible un legado europeo, colonial y fundador de Cali mientras hace emerger una visión distinta, una quizá más pluralista, la de una población indígena invisibilizada durante décadas que carga con una memoria disímil y que para el Estallido Social parecía que no se podía conciliar.<sup>5</sup>

Visibilizar la herida así como visibilizar la memoria y el derrumbamiento parecen ser elementos de fundamento en Colombia, país en el que la mayor parte del conflicto armado que se zanjó parcialmente en el 2016 por medio de un acuerdo de paz ha ocurrido entre las sombras; el Estallido Social fue también un conflicto aunque de distintas proporciones en el que igualmente se trató de silenciar la verdad de los asesinatos y de los abusos de poder del estado contra los manifestantes por medio de la intervención de las redes sociales y de medios de comunicación. Esta visibilización de lo ocurrido durante el Estallido hace las veces de una cura para la memoria herida, una imagen que sale a luz y que devela a espectadores que han insistido en ser ciegos la historia de los pueblos indígenas, es de hecho, una forma de

---

<sup>5</sup> Inciso teórico No.2 memoria como conflicto por el pasado. En este inciso teórico se aborda el debate de la memoria que se desarrolla en medio de un conflicto social que busca posicionar determinadas imágenes sobre el pasado. En el Estallido Social en Cali se puede ver esa pugna por el posicionamiento de imágenes, por un lado los manifestantes Misak buscaron abolir la imagen que era recuerdo y celebración de la conquista de América por parte de los españoles; en otro punto, algunos grupos que se sintieron aludidos por el derrumbamiento de la estatua del conquistador, luego buscaron de diversas formas eliminar la memoria de los manifestantes consolidada en el Monumento a la Resistencia que también quisieron derribar en un acto revanchista. En otras visiones, el derrumbe de la estatua de Belalcázar es una afrenta contra la imagen de la fundación de la ciudad, como ya se ha dicho, esta confrontación no solo se ha dado en el plano ideológico, sino también a través de confrontaciones violentas como las vividas en el paro nacional en que personas civiles dispararon a manifestantes y difundieron discursos de odio contra los indígenas. Una noticia de prensa menciona que: “El 9 de mayo, civiles vestidos de blanco en esta misma zona del sur de Cali conocida como Ciudad Jardín dispararon abiertamente a un grupo de indígenas que supuestamente se estaban metiendo a sus conjuntos.” (BBC, 2021)

reparación simbólica normalmente agenciada por instituciones estatales que trabajan con personas víctimas de la guerra interna, pero en esta ocasión, la visibilización se dio por fuera del margen normativo usual y en el marco de la protesta, por propia mano de los grupos étnicos que decidieron aparecer en un escenario de por sí ya violento.

En la memoria no sólo es legado el saber, la tradición y la práctica, también es legado el dolor y el sufrimiento de la herida causada por la violencia, por un lado, la de la conquista, y por el otro la violencia del estado, y aunque los que sobreviven como descendientes de los conquistados no hayan experimentado el dolor de primera mano, este también navega entre generaciones en forma de trauma transhistórico<sup>6</sup>. Parece que no es necesario vivir la experiencia para padecer una consecuencia tan grande que persiste desde el pasado, tampoco es necesario ser indígena para sentirse afín al derribo de la estatua y a la intención de olvido de los conquistadores que propone el pueblo Misak, no es necesario ser un manifestante masacrado para sentirse afín al dolor de otro que de alguna forma conserva un parecido conmigo, es por ello que la afrenta al monumento fue aplaudida y considerada por una amplia parte de la población, quizá de algunos que también han vivido la exclusión, la invisibilización, el desarraigo y que por esos días estaban protestando desde sus lugares, esos que ahora, como yo, escriben para poder desentrañar lo ocurrido.

### **Inciso teórico No.1: memoria como identidades y prácticas.**

En este punto de la escritura se interrumpe la narración para fundamentar el argumento utilizado en la crónica, según el cual, la memoria es un rasgo identitario o que

---

<sup>6</sup> Inciso teórico No.3: Concepto de trauma transhistórico. Este concepto retomado de la obra de Dominick Lacapra cimienta la reflexión sobre cómo el trauma psíquico no solo se padece de forma individual, sino que se extiende en las colectividades y se transmite generacionalmente. Aunque los indígenas que derribaron la estatua de Belalcázar en 2021 no fueron los mismos que padecieron la violencia de la conquista, en ellos persiste el sentimiento del dolor sufrido por sus antepasados y se identifican con ese acontecimiento a través de sus relatos, sus prácticas y sus culturas. El derrumbamiento de la estatua es pertinente en este sentido ya que se constituye como una acción reivindicativa frente a condiciones sociales de desarraigo que también han sido legadas desde la conquista, a la vez que es un acto de violencia que llama la atención y muestra la existencia de un grupo étnico invisibilizado y hasta denigrado por parte de una sociedad clasista.

cimiento las bases para las colectividades y que luego se expresa en las subjetividades individuales de sus miembros; para el caso que se presenta se encuentra en dos grupos a saber: los indígenas Misak y las personas que rechazaron el derrumbamiento de la estatua de Belalcázar que aparecen dibujados implícitamente como unos otros que condenan el derribo.

En principio se debe partir de la idea de que la memoria como posibilidad de recuerdo del pasado refiere a una característica de mismidad, es decir, de permanencia, de mantenimiento en el tiempo y en el espacio como una unidad coherente con su contexto (Jelin, 2002) tanto de los sujetos como de los grupos al referirse a la experiencia individual o a un pasado común respectivamente. Sin embargo, no se puede pensar en la relación entre memoria e identidad a través de una relación de causalidad, ya que memoria e identidad son interdependientes la una de la otra y aparecen en el mismo momento y se van modificando con el tiempo; tanto identidades y subjetividades dentro de los grupos no son elementos estáticos sino que sufren transformaciones tal y como pasa con los recuerdos del pasado en la memoria que finalmente terminan convirtiéndose en categorías para comprender la realidad social.

Como ilustración de esta interdependencia entre identidad y memoria en las sociedades occidentales son notables los ejemplos de las identidades nacionales que se vuelven una categoría para comprender algunos fenómenos de relacionamiento entre grupos de un país, y que en la misma vía albergan una cierta memoria y ciertas imágenes del pasado; lo mismo sucede con las identidades culturales, o con las identidades de género que se vuelven elementos a tener en cuenta al entender las expresiones y las memorias de personas que se encuentran en grupos en donde estos rasgos son características fundamentales, en los que se insertan hitos fundacionales de la identidad, historias sobre experiencias vividas y otros elementos que dan una forma cohesiva aunque heterogénea al grupo social que se mantiene constante a través del tiempo.

Los recuerdos de la memoria “pueden estar empíricamente fundados en hechos concretos, o ser proyecciones o idealizaciones a partir de otros eventos. Lo importante es que permiten mantener un mínimo de coherencia y continuidad, necesarios para el mantenimiento del sentimiento de identidad” (Jelin, 2002, p.25) lo que genera relevancia al sentimiento grupal de unidad y de pasado conjunto que deviene en un horizonte común.

Otra perspectiva a retomar en la fundamentación conceptual de la memoria es la de los ámbitos y los lugares de la memoria mencionados por el historiador francés Pierre Nora (2008) ya que contempla la conservación de la memoria como práctica y como símbolo y no solamente como imagen mental. Los ámbitos en los que sucede la memoria son sociabilidades y contextos que se encuentran establecidos en el presente temporal y que son adjetivados como tradicionales; numerosos ejemplos se presentan en la familia, en la escuela, la nación, incluso en los pueblos con fuertes arraigos a su propia cultura en los que se reproducen prácticas que son legadas de generaciones anteriores y que se continúan a partir de la cohesión de las colectividades en donde “Cada gesto, hasta el más cotidiano, sería vivido como la repetición religiosa de lo que se ha hecho desde siempre, en una identificación carnal del acto y el sentido”(Nora, 2008, p.20)

Para adentrarse en la definición de lugares de la memoria y su relación con la memoria colectiva se hace necesario identificar el contexto en el que aparecen estos lugares, el de una sociedad industrializada que padece la fragmentación de las colectividades en favor de los individuos; este contexto supone una forma particular de concebir las dinámicas sociales y el fenómeno de la memoria, dado que esta ya no se puede mantener de forma orgánica aparecen los lugares de la memoria como elemento que otorga cohesión, “hay lugares de la memoria porque ya no hay ámbitos de memoria” (Nora, 2008, p.19) se menciona a propósito de la desintegración social.

Los lugares de la memoria son, ante todo, restos. La forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la solicita porque la ignora. Es la desritualización de nuestro mundo lo que hace aparecer esa noción. Aquello que se agrega [...] mediante el artificio o la voluntad de una colectividad fundamentalmente entrenada en su transformación y renovación valorizando por naturaleza lo nuevo frente a lo antiguo, [...] museos, archivos, cementerios y colecciones, fiestas, aniversarios, tratados, actas, monumentos, santuarios, asociaciones, son los cerros del testigo de otra época, de las ilusiones de eternidad. De allí viene el concepto nostálgico de esas empresas de veneración, patéticas y glaciales. Son los rituales de una sociedad sin rituales (Nora, 2008, p.24-25)

Se destaca de la cita expuesta, el énfasis que el autor brinda al ritual como elemento de transmisión del pasado, a su desaparición que viene a ser suplida de forma posterior por el lugar de la memoria; sin embargo, el lugar de la memoria no debe ser confundido con un espacio físico solamente.

De forma posterior los lugares de la memoria se definen como espacios que cumplen tres características: son materiales, simbólicos y funcionales; materiales en la medida que tienen una importancia demográfica no solo que cumplen con dimensiones espaciales, a este respecto ejemplifica al calendario revolucionario que no es un objeto físico como tal y que expresa su materialidad en la forma en cómo las personas midieron el tiempo en los años posteriores a la revolución francesa, no tuvo en sí mismo la ocupación de un espacio tal y como lo haría un monumento, que también es susceptible de ser un lugar de la memoria en su particular materialidad, sino como un elemento que organizó el año y las rutinas estacionarias de los franceses.

En la misma vía, los lugares de la memoria son simbólicos pues remiten al pasado y más aún, son funcionales en tanto están diseñados para cumplir la tarea de la rememoración de un acontecimiento que de otra forma sería susceptible de sucumbir en el olvido. Dice el

autor respecto del carácter funcional de los lugares de la memoria: “es cierto que la razón fundamental de un lugar de la memoria es detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial” (Nora, 2008, p.34)

### **Inciso teórico No.2: la memoria como conflicto por el pasado.**

Las imágenes del pasado juegan un papel en la construcción de identidades de los grupos puesto que entregan una narración de origen y crean un vínculo social entre personas que conforman una misma comunidad. Esta forma de memoria definida como memoria social (Lifschitz, 2012) sucede de forma involuntaria, no intencional, de forma espontánea a través de la acumulación de experiencias compartidas que crean un sentimiento de familiaridad.

La memoria en el ámbito social tiene un carácter de transmisibilidad ya que puede ser comunicada, compartida y difundida entre grupos de personas, especialmente entre grupos generacionales, de padres y madres a hijos e hijas; cabe anotar que la memoria en su forma de transmisión implica también la edición de los recuerdos, la modificación de los episodios de acuerdo con la voluntad del narrador; este es precisamente un rasgo importante de la vida humana, la posibilidad de contar a otros la vida del pasado, legar una experiencia no vivida a un otro que podrá acceder a ella, lo que da lugar a una multiplicidad de versiones de un mismo evento. La memoria ocurre en el nivel del legado transgeneracional y al ser interrumpida deviene en el olvido. En ese sentido, lo olvidado es aquella imagen del pasado que no se cuenta más, que no se transfiere de una generación a otra y que por tanto desaparece del continuo de lo social.

Siguiendo esta misma idea en contraste a la memoria social se encuentra la memoria política (Lifschitz, 2012) cuya finalidad es el posicionamiento de las imágenes del pasado en la esfera pública, lo que implica generar espacios de opinión, de debate y de comunicación de símbolos. En el sentido de esta argumentación la memoria cobra importancia en la

perspectiva de grupos dominantes dentro de la sociedad ya que a través de ella se pueden legitimar acciones o se puede sustentar su validez social de acuerdo con la adhesión a un proyecto político. La memoria es al mismo tiempo, un objeto de la política de los Estados (San Julián, 2017) ya que a través de ella se pueden generar leyes con la finalidad de la difusión y la conservación del pasado, de las imágenes que se codician en la disputa por la memoria.

Este argumento resulta importante para introducir una de las ideas centrales de esta propuesta, la memoria es un elemento inherente al conflicto en el contexto de América Latina y particularmente en el contexto colombiano juega un rol definitorio en las relaciones entre grupos en el marco del conflicto social que se ha transformado en la historia reciente del país.

La memoria como fenómeno político es un campo que se encuentra en disputa como elemento simbólico de importancia (Grez, 2005), esta es disputada por diferentes grupos que conforman las sociedades cuyos intereses están puestos en perpetuar estructuras económicas y políticas del poder, o por el contrario, de generar resistencias ante proyectos políticos que se valen del pasado para justificar su accionar en el presente. Para los Estados Modernos resulta interesante el mantenimiento de su versión del pasado (Rabotnikof, 1996), este tipo de memoria edificante se construye a través del discurso del Estado Nación que se manifiesta en la creación de museos, la denominación de calles con el nombre de personalidades históricas y la designación de días en el calendario para la celebración de rituales vinculados a la fundación de la nación que pretenden la consolidación del proyecto político e histórico de una sociedad. La memoria política se encarga de generar acciones para la difusión de los recuerdos, y el posicionamiento de narrativas sobre el pasado a través de acciones políticas (Lifschitz, 2012) que pueden ser rechazadas o aceptadas por la sociedad en la que se insertan, dependiendo de la consonancia de versiones y de afectos.

La percepción del pasado en la memoria supone un objeto de debate entre grupos (Vásquez, 2001) ya que al suceder en el espacio relacional de los sujetos puede ser cuestionada en su dimensión de veracidad y de fidelidad a los acontecimientos, esto se debe a que los recuerdos pueden ser modificados en favor de la postura de un grupo social. La memoria, aunque refiere al pasado no se salva de las influencias políticas y culturales del presente, como fenómeno humano que juega un papel importante en el soporte simbólico de las sociedades por tanto no puede ser entendida desde una posición de neutralidad ideológica. De manera acertada Vásquez le ha conferido el título de “objeto de deseo” (Vásquez, 2001, p.49) asumiendo que en los grupos humanos se disputa su señorío, pues esta sirve para revisar el pasado, para silenciar acontecimientos sucedidos que no conviene recordar o que una vez inserta en la sociedad por medio de un determinado discurso prevenga la repetición de un acontecimiento a manera de garantía. El autor refiere que “la memoria posee una profunda y sustancial fuerza simbólica y ha sido, muy frecuentemente, de apropiación y manipulación y se ha utilizado, reificada como instrumento y artificio museográfico para legitimar el presente” (Vásquez, 2001, p.52)

En el sentido de esta propuesta la memoria legitima el presente en tanto puede generar un discurso del pasado que le sea coherente; ya que “la memoria no es, entonces, una restitución anacrónica del pasado, sino que es una reconstrucción del presente realizada y actualizada a través del lenguaje y las prácticas sociales” (Vásquez, 2001, p.29).

En la misma medida que la memoria legitima el presente, el pasado también es recordado y producido como un objeto a la medida. Reitera Vásquez que el pasado al igual que el futuro no está decidido y determinado ya que su reproducción en el presente, por medio de narraciones o de otros soportes mediáticos, se representa con alteraciones justificadas por la distancia entre el acontecimiento, el recuerdo y los intereses de los grupos. Es imposible acceder a un recuerdo puro y completamente fidedigno al acontecimiento que lo



ocasionó, en el mejor de los casos la memoria se presenta como verosímil, como fiel, pero siempre lejos de ser verdadera en términos categóricos.

Siguiendo el argumento de Vásquez (2001) es posible afirmar que el pasado no es solamente uno, sino que se generan múltiples versiones de los acontecimientos, en el extremo de la propuesta desarrollada cada que se piensa en el pasado se le da una nueva interpretación ya que este se ha actualizado con nuevos elementos que permiten pensarlo desde una perspectiva diferente. Para soportar esta idea el autor se basa en las ideas de David Lowenthal en el texto “the past is a foreign country” (el pasado es un país extranjero) asumiendo la metáfora que remite a la idea de visitar un país distinto al nativo, imposible de conocer por completo y que con el paso de los días se transforma ante la mirada del visitante, el autor afirma que: “no existe un único pasado; sino que éste es múltiple ya que está subordinado a las interpretaciones y sentidos que la sociedad les pueda conferir”(Vásquez, 2001, p.105).

Al tener en cuenta el carácter múltiple que ocupa la memoria en la identidad y como elemento vinculante de los conflictos entre distintos grupos se presenta como necesario contextualizar el fenómeno en el espacio histórico temporal de América Latina en el S. XX y en lo que corre del S. XXI, esta necesidad aparece ya que en esta ubicación y lapso temporal se generan numerosos estudios en las ciencias sociales respecto de la memoria debido a que esta se consolida como un fenómeno de importancia para varios campos disciplinares, entendiendo la memoria como un elemento de resistencia social frente a los procesos políticos de dictadura experimentados en la región y que ha hecho las veces de contra discursos a las versiones oficiales del pasado que son emitidas por entidades en el marco de los estados nacionales.

Este tipo de memoria definida como memoria de los subalternos se cimienta en una separación ideológica entre el Estado como entidad de gobierno, muchas veces generadora de

violencia política en el marco de las dictaduras, y la sociedad civil que se vale de la memoria como elemento de resistencia contra el olvido en lapsos temporales post dictatoriales. En esta forma de uso de la memoria, el recuerdo del pasado implica el afrontamiento de las heridas políticas en los grupos sociales y la necesidad de resarcirlas interpelando en muchas ocasiones a los grupos que se gestan en el establecimiento (Lifschitz,2012). Autores como De Gamboa (2019) y Jelin y Azcarate (1991) aseguran que es necesario construir una memoria histórica de la violencia de las personas que al padecerla se han convertido en víctimas de crímenes de Estado lo que conlleva a la exigencia a respetar los Derechos Humanos que aparece en la discusión y empieza a brindar forma a la disputa por la memoria entre los grupos sociales.

La capacidad que la Memoria tiene de hacer presente aquello que es ausente juega un papel fundamental en las reivindicaciones de Derechos Humanos, esto se debe a que la mayoría de personas que se consideran víctimas no sólo han sufrido episodios de violencia, sino que interpelan a otros actores por la desaparición y asesinato de personas cercanas, familiares o allegados; lo que quiere decir, que los grupos que ejercen la violencia crean ausencias de vidas y de cuerpos que solamente pueden ser recuperadas por las víctimas de forma posterior a través del ejercicio del recuerdo.

La Memoria, al estar en disputa y en constante tensión entre lo que se preserva y lo que definitivamente se olvida, es al tiempo herramienta de reivindicación, pero también de re victimización, en la medida que los grupos dominantes de una sociedad buscan establecer su propia versión del pasado dejando de lado episodios que se consideran reprochables ante la opinión pública. Las instituciones censuran la memoria de acuerdo con Jelin y Azcarate (1991), lo que implica una ampliación en la perspectiva de la disputa por la Memoria, ya que en el espacio de las reivindicaciones de Derechos Humanos no solamente se pone en juego el recuerdo, sino también la verdad, la responsabilidad moral de los actores y finalmente la

justicia en la resolución de conflictos sociales. La disputa por la memoria y la lucha contra el olvido suceden a través de prácticas concretas, ocurren en expresiones humanas que logran mediar significados entre el presente y el pasado. De acuerdo con (Lifschitz, 2012) la memoria tiene soportes materiales que pueden identificarse en la monumentalización de imágenes antiguas que se insertan en el espacio de lo público; por ejemplo, estatuas o bustos; sin embargo, no sólo son exclusivas de estas formas de representación artística. El espacio público es por excelencia el espacio de debate de las ideas (Rabotnikof, 1996) es el lugar en donde las versiones del pasado se enfrentan unas con otras y al mismo tiempo se ubican en el sensorio.

### **Inciso teórico No.3: concepto de trauma transhistórico.**

Una vez presentada la memoria como un elemento articulador del conflicto se hace necesario apreciar cómo este influye en la forma en que este se constituye dentro de los grupos y en cómo se vuelve un elemento de transformación de las sociedades. Al respecto es importante tener en cuenta que los conflictos y particularmente en el caso del contexto de América Latina están directamente relacionados con dinámicas de violencia y exclusión por lo que las memorias y los recuerdos que aparecen están modelados por estos hechos. A partir del recuerdo de estas vivencias y del desarrollo del trauma personal y colectivo se insertan una serie de disyuntivas en las que se presenta la posibilidad del olvido, el atascamiento en el acontecimiento pasado o la superación de la experiencia traumática.

La memoria guarda un rasgo fenomenológico, una forma de experiencia sensible que sucede al recordar y que deriva en reacciones emocionales; aunque esta forma de recuerdo aparece en la memoria individual, el trauma y las emociones se adaptan al espacio de las colectividades aun cuando estos parezcan exclusivamente de naturaleza privada o intrapsíquica. En realidad, la memoria y los recuerdos tienen un carácter interrelacional que

posibilita o impide su ejercicio. La memoria impedida (Ricoeur, 2004) implica un acercamiento a las nociones del psicoanálisis en las que se concibe la imposibilidad del recuerdo como interiorización de un acontecimiento que no sucede debido a que nunca se efectúa un proceso de rememoración; este proceso ocurre también en el interior de los grupos sociales que también están expuestos al impedimento de la memoria generado por el trauma, lo que dificulta la asignación de sentido a los acontecimientos sobre todo si estos provienen de un contexto de conflicto en el que existe la violencia.

Al respecto de esta extrapolación entre trauma individual y trauma colectivo que se incluye en la memoria individual y la memoria colectiva se menciona que: “Es la construcción bipolar de la identidad personal y la identidad comunitaria la que justifica, en último término, la extensión del análisis freudiano del duelo al traumatismo de la identidad colectiva. Se puede hablar, no sólo en un sentido analógico sino también en los términos de un análisis directo, de traumatismos colectivos, de heridas de memoria colectiva” (Ricoeur, 2004, p.107)

En este sentido la diferencia categórica que se establece entre lo individual y lo grupal se presenta como artificial, en su lugar se propone una relación complementaria entre ambos en donde la experiencia emocional, incluso el sufrimiento personal, integra la colectividad que a su vez define de muchas maneras la forma en que las personas son sujetos de la experiencia como una construcción bipolar que incide en ambas direcciones.

El trauma como la desorganización del sentido en lo que aconteció genera un impedimento de la memoria que justo como en la concepción psicoanalítica deriva en una compulsión de repetición, un paso al acto que emerge de forma inconsciente y que hace las veces del recuerdo no recuperado. En clave de lectura de la memoria colectiva y del contexto latinoamericano esta compulsión de repetición puede ser entendida a través del ciclo de la violencia en donde muchas veces se crea una forma de relación, en donde aquellos que han

padecido la violencia buscan devolver el mismo padecimiento a aquellos que los han convertido en víctimas, sin generar una reflexión sobre el acontecimiento, sus causas y las consecuencias de sus acciones. “¡Cuántas violencias por el mundo sirven como acting out en lugar del recuerdo!” (Ricoeur, 2004, p.108)

Del mismo modo es posible pensar formas de hacer memoria ante el trauma y de recuperación colectiva a través de rituales, de funerales grupales y de otras múltiples acciones que sirven para la recuperación del sentido impedido en el trauma, incluso para decidir el olvido como cuestión colectiva que se adelanta al tiempo como una forma de perdón inconcluso necesario para superar el pasado. Por el contrario, es también plausible el abandono del sentido frente al acontecimiento, impidiendo la memoria, lo que implica adoptar una posición nihilista ante la vivencia del tiempo y asumir que el pasado como suceso ha definido el presente tal cual es, lo ha determinado indefectiblemente y cualquier intento de transformación futura debe ser descartada puesto que ninguna acción podrá alterar la repetición de la historia.<sup>7</sup>

Ante todo, en la vivencia del trauma se debe tener en cuenta el recuerdo del acontecimiento, la vinculación posterior y la construcción de significado ya que no toda experiencia de violencia implica la creación de un trauma en la memoria individual o colectiva, esto implica que también hay distintos niveles de identificación y de interpretación con el hecho ocurrido y con los significados que a este se atribuyen. Una constante que se puede atribuir a la experiencia del trauma es la descontextualización que refiere nuevamente a la inconveniencia en la elaboración del sentido de la temporalidad, y que se evidencia en la dificultad de establecimiento de secuencias narrativas en las que se atribuye causalidad a los acontecimientos sucedidos, así como la identificación de los sujetos con estos:

---

<sup>7</sup> El trauma colectivo y transgeneracional lleva a las comunidades y a los individuos a atribuir las condiciones del presente al futuro, esta confusión aparece debido a la dificultad de otorgar sentido a la temporalidad y al acontecimiento traumático como un acontecimiento pasajero, lo que lleva a los sujetos a la inmovilización desarrollada en una suerte de indefensión aprendida.

El trauma es en sí mismo una experiencia perturbadora que irrumpe en –o incluso amenaza destruir– la experiencia, en el sentido de vida integrada o al menos articulada de una manera viable. Hay un sentido en que el trauma es una experiencia fuera-de-contexto que perturba las expectativas y desestabiliza la comprensión de los contextos existentes. (Lacapa, 2006, p.161-162)

En los escenarios de violencia política en los que los estudios de la memoria han incidido notoriamente es posible recuperar las preguntas de la víctimas que no comprenden el porqué les ha sucedido el hecho traumático, lo que de alguna forma implica interpelar una nueva realidad que no se ha interiorizado, que se debate entre una normalidad apropiada en el pasado, una nueva experiencia que se desarrolla con extrañeza y un enajenamiento de un sujeto escindido que no logra articular la emocionalidad y el acontecimiento. En el caso de la memoria de las colectividades lo que se presenta es una forma de trauma transhistórico (Lacapa, 2006), la pérdida de contexto transmitida como una herencia a las nuevas generaciones que aparecen dentro de un grupo social y que se concreta en modos de actuación que se reproducen de una generación a la siguiente como una repetición que alude al hecho traumático; es en este sentido que se piensa en la memoria como un proceso de reflexión social en donde se puede romper con patrones y otras formas de actuación heredadas, de alguna forma desconocidas y que no están en consonancia con el futuro imaginado.

En la línea de esta argumentación aparece la idea de una necesidad de ruptura con el pasado que implica la elaboración del trauma y por tanto el ejercicio de la memoria frente aquello que ha sido generacionalmente heredado; en este sentido la ruptura con el pasado no implica necesariamente el olvido sino la recontextualización de lo que Lacapa identifica como una aporía, es decir, la posibilidad paradójica del recuerdo de lo no elaborado, lo que se sabe pero que no se logra articular en la experiencia del presente, lo que se siente pero que de

alguna forma continua en una escisión respecto del acontecimiento ya que “la aporía indica un trauma que no ha sido viablemente elaborado, y, por lo tanto, conduce a la repetición compulsiva de la relación aporética.”(Lacapa, 2006, p.162) Lo que finalmente apunta en el contexto de esta investigación a la idea de la resignificación del pasado como posibilidad de superación del trauma y proyección al futuro en lo que la estética y las expresiones artísticas juegan un papel fundamental.

Continúa la narración interrumpida por los incisos teóricos...

*Figura 2. Pedestal de Sebastián de Belalcázar vacío tras el derribo de la estatua. Fotografía de elaboración propia.*





## **El arte detrás del derribo.**

Las estatuas son obras de arte, esto es una consideración necesaria para entender la dimensión simbólica de su derrumbamiento más allá de que por uso todos los objetos cuenten con ese rasgo. La de Belalcázar fue esculpida por el español Victorio Macho Rogado en 1935 para ser emplazada en Cali en 1937 (“Monumento a Sebastián de Belalcázar”, S.F.) y además de tener una técnica de elaboración propia de las bellas artes para el trabajo del bronce, el escultor plasmó en ella la intención estética del gesto de la conquista, a un hombre de aspecto recio, con su espada por delante y que con la mano derecha apunta en dirección al oeste el camino al Océano Pacífico.

Es además un elemento único dado por su originalidad y su esencia, ya que, aunque existan otras estatuas del conquistador o incluso otros bustos que pertenezcan al mismo género artístico esta no podría ser replicada, sería acaso falsificada. Su esencia como objeto de arte radica en el genio del artista que la esculpió, pero también está ganada a fuerza de tiempo, de los años que permaneció en su pedestal pero también del tiempo que simboliza. Las estatuas son seres de otra época que emplazan en el presente los días que ya se fueron, en este caso, una estatua que guarda consigo los ires y venires del principio del siglo XX hasta el día de su derrumbamiento, pero que también guarda la memoria de la fundación de la ciudad y también de la conquista española de la tierra.

Los objetos adquieren la pátina del tiempo y así también ganan profundidad simbólica tal y como lo haría un jarrón, un sillón, un arma, un retrato que con los años adquiere una dimensión emocional que para aquel que debe abandonarlo implica una herida en su ser, justo en la misma vía del monumento a Belalcázar puesto que su caída fue sufrida por algunos habitantes de Cali acostumbrados a su figura, a la vez adquiere una dimensión arqueológica que presenta al objeto como un testigo de otra realidad temporal, que da cuenta de sus usos y sus valores. Es así que el arte y los objetos que en ella circundan tienen un rasgo

representacional,<sup>8</sup> Es decir, son objetos que van más allá de sus características físicas y se ponen en un lugar que todo espectador debe interpretar si con ellos se quiere establecer un diálogo. Esta comunicación con los objetos no se dará por sí sola, esta exige conocer su historia, hablar su lenguaje mudo, estar dispuesto a conservar su pasado, a monumentalizar, a musealizar, a guardar el rito que les precede en el presente, o por el contrario caer en el olvido de no ser vistos en su aura única sino solamente en sus rasgos físicos. Los monumentos, objetos hechos para perdurar y recordar, pueden ser presa del olvido que tratan de ahuyentar y entrar a engrosar la lista de numerosos ejemplos de bustos sin nombre y de placas insignificantes de las ciudades, marcas que han perdido su significado de origen y se han transformado en direcciones, en referencias espaciales despojadas de su peso temporal. Aunque su símbolo persista en su materialidad, sería necesario recuperar su ritualidad para nuevamente entender su significado, o construir uno nuevo que se comparta en el presente, pues rescatar del olvido, hacer memoria, también es sacar de la oscuridad lo que subyace a su lenguaje.

El arte es una cosa que guarda un símbolo, un pedazo de bronce que es traductor de identidades, de memorias en conflicto, de la historia de su creación y de una narración que se susurra cuando el metal es esculpido. Es una cualidad del artista alumbrar el significado oculto de la vida, hacer trascendente el símbolo que pudiera pasar desapercibido en el transcurso de los días y también inmortalizar el instante, justo como se hiciera con el gesto de Belalcázar señalando al mar que está más allá de la montaña, el monumento se vuelve un

---

<sup>8</sup> Inciso teórico No.4: Representación presencia y símbolo. En este inciso se presenta a la obra de arte como una presencia simbólica que representa una realidad histórica concreta, esta concepción implica entender la estatua de Sebastián de Belalcázar como un objeto que más allá de pertenecer al mundo del arte por tener una técnica escultórica tiene la posibilidad de transmitir al espectador el significado de la conquista y de la fundación. Cómo ya se ha dicho, la estatua es la de un gigante de bronce con un aspecto recio, con un cuerpo sumamente musculoso que con su gesto señala un camino físico, un nuevo espacio que conquistar, pero también un camino en el tiempo que apunta a la inmortalidad en el recuerdo que le ha sido provisto por su gesta fundacional. Mientras exista la ciudad de Cali existirá en su nombre el recuerdo de Belalcázar.

momento de metal y de piedra. También el arte trasciende la historia contada, el símbolo se superpone a lo material y la escultura del conquistador fundador de Cali no se limita a representar la vida del español, sino que adquiere su propia vida, su propia presencia construida desde que se empotró en su pedestal y que incluso contará posteriormente la historia de su derrumbamiento y su reemplazamiento.

El derrumbamiento de la estatua es el final de una vida existente, es la destrucción de una realidad autónoma que ya se sostenía por sí misma lejos del significado original que el escultor plasmó en ella, por eso algunos la sienten como la muerte de un viejo amigo, otros como el derrocamiento de un histórico contradictor, ya que el original Sebastián de Belalcázar nacido en Castilla en 1480 y muerto en 1551 no hubiera podido prever que su gesto, que el afán de su conquista, diera varios centenios después con una confrontación entre dos grupos disímiles de una sociedad que para el momento de su vida aún no existía y para los que su historia tendría un significado diferente (“Sebastián de Belalcázar”, S.F.) Las obras de arte tal y como lo hace este monumento no solamente representan, por el contrario, presentan, en el sentido de aquello que se expone y se enseña a unos otros espectadores sino que también vuelven presente, en realidad actualizan, emplazan el instante que se fue en el momento que transcurre.<sup>9</sup> La presencia de bronce del monumento está emplazada en mi pasado, ahora que la miro a través de las preguntas que le hago a su derribo, su emplazamiento cambia, porque su significado se transforma en la misma medida que yo me transformo, en la medida que soy el intérprete de su existencia y del lenguaje con el que me

---

<sup>9</sup> Inciso teórico No. 5: El arte como experiencia e interpretación del pasado. Tanto las estatuas como las obras de arte deben ser interpretadas por un espectador ya que estas pueden dar testimonio del pasado, no obstante, su significado es muchas veces inaccesible y requiere de la fusión de horizontes de interpretación que se da entre el intérprete y la obra. Al mismo tiempo, la estatua de Belalcázar no solo representa la imagen del conquistador fundador, sino que también presenta en el sentido de traer al presente (a la actualidad) una imagen de épocas anteriores, esta presencia ocurre en el espectador por medio de la experiencia estética en la que se da una compenetración con la obra de arte; al observar esta estatua el espectador puede quedar indiferente ante su presencia o por otro lado, como se ha hecho en esta investigación, quien la observa puede indagar por su significado inicial y figurarse la intención y la emoción del conquistador, incluso imaginarse el esfuerzo que implicó perpetuar su tiempo dejando al descubierto su subjetividad y la posición desde la que interpreta.

habla silenciosamente. La estatua viene hacia mí en mis recuerdos, viene como nunca vino cuando yo corría a sus pies en el 2020 antes de que se volviera razón de disputa y adalid de las memorias, porque ahora en esta escritura puedo escuchar de otra forma lo que desde la altura de su pedestal ha tratado de decir. Dice cosas sobre la historia y sobre el pasado, pero su derribo me habla sobre la estabilidad de los tiempos y sobre la estabilidad de los ídolos, cuando estos empiezan a caer los tiempos cambian y los días se cargan de conflicto y del necesario olor del futuro.

Pero el diálogo es inconcluso y queda abierto, porque siempre se pueden mal interpretar los símbolos.

#### **Inciso teórico No.4: Representación presencia y símbolo.**

Los siguientes incisos teóricos buscan ahondar en otro aspecto que se destaca dentro de esta perspectiva diferente a la memoria pero no por ello ajeno a ella, tiene que ver con la posibilidad que tiene la obra y las expresiones del arte como elementos de la representación y que pueden ser entendidos en dos vías, en primer lugar la representación como una capacidad cognitiva para la creación de un símbolo o imagen mental y en segundo lugar, la representación como la expresión material de una idea y por tanto de un recuerdo de lo que aconteció en el pasado. La primera vía responde a una capacidad humana y subjetiva, mientras que la segunda tiene que ver con la posibilidad de exteriorizar y objetivizar una idea o un sentimiento; en esta medida, puede decirse que aunque la representación es un proceso mental del observador que se despliega al interpretar, en los objetos también existe una intencionalidad que está determinada por su creador y su contexto cultural.

Se atiende a que la obra de arte plástica y visual es la representación (imagen) de algo que existe en la realidad, concretamente de un objeto o situación que pertenecen o han pertenecido al mundo, sin embargo, la representación va más allá de la imitación, de la mera

referencia y se sustenta en la realidad por sí misma, lo que la vuelve una presencia independiente.

La representación permanece referida en un sentido esencial a la imagen originaria que se representa en ella. Pero es más que una copia. El que la representación sea una imagen -y no la imagen originaria misma- no significa nada negativo, no es que tenga menos ser, sino que constituye por el contrario una realidad autónoma. (Gadamer, 2012, p.189)

La referencia al ser de la imagen implica la propuesta de una ontología de la obra de arte, una que existe de forma independiente a aquello a lo que se debe, por ejemplo, el monumento a Belalcázar funciona de forma autónoma al individuo que representa. En el sentido de la memoria la representación no imita al pasado, ni simplemente lo refiere, es de alguna forma una expresión propia y fragmentaria de su temporalidad. La obra y las expresiones del arte y la imagen son autónomas en la medida que pueden mostrar materialmente situaciones, objetos o personas que no existen en el presente y en esa medida ser objetos solidarios de la memoria y del pasado. La imagen existe a medio camino entre aquello que referencia y aquello que es en el presente, lo que la vuelve susceptible de ser interpretada por el espectador- sujeto que recuerda. El involucramiento del intérprete como espectador de la obra es destacable en la medida en que se convierte en el sujeto de la interpretación, es quien pone en juego su horizonte de conocimiento para descifrar el significado de lo que presencia. En esta propuesta se enfatiza en que la obra no es una mera imagen, no destaca solamente por su carácter somato perceptual y por las sensaciones que de ella derivan, sino que por el contrario se vincula con los prejuicios de quien la observa, en esa medida “una imagen no es por lo tanto un signo. Ni siquiera un recuerdo que invita a quedarse en él, sino que remite al pasado que representa para uno” (Gadamer, 2012, p.204)

Esta concepción de la obra y las expresiones de arte como elementos de la representación deja ver la posibilidad de reflexión que se puede generar en la experiencia estética, “la presencia específica de la obra de arte es un acceso a la representación del ser.” (Gadamer, 2012, p.211) Esto es posible en la medida que para la interpretación se requiere del sujeto que pone en juego el acumulado de su experiencia a través de los sentidos de su lectura, por lo que la obra termina volviéndose un espejo que revela las concepciones previas del intérprete, del mismo modo, la obra de arte pertenece a un momento histórico específico y carga con sus valores estéticos y de producción, por lo que también hará las veces de representación del ser de su propio tiempo en la medida que conserva su autonomía ontológica como un símbolo para sí misma.

La hermenéutica de la obra de arte se relaciona con la finalidad de la estética concebida en esta propuesta, esto sucede en la medida en que los objetos- obra de arte en relación con el espectador- sujeto que recuerda hacen parte de una construcción de significado el uno frente al otro. En este sentido la estética se consolida en torno al concepto de experiencia que a la vez culmina en la consolidación de una forma de subjetividad.

Desde la propuesta hermenéutica aquí retomado, se utiliza el concepto de reconstrucción apelando al vaivén del juego y a la construcción de significado que tiene que ver con la obra de arte en relación con el fenómeno de la memoria, puesto que en este sentido, la obra de arte es un elemento de conocimiento que tiene cosas por decir al espectador; este conocimiento es uno sobre el pasado y en esa medida es a la vez testimonio de la historia y transmisor de narraciones de generaciones anteriores que son construidas de forma conjunta con el sujeto que recuerda.

Aunque la obra de arte en su autonomía pertenece al tiempo en que esta fue producida, por medio de la experiencia estética se puede actualizar su significado toda vez

que se vuelve un puente de sentido que enlaza el sujeto con el objeto y al mismo tiempo el presente con el pasado.

En ese sentido la obra de arte no es un objeto cualquiera, siguiendo la línea de argumentación de esta propuesta la obra es cosa más símbolo (Heidegger, 2016) lo que quiere decir que no es un objeto común incluso aunque este sea de uso cotidiano, ya que necesariamente para alcanzar el estatus de obra debe salir de su contexto inmediato, del tiempo en que fue concebida y de su uso particular para entrar en diálogo con el sujeto.

Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero nos dice algo más que la mera cosa (...) la obra nos da a conocer de forma manifiesta otro asunto, nos revela algo distinto: es una alegoría además de ser una cosa acabada, la obra de arte también lleva algo más consigo (...) la obra de arte es símbolo (Heidegger, 2016, p.25)

Se entiende así que la obra de arte tiene un carácter de representación en la medida que alberga la posibilidad de mostrarse como un elemento simbólico del mundo del arte. Al igual que el resto de los objetos la obra de arte es Ser Creado, lo que quiere decir que ha sido consolidado por medio de una técnica y que tiene una utilidad en la vida humana, incluso cuando su finalidad es la simbolización del sentimiento o el vínculo que esta mantiene con el pasado, sin embargo, esta temporalidad no siempre puede hacerse patente, no es explícita en la medida que la obra no representa exclusivamente aquello a lo que hace referencia sino que guarda una autonomía óntica.

El ejercicio del espectador, del sujeto que recuerda e interpreta, procura develar el sentido de la obra cuando entra en contacto con ella puesto que esta guarda una verdad que no siempre es accesible. La obra de arte es un elemento de la verdad, de la *Aletheia*, de aquello que puede ser rescatado del olvido y que es concebido como el desocultamiento del ente (Heidegger, 2016). Este desocultamiento tiene que ver con una verdad histórica pero también con el espíritu del mundo en el que fue concebida, ya que “la obra no se trata de la

reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, 2016, p.59)

Este desocultamiento del ente que le da a la obra de arte el rasgo de ser portadora de verdad no tiene tanto que ver con la fidelidad a un evento específico del pasado, puesto que a la memoria como lugar del recuerdo vivo no le interesa tanto la exactitud como la verosimilitud; el rasgo de verdad de la obra tiene que ver con la revelación de aquello que hasta el punto en que toma contacto con el espectador ha permanecido oculto, o en otras palabras el desciframiento de lo simbólico que la obra representa. Esta revelación de la verdad no es silenciosa, ni pasa desapercibida, se trata del clímax de la experiencia estética que sucede en medio del juego, a través del sentido trágico y que tiene que ver con la transformación del sujeto, de su sensibilidad y con la creación de un nuevo horizonte de conocimiento a través de la memoria.

Mediante esta exposición de conceptos y de sus implicaciones teóricas es posible dar cuenta de la obra de arte como un objeto que pertenece a la memoria, toda vez que tiene la posibilidad de generar una confluencia entre un sujeto que recuerda con un pasado que le persiste, ya que en su propio tiempo existen elementos que le son legados de un tiempo anterior, el sujeto que recuerda y que se acerca a los objetos a través de la memoria no solamente logra evocar su propia experiencia de vida, sino su tradición histórica y al mismo tiempo la memoria colectiva de la que es solidario.

#### **Inciso teórico No.5: El arte como experiencia e interpretación del pasado.**

La memoria y las imágenes sobre el pasado se consolidan de forma objetiva a través del arte, la obra y sus expresiones; el recuerdo como proceso intrapsíquico y como proceso relacional entre individuos, a través de los grupos humanos y de las generaciones en el tiempo toma forma a partir de una presencia física y objetiva que a su vez se vuelve testigo y



comunicador del relato de la temporalidad tras el paso de los años. Es por esto que el arte en general al entrar en contacto con el espectador es a la vez sujeto y objeto de interpretación de significados establecidos en el espacio de la memoria puesto que es deudora de un contexto específico a la vez que alberga sus conocimientos. Para el caso del arte que ha sido caracterizado en el contexto de esta investigación, al ser interpretado da lugar a los sentidos aparecidos en el marco del conflicto armado colombiano, de sus acontecimientos y de su experiencia sensible.

La experiencia de la memoria es una que tiene lugar en los afectos, en la sensibilidad que puede desplegarse en un espectador al entrar en contacto con una obra de arte o expresión artística que le puede resultar conmovedora o por el contrario puede generar aversión. Esta vivencia de carácter estético ocurre en la mediación que aparece entre los objetos, en este caso pertenecientes al mundo del arte, y los sujetos que sienten los efectos de la remembranza. El término experiencia hace referencia a una vivencia que se consume sobre sí misma, por ejemplo, la apreciación de una obra de arte, sin embargo cualquier otra experiencia al margen del mundo del arte también guarda un elemento de sensibilidad y también de verdad puesto que implica el conocimiento que se integra al tiempo de vida (Dewey, 2008). “Se trata de historias, cada una con su propio argumento, su propio principio y su propio movimiento dirigido hacia su terminación, cada una con su particular movimiento rítmico; cada una con sus propias cualidades irrepetibles que la impregnan” (Dewey, 2008, p.42)

Cada experiencia tiene características como su singularidad, su continuidad y su emocionalidad deliberada que la distinguen de cualquier otra. Otro elemento que determina la experiencia es su posibilidad de provocar confluencias, entre emocionalidad y acontecimientos formando así una organización determinada que brinda unidad a todas las partes que la integran, en este caso se trata de objetos- obra de arte, pero también de

temporalidades, de experiencias de vida individuales, espacios y momentos de lo cotidiano.

“las emociones están unidas a acontecimientos y objetos en movimiento” (Dewey, 2008, p.49)

Una vez que el sujeto de la experiencia se avoca hacia ella queda sumergido en su vivencia particular, no habita una experiencia paralela incluso aunque participe de varias actividades al mismo tiempo, puesto que esta misma integra y organiza todo lo que en el momento acontece, esto se entiende como una organización dinámica ya que requiere de un tiempo para completarse, para que aquel que experimenta la complete y la deje madurar dentro de sí en el tiempo de su memoria, y esto es lo que le otorga su carácter estético en la medida que le brinda el momento para su transformación subjetiva y el despliegue de su sensibilidad (Dewey, 2008)

Una experiencia estética puede acumularse en un momento, sólo cuando el clímax del largo y duradero proceso anterior llega con un movimiento tan demarcable que lo absorbe todo, haciendo olvidar el resto. Lo que distingue a una experiencia como estética es la conversión de la resistencia y la tensión, de las excitaciones que tientan a la distracción, hacia un movimiento final satisfactorio e inclusivo. (Dewey, 2008, p.64)

Desde una perspectiva hermenéutica la interpretación de la obra de arte es un proceso en el que se devela un tipo de verdad sobre el pasado de carácter histórico que es al mismo tiempo un proceso transformador de la subjetividad, No obstante, esta verdad es entendida más allá de su carácter positivo y es accesible solamente a través de la experiencia estética, por lo que se encuentra ligada al entendimiento del observador y a la intención del autor de la obra o de la expresión artística lo que dé el rasgo de una verdad parcial que puede convivir con otras interpretaciones.

La experiencia del arte que intentábamos retener frente a la nivelación de la conciencia estética consistía precisamente en esto, en que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. (Gadamer, 2012, p.145)

La experiencia estética que aquí se propone es una que puede suceder frente a la obra de arte como un proceso de transformación de la subjetividad a partir de la construcción de significado en la actualidad y de los nuevos significados arrojados sobre el pasado, teniendo en cuenta su dimensión de memoria puesto que transforma el conocimiento del espectador, pero también su sensibilidad sobre los acontecimientos que ya han sucedido. Para acercarse a una comprensión de la experiencia estética se retoma el concepto de Juego en H.G. Gadamer (2012) entendido como un movimiento de vaivén entre sujeto y objeto, una oscilación continua entre ambas partes y que no puede existir por fuera de su interacción; desde esta perspectiva, “Lingüísticamente el verdadero sujeto del juego no es con toda evidencia la subjetividad del que, entre otras actividades, desempeña también la de jugar; el sujeto es más bien el juego mismo” (Gadamer, 2012, p. 147) Lo que implicaría que la diferenciación dicotómica sujeto y objeto se desvanece y en su lugar involucra a ambos protagonistas en la vía de la propuesta de la integración en la experiencia de John Dewey(2008).

El concepto de Juego deriva de la traducción de la palabra alemana Spiel que referencia la interpretación o la representación de una obra dramática (Gadamer,2012) en esta acepción la interpretación no sólo es el entendimiento de un contenido, tampoco la representación refiere a la posibilidad de dotar de significado a un signo, sino que avanza hacia una condición performativa; la interpretación y la representación como si se trataran del teatro, de un juego que se pone en escena y que permite al intérprete actor, como al espectador, la posibilidad de identificarse con un otro siendo fiel a la condición

transformadora de la experiencia estética. El juego implica la posibilidad de ser un otro, en clave de memoria, de interpretar otra historia y representar otra forma de sensibilidad en el tiempo, que se crea en medio de la interacción entre sujeto que recuerda y objeto obra de arte. La transformación implica necesariamente la alteridad del sujeto. Es por ello que se considera al Juego como un proceso de mediación entre la obra de arte y su observador:

Este es el punto en el que se hace patente la importancia de la determinación del juego como un proceso medial. Ya habíamos visto que el juego no tiene su ser en la conciencia o en la conducta del que juega, sino que por el contrario atrae a su círculo y lo llena de su espíritu. El jugador experimenta el juego como una realidad que le supera; y esto es tanto más cierto cuando realmente hay *referencia* a una realidad de este género, como ocurre cuando el juego parece como *representación para un espectador* (Gadamer, 2012, p.153)

Para el caso de interés, la referencia a la realidad mencionada en la cita puede ser la realidad histórica o puede ser el recuerdo conciliado de la memoria, puesto que ambos remiten necesariamente a un pasado que es representado desde el presente por un espectador, lo que necesariamente abre el debate sobre la temporalidad. Reflexionar sobre la estética de la memoria o sobre la experiencia estética del pasado en relación con la obra y las expresiones del arte no implica únicamente pensar la confluencia entre sujeto y objeto sino también entre lo actual y lo ya ocurrido, el fenómeno de la sincronía que implica la inserción en la actualidad de un elemento que fue creado y conserva las intenciones de un tiempo anterior. En la memoria el pasado siempre es solidario del presente pues este se interpreta de acuerdo con la perspectiva de quien experimenta la acción de recordar, así el presente hace las veces de marco interpretativo a la vez que el pasado se manifiesta materialmente a través de objetos- obra de arte.

Otro concepto que aparece como relevante es el de Simultaneidad que implica la concurrencia de un elemento en un mismo tiempo, en un mismo lugar y que implica una unidad que se empieza a consolidar con el Juego como eje fundamental de la experiencia estética, “hemos partido de que la obra de arte es juego, esto es, que su verdadero ser no se puede separar de su representación y que es en esta donde emerge la unidad y la mismidad de una construcción” (Gadamer,2012, p.167)

Lo simultáneo implica lo que se repite en el tiempo cíclico, lo que sucede en el mismo “evento” aunque sea en dos momentos diferentes, como la celebración de una Fiesta en la misma fecha a través de distintos años que une el tiempo antiguo con el evento presente, por lo que la celebración siempre implica el recuerdo como sucede en las ceremonias y conmemoraciones sucedidas en el contexto del conflicto (Gadamer,2012). En la misma medida de la experiencia estética, en la memoria la simultaneidad juega un papel preponderante en tanto refiere la posibilidad de hacer existente aquello que pertenece a la historia, en este sentido lo simultáneo se percibe como lo instantáneo, lejos del sentido de un evento efímero, sino como el instante en que el sujeto y la obra de arte confluyen, o como la experiencia que se vive en la actualidad y que viene de repetirse de sucesivas ocasiones.

Si el retorno de la *fiesta* se refiere a la experiencia normal del tiempo y sus dimensiones, entonces aparece como una temporalidad histórica. La *fiesta* se modifica de una vez para otra, pues en cada caso es algo distinto lo que se presenta como simultáneo. y sin embargo también bajo este aspecto histórico seguirá siendo una y la misma *fiesta* la que padece estos cambios (Gadamer, 2012, p.168)

La asistencia a la celebración implica la copresencia, “asistir quiere decir participar” (p.169) Lo que nuevamente implica el encuentro en un mismo tiempo y en un mismo lugar, aquello que se festeja es aquello que es digno de recordación, aquello que desde un tiempo anterior se inserta como una necesidad en los días que transcurren. La participación puede

implicar también una suspensión momentánea de la individualidad manifiesta en la entrega a la situación, al ir y venir del Juego, en el involucramiento del sujeto que recuerda con la obra de arte “esta asistencia tiene el carácter de auto olvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo” (Gadamer, 2012, p.171)

En el momento en que el sujeto toma el papel del espectador y lo interpreta junto a la obra o a la forma de expresión del arte se vuelca hacia ella, deja de ser para sí en el instante para entrar en simultaneidad con aquello que se le presenta y que representa un tiempo distante, lo que desencadena la percepción de la experiencia estética.

Para Gadamer el involucramiento tiene que ver con el sentido de lo trágico (2012), lo que en esta perspectiva tiene que ver con la confluencia del espectador con la obra y en cómo se apropia de los significados que esta entrega. El olvido momentáneo de sí que se manifiesta en el observador sujeto del recuerdo tiene que ver con la posibilidad transformadora de la experiencia estética y con el sentimiento de alteridad que se consolida junto al objeto obra de arte, sin embargo, este nuevo elemento que pertenece al sentido trágico sobrepasa los significados de la obra y se sustenta sobre la emocionalidad del observador.

El sujeto del recuerdo se involucra de la obra de arte y participa con ella en la medida que esta le representa algo en su subjetividad, pero sobre todo en su esfera sensible, esta apelación al sentimiento es lo que genera el sentido de comunión con la obra, “la elevación y el estremecimiento que invaden al espectador ahondan en realidad su continuidad consigo mismo” (Gadamer, 2012, p.179)

El sentido trágico realza la interacción entre sujeto y objeto, entre pasado y presente que se genera dentro de la experiencia estética, pero también dentro de la memoria; en la Tragedia como género literario aparece una narración en la que un personaje lanza un desafío contra el destino y las circunstancias, un destino regularmente proyectado hacia la muerte.

Aquello que es trágico en la obra de arte puede ser aquello que de alguna forma denote la mortalidad, el sentimiento del fin, o incluso el legado de un tiempo que ya sucumbió y por lo tanto ya ha padecido el destino y “frente al poder del destino el espectador se reconoce a sí mismo y a su propio ser finito” (Gadamer, 2012, p.178). Sin embargo, lo trágico no se limita de forma exclusiva a un acontecimiento catastrófico como lo puede ser la muerte, sino que también se inserta en el transcurso del tiempo y puede ser interpretado como una actitud ética (Breitling, 1999) puesto que el encuentro del sujeto con la obra de arte concibe la posibilidad de la *catharsis*.

La tragedia como identificación con las pasiones y como elemento ineludible de la vida moral implica la integración sensible de la cotidianidad, conduce a una interpretación de la propia experiencia, una hermenéutica del yo en la que se logra dar cuenta de las vivencias acaecidas por el ser humano, en donde no siempre impera lo racional, sino que también se permite la presencia de lo irracional (Breitling, 1999). El fenómeno de la memoria tiene que ver con la forma en cómo se logra dar un significado a la temporalidad, en este caso se trata del involucramiento del sujeto con el sentido trágico de su vida cotidiana, con sus decisiones y sus formas de hacer en el mundo, con el desafío al paso del tiempo y al olvido, también el desafío a la muerte permanente puesto que la memoria como elemento de representación del pasado logra convocar en el presente aquello que ya no tiene existencia.

## **Capítulo 2 - Levantamiento.**

### **La construcción de un futuro.**

Las reflexiones continuaron en las noches de ese mismo contexto del 2021, en Cali las horas nocturnas son mucho más oscuras que en otras partes, las calles estaban vacías y se presentía el peligro, pero yo estaba obstinado en seguir corriendo como remedio contra el encierro pandémico, para poder aliviar las emociones que sentía al saber que las confrontaciones del paro eran más crudas y que el número de heridos, muertos y desaparecidos aumentaba.

Recuerdo ir corriendo cerca a la avenida Simón Bolívar y tomar un desvío en el camino hacia mi casa hasta sentir la impresión de que algo que nunca había existido empezaba a aparecer, tres astas metálicas que siempre habían estado sin banderas se inclinaban una sobre otra volviéndose la estructura central de lo que luego se convertiría en el monumento a la Resistencia. En ese entonces no podía conocer el diseño ni saber que se iba a convertir en una mano pétrea que salía del suelo, solamente iba descubriendo sus avances cada noche que pasaba.

El 13 de junio de 2021 se inauguró el monumento con un concierto al que acudieron miles de personas entre las que se encontraban manifestantes y simpatizantes del surgimiento de la escultura que aún tiene la finalidad de conmemorar, recordar, a esos mismos heridos y asesinados que yo ya venía temiendo en mis presentimientos y que se confirmaban con los reportes noticiosos del Estallido Social (El Espectador, 2021). Ya en esos pocos días se podían contar una estatua que se caía y otra que se levantaba.



Aunque la estatua de Belalcázar y la escultura de la mano de PR pueden ser contados ambos como monumentos por su finalidad memorial no corresponden al mismo tipo de objetos y su consolidación es distinta tanto como sus reivindicaciones. La de Belalcázar es una estatua, una escultura tridimensional que representa a una personalidad, mientras que el Monumento a la Resistencia no puede pensarse como un ídolo y representa un periodo temporal junto al sentir de una parte de la sociedad en aquel entonces políticamente movilizada, esta última responde al clamor de un colectivo y no a un ánimo personalista. Este tipo de distinciones pueden incluirse en el análisis sobre lo que implica el arte y la labor de los artistas, a veces concebidos como maestros solitarios dueños de un conocimiento ajeno al resto del mundo que precisamente aumentan este tipo de relevancias personales como las de Belalcázar. Por el contrario, la construcción del monumento de la resistencia fue una actuación colectiva tal y como representa su sentimiento, no hay tras sus piedras el nombre de un autor, sino que se concretó como una acción de una comunidad que sumó esfuerzos para levantarlo.

Figura 3. Monumento a la Resistencia, toma completa. Fotografía de elaboración propia.



El Monumento a la Resistencia es justo como lo indica su nombre, una acción colectiva defensiva y de oposición a un contradictor que durante esos días en los que se erigió tenía un carácter polimórfico, este contradictor era el Estado en unos momentos defensor de la ciudadanía y en otros un ofensor que actuaba políticamente a través de una propuesta de alza de impuestos contra una sociedad movilizada. En el monumento también se puede ver la resistencia de una afrenta contra una ciudad que se expresaba reclamando sus necesidades básicas; precisamente las confrontaciones más fuertes se dieron en espacios de resistencia en el oriente de la ciudad en donde la población vive en condiciones más precarias que en el resto de Cali.

En otros momentos el contradictor se encarnaba en la fuerza policial que atentaba contra la vida de los manifestantes, en total fueron 80 civiles asesinados en las protestas a nivel nacional de los cuales 45 eran de esta ciudad según el reporte de cifras (INDEPAZ, 2021), y entre los que seguramente no se cuentan muchos otros que se saben muertos y torturados por fuera de los reportes oficiales.

El Estallido Social tuvo características similares en la forma en cómo se dieron los sucesos en el conflicto armado colombiano, existieron situaciones que de no ser por la transmisión continuada de los manifestantes a través de redes sociales no habrían sido conocidas. Así sucedió durante las casi siete décadas de guerra en el país en donde las muertes y las desapariciones exceden las cifras oficiales, ya que el Estado y las fuerzas policivas desarrollaron experticia en la eliminación de cuerpos y así mismo de los rastros que permiten dar cuenta de las dimensiones reales del impacto de la violencia. Estos cuerpos no encontrados producto de desapariciones y asesinatos extrajudiciales, que fueron lanzados a los ríos, enterrados en fosas comunes o incinerados en hornos terminaron siendo olvidados en el peor de los casos. En otros casos las víctimas fueron recordadas por medio de acciones simbólicas a la manera del Monumento de la Resistencia, que en su construcción se enfrenta

al olvido como otro tipo de contradictor, en defensa de la memoria, como enfrentamiento ante la desaparición y también del recuerdo de los asesinatos que sí fueron vistos y registrados.

No obstante, la resistencia no siempre es una oposición, es también una acción de afirmación y de celebración de las conquistas que se dieron durante el paro sucedido entre abril y julio de 2021: el retiro de la reforma tributaria que fue el detonante de las movilizaciones (France24, 2021) , la conquista de los espacios de resistencia ganados a la fuerza pública, la transformación del espacio, la construcción de una colectividad y el apoyo de una sociedad que en muchas ocasiones respaldó la protesta con asistencias numerosas a las marchas programadas. De hecho, la inauguración del monumento crea un antes y un después histórico que se da con el cambio del nombre del sector de Puerto Rellena a Puerto Resistencia, es la creación de un tiempo nuevo que es el principio de la creación de unos nuevos valores sociales y culturales. Estas transformaciones son lentas, de hecho quizá aún a este tiempo no sea posible comprender la hondura en las consecuencias del Estallido Social a nivel político y de relacionamiento entre las personas, hay quienes dicen que son una apertura a la democracia y un fortalecimiento del movimiento social una vez estigmatizado y ahora valorado en un sentido distinto, pero lo que es certero es que la construcción del monumento como un símbolo concreto que solidifica el espíritu de esa transformación social se mantiene, incluso cuando el estallido haya terminado como un acontecimiento coyuntural en el espacio quedó una escultura gigante que aún guarda el recuerdo de lo que sucedió y que las personas que lo circundan continúan ritualizando a partir de la celebración de su nacimiento pese que aún es un monumento joven que apenas se va a enfrentar al deterioro del tiempo, es muy pronto para saber si mantendrá su memoria original, si esta se modificará o si será despojado de su sentido original como pasa con muchas otras esculturas.

El tiempo del estallido, o del paro que trae consigo la suspensión de la normalidad, fue a la vez la suspensión de la autoridad estatal sobre el territorio, la suspensión del

confinamiento generado debido a la declaratoria de emergencia sanitaria por el COVID 19, de los toques de queda. Fue una ruptura momentánea de las normas sociales antes de su recomposición y de la vuelta a la vida cotidiana en donde se corre el riesgo del olvido, sin embargo, aunque en la memoria el pasado puede ser resignificada, los acontecimientos como hechos objetivos son irreversibles, sus consecuencias inapelables, los asesinados a quienes su vida fue arrebatada en medio de la protesta no volverán, sólo quedará su recuerdo en la memoria, la representación de su vida en la de los otros, sus objetos, las huellas de su trasegar y todas las demás señales que corren el riesgo de ser ignoradas en los días venideros.

En Colombia el problema de la violencia ha sido circular, de regresos, de retornos, de repeticiones sin final (por lo menos así me lo figuro yo con un ánimo a veces pesimista), hay dentro de nuestra sociedad un trauma que se ha consolidado dentro de la historia y que ha generado expresiones de más violencia reafirmada por medio de retaliaciones y venganzas de unos contra otros. La víctima de hoy es el victimario del mañana y esta forma de pensar ha generado fenómenos como el paramilitarismo en el que un grupo de personas decidieron ejecutar actos de violencia contra la sociedad, con la excusa de actuar en nombre de una defensa en contra de los grupos guerrilleros quienes anteriormente les habían generado una afrenta. Este movimiento circular y de trauma perpetuo es una suerte de enfermedad mental que nos arrastra de nuevo a las acciones que han tratado de evitarse.<sup>10</sup>

En contra de este tipo de acontecimiento de retorno de la violencia en situaciones de conflicto se ha recurrido a la memoria como garantía de no repetición, de hecho han existido por parte del Estado y de la sociedad colombiana esfuerzos ingentes para evitar la recurrencia del conflicto a través de instituciones como en CNMH, la Comisión de la Verdad, así también como grupos de antiguas víctimas en pro de la defensa de su memoria, de su reconocimiento

---

<sup>10</sup> Este elemento ya fue retomado en el inciso teórico No.3 Concepto de Trauma Transhistórico en el que se explica la forma en cómo la memoria impedida por el trauma genera acciones violentas a la manera de “acting out” en lugar de ser resignificadas en el recuerdo de las sociedades.

como garantía de derechos y como esfuerzo para no volver a ser victimizados. Esto tiene su matiz porque aquí en el país la no repetición ha sido una garantía que, aunque se ha tratado de crear no ha sido muy fructífera en términos de resultados, una y otra vez las personas han sido victimizadas y revictimizadas por distintos actores del conflicto.

En la historia reciente del país la memoria como garantía de no repetición entra en auge, sobre todo con la entrada en vigor de la ley de justicia y paz con el desmonte de los grupos paramilitares en el 2005 y con mayor relevancia en el 2016 con la consolidación del acuerdo de paz entre el Estado y las antiguas FARC EP. Por supuesto esta memoria del conflicto no ha sido abstracta, ha sido específica y ha estado acompañada por expresiones artísticas que han permitido la vinculación de muchas personas a estos procesos memorísticos, de sanación del trauma y de entrada a una nueva realidad histórica del país, incluyendo las rupturas con el viejo tiempo y también sus continuidades; en este sentido los artistas han sido actores fundamentales que se han sumado a la creación colectiva de estas memorias a partir de su práctica. Existen numerosos ejemplos de esto en la literatura, el cine, el teatro, la instalación etc.<sup>11</sup>

En este sentido, el monumento a la resistencia puede considerarse como una experiencia analógica a las sucedidas en la temporalidad del conflicto armado colombiano que guarda el espíritu de sus expresiones artísticas, ya que si bien, el Estallido Social no hace parte del periodo histórico de Colombia del conflicto sino del posconflicto, se asemeja en la medida que se construye dentro de un espacio de confrontación entre dos contradictorios: en el caso del conflicto armado entre grupos subversivos y las fuerzas armadas del Estado y en el

---

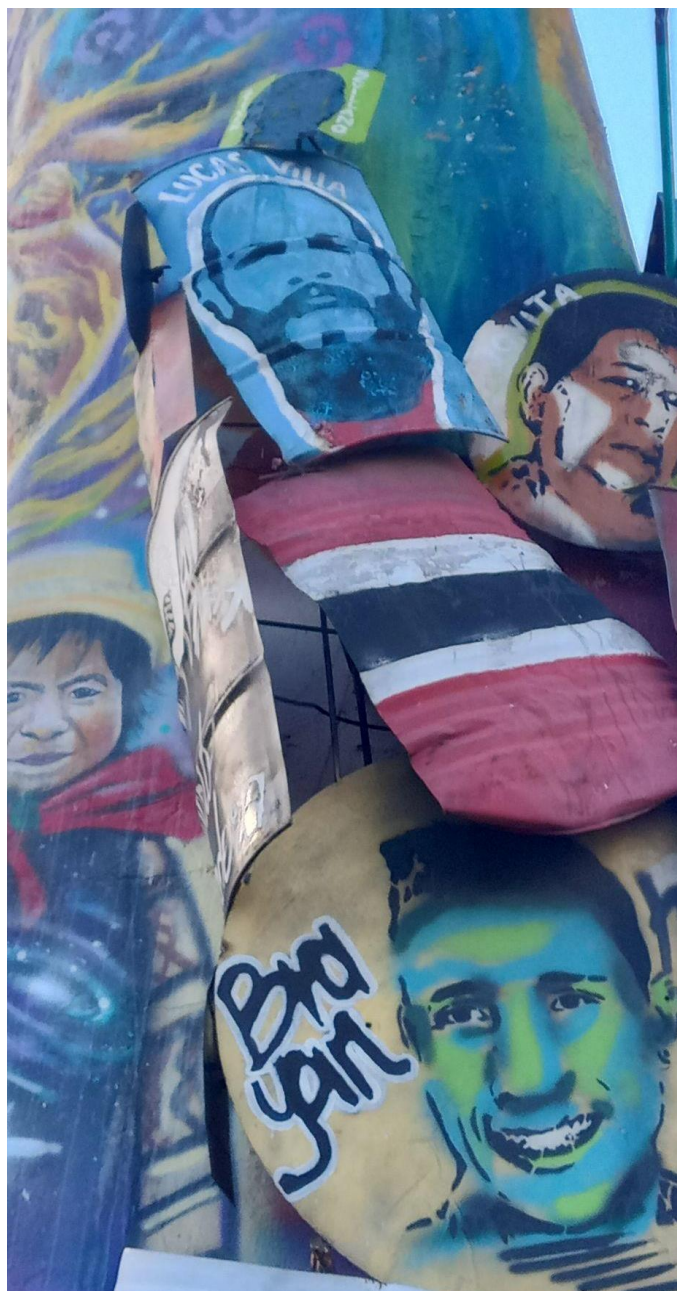
<sup>11</sup> Inciso teórico No.6: La memoria en el arte y sus expresiones. En este apartado se retoman experiencias e investigaciones sobre cómo se establece la relación entre la memoria y el arte, se retoman algunas formas artísticas entre las que se encuentran la fotografía, las instalaciones con objetos memoriales, el performance, el uso del espacio público a través de manifestaciones pictóricas, etc. Esta relación entre el arte y la memoria resulta interesante en este punto debido a las abundantes expresiones que confluyen en el Monumento a la Resistencia que implican una técnica escultórica, pero también arquitectura, pintura, muralismo todas puestas al servicio de una intención artística, política y memorial.

caso del Estallido Social entre la sociedad civil movilizada en la manifestación y la policía que al igual que el ejército representa al establecimiento. La confrontación del Estallido Social, en su particularidad, contuvo dinámicas de violencia generada por los grupos armados del Estado que son quienes tienen legitimidad legal para el uso de la fuerza, hecho que necesariamente aunado a una dinámica de confrontación violenta genera bajas, asesinatos, entre los manifestantes.

El monumento a la resistencia como expresión artística puede servir como una garantía de no repetición debido a su posibilidad de hacer memoria en la misma vía que supone una resistencia contra el olvido de los sucesos acontecidos en el Estallido Social y de los homicidios perpetrados. De hecho, la escultura está pintada y rodeada de imágenes de los rostros de las personas asesinadas en el marco de esa manifestación y de otras personas que han muerto en contextos similares de movilización política en otros años, estas imágenes puestas en el espacio público son representación y testimonio de las personas que ya no habitan el presente, son el recuerdo explícito de su asesinato lo que de alguna forma puede denunciar el hecho violento y prevenir a las siguientes generaciones de que en los tiempos de confrontación aparece la posibilidad de que sucedan homicidios de personas que se movilizan políticamente. La intención de recordar que en tiempos pasados han tenido lugar este tipo de atentados es que los manifestantes se prevengan activamente de estas formas de violencia así como también hacen parte de una exigencia al estado para que garantice, como es su deber, el derecho a la vida, el derecho a la movilización y a la protesta pacífica demandando el cese de la violencia policial, la confrontación bélica y el uso de armas de fuego propias de la práctica militar en contextos de protestas civiles en los que no corresponde su utilización.



*Figura 4. Monumento a la Resistencia foto parcial A. Fotografía de elaboración propia*



*Figura 5. Monumento a la Resistencia foto parcial B. Fotografía de elaboración propia*





La no repetición de los hechos en una sociedad en conflicto implica la imaginación de un futuro donde pueden existir escenarios y actuaciones diferentes, por lo que una de las características principales de la memoria es la de la imaginación del futuro. Esta idea es en principio es contra intuitiva pues se conoce popularmente que la memoria es una facultad que permite el recuerdo del pasado además de que en el contexto de este análisis se evidencia el mantenimiento de los acontecimientos ya sucedidos, sin embargo, el recuerdo activo del pasado implica la construcción de un significado siempre cambiante sobre lo que aconteció, lo que deviene en la reconstrucción de los acontecimientos, en preguntas a los sucesos, imaginaciones sobre lo que hubiera podido ser y no fue, intuiciones sobre el deseo de ser en el futuro, en otra realidad con perspectivas de lo venidero.

Es conocida la relación entre imaginación y memoria <sup>12</sup>ya que ambas funcionan a través de imágenes mentales en los individuos, sin embargo, en un contexto de acciones y expresiones colectivas como las del Estallido Social y el monumento a la resistencia, estas imágenes que pueden construirse son las de un futuro soñado por las personas que se movilizaron políticamente, la de un país en paz, con equidad y con respeto de las libertades democráticas a la protesta.

La acogida multitudinaria del monumento a la resistencia concretada en la fecha de su inauguración y el respaldo de una gran parte de la sociedad caleña puede interpretarse como la identificación con un proyecto de futuro, como la conjunción de los sueños y deseos de los manifestantes que son convocados a adoptar la actitud de resistir y a construir una vida mejor, hecho que quizá se relacione con el cambio del espectro político en el gobierno en los años siguientes y el respaldo a un nuevo proyecto de sociedad apoyado desde mecanismos

---

<sup>12</sup> Esta relación se profundiza en el Capítulo 3: Hermenéutica del acontecimiento, apartado sobre la visión fenomenológica de la memoria en la que se construyen las distinciones entre imágenes mentales que evocan un recuerdo en contraposición a imágenes que surgen de la imaginación y que en la experiencia de los individuos puede confundirse; en el apartado mencionado se hace referencia a la imaginación como fenómeno intrapsíquico e individual, mientras que en este punto la imaginación cobra relevancia como una proyección colectiva que puede concretarse en un cambio social.

electorales. De hecho, imaginar el futuro a través de las acciones de memoria es una práctica que está en consonancia con la práctica y la expresión artística, puesto que la construcción de estos escenarios utópicos requiere un proceso similar al proceso artístico que tiene que ver con la creatividad y la no linealidad del pensamiento, con avances y retrocesos en la consolidación de aquello que colectivamente es deseado en esa imaginación en la que la reconciliación y la paz pueden tener lugar en escenarios de conflicto. Esta concepción estética del futuro requiere el ejercicio de la imaginación moral<sup>13</sup>, de la intención creativa que no deja lugar al pesimismo nihilista producto del trauma transhistórico en el que el pasado no tiene más remedio que repetirse una y otra vez, que se consolida a partir de una disciplina artística que concilie el trabajo de construir y resistir en este caso, junto a la vocación de imaginar una posibilidad distinta y que permita creer en las bondades de un actuar diferente.

#### **Inciso No.6: La Memoria en el arte y sus expresiones.**

La relación existente entre memoria y arte, que a veces deviene en la relación entre conflicto y arte y posteriormente entre arte y memoria, abre la necesidad de ahondar en su dimensión conceptual a partir de algunas nociones de las humanidades y las ciencias sociales, ya que como fenómeno social tiene la posibilidad de ser materializada y expresada a través de la práctica artística, en la misma vía es posible hacer lecturas sobre el arte en clave de memoria dado que una se inserta en la otra alimentándose mutuamente. La pregunta por la relación entre arte y memoria cobra relevancia en la actualidad, en un primer momento por el

---

<sup>13</sup> Inciso teórico No.7: La imaginación del futuro. En este inciso se reflexiona sobre la posibilidad que tiene la memoria de imaginar el futuro, además se retoma la propuesta estética de Jean Paul Lederach como teórico que entiende la imaginación como parte de un ejercicio creativo para la resolución de conflictos y para la construcción de paz, a su vez la imaginación moral se entiende como una posición política y ética en la cual las sociedades y sus individuos pueden romper con el escepticismo ante la repetición de la violencia producto de la memoria impedida que sucede en el trauma. En el caso del Monumento a la Resistencia su materialidad es un rasgo que implica su mantenimiento en el transcurrir de los años lo que puede servir como una ayuda de memoria artística, junto a los procesos de ritualización que lo acompañen, que señale a la ciudadanía caleña y a las generaciones venideras la vocación de continuar resistiendo en aras de la construcción de un futuro producto de las acciones que se realizan en el presente.

auge de los estudios de la memoria, pero en profundidad, debido a la multiplicidad de acciones que se desarrollan en las sociedades que tienen que ver con experiencias artísticas en el marco de movilizaciones, protestas y procesos de reivindicación de derechos inherentes a los conflictos sociales. El arte, sus objetos y sus expresiones, aparecen siempre en la historia de las sociedades en momentos de inestabilidad política, sin embargo, en la época contemporánea parece tomar un lugar determinante en conjunción con la memoria como ejercicio de revisión crítica del presente atendiendo a los modos de relacionamiento sociales, económicos y políticos (Arfuch, 2015).

Una idea a la que nuevamente se acude en la relación arte y memoria es la posibilidad de traer al presente aquello que es ausente y que aplica tanto para la una como para la otra a través de la representación objetual o cognitiva. Las expresiones artísticas, así como los objetos de arte tienen la posibilidad de representar, lo que implica, tomar el cuerpo de aquello que ya no lo posee o en el mismo sentido, presentar nuevamente aquello que fue y que en el presente no es. Adicionalmente se reitera la idea de que la representación por medio del arte de fenómenos de violencia política como un ejercicio de memoria, hace las veces de catalizador en procesos terapéuticos individuales y colectivos (Rubiano, 2015) tal y como se evidencia con los procesos de reparación simbólica en el contexto del conflicto en Colombia. Esto se debe a que el arte logra movilizar testimonios del pasado, crear narrativas de lo ya acontecido, y de lo que en alguna manera continua anclado en las subjetividades cuando se reconfigura el orden simbólico de la vida que ha sido roto por medio de la violencia; sin embargo, estas representaciones no son espurias, puesto que se insertan en prácticas específicas que pertenecen al campo del arte en su relación con la memoria.

En primer lugar, los objetos son elementos que exhiben la cualidad de representar, a su vez pueden alcanzar la categoría de artísticos en la medida que son utilizados en exposiciones, expresiones y en instalaciones de arte para potenciar sus rasgos estéticos, pero

que también marcan el paso del tiempo y se consolidan como testigos del pasado (Arfuch, 2015). Los objetos que representan y en los que confluyen la relación existente entre el arte y la memoria pueden ser objetos de archivo, fotos, imágenes, esculturas, murales, objetos íntimos, o cualquier elemento que exhiba la materialidad. Este tipo de objetos son considerados como huellas, señales con las que se puede rastrear el pasado en el presente (Rubiano, 2015) en la misma forma en como se ha evidenciado su uso en el arte perteneciente al marco del conflicto armado en Colombia.

Un segundo ejercicio a tener en cuenta es el uso de imágenes ya que estas guardan una dimensión icónica que logra retratar y evidenciar un objeto o situación a la que remite, a la vez que particularmente el recuerdo individual de la rememoración siempre sucede a través de una imagen (Arfuch, 2012). En el campo de las artes, la pintura como disciplina, la fotografía, el retrato y el cine son formas expresivas que se relacionan con la memoria dada su capacidad de generar íconos que remiten al pasado, pero que, a la vez, desencadenan reacciones emocionales en el espectador lo cual permite una vinculación emocional entre el sujeto que recuerda y el objeto que representa el acontecimiento.

La imagen como forma base de gran parte de las expresiones del arte puede ser transmitida entre individuos que pertenecen a grupos sociales e incluso entre distintas generaciones, lo que quiere decir que guarda cualidades para la transmisión de conocimiento y de afectos a través del tiempo, lo que la convierte en un puente entre los recuerdos de los individuos que confluyen y se cristalizan en la memoria colectiva. Siguiendo con la idea de la memoria en el campo de las artes visuales como espacio disciplinar del desarrollo de imágenes, se inquiera por su capacidad de transmisión de símbolos y sobre la dificultad que implica hacer de esa comunicación algo fidedigno: “Las artes visuales también se enfrentan al desafío de la distancia y a los dilemas de la representación – así como a la mística de lo

irrepresentable –, a la tentación de la literalidad o a la deriva de la metáfora.” (Arfuch, 2012, p. 405)

El paso de imágenes, conocimientos y sentimientos de un grupo a otro, o de una generación a la siguiente implica siempre la alteración del recuerdo, en la misma medida, la imagen guarda consigo el problema de la verdad al controvertir la verosimilitud de aquello que pretende representar; no obstante, cada imagen, presente o pasada trae consigo una intención de aquello que quiere transmitir lo que la despoja de su neutralidad en el espacio de disputa por la verdad del recuerdo del pasado, puesto que en cada forma de arte en la que se consolida una imagen se encuentra una intención estética, sea el caso de la pintura y el retrato histórico que usualmente ofrecen imágenes pero también valores de periodos anteriores, o de la fotografía que a través de una reproducción mecánica de la luz logra generar una imagen que ingenuamente puede ser considerada como veraz y objetiva hasta que se toma en cuenta la intención del fotógrafo y de aquello que la imagen quiere transmitir (Malosetti, 2009)

El tercer elemento en esta propuesta que media en la relación entre el arte y la memoria es el uso de los espacios, específicamente la aparición del arte público como lugar de la memoria dentro de las ciudades. En la época contemporánea de las sociedades occidentales, el espacio público al igual que las tradiciones y la historia ha entrado en una etapa de crisis a la cual la memoria se pretende como una solución; en la actualidad es posible evidenciar una pérdida de interés de los individuos por lo común, esto se debe a que el espacio de las ciudades y su colectividad pierde terreno en virtud de la experiencia de vida individual y privada (Urda, 2016). Las expresiones artísticas, específicamente las que se encuentran en el marco del fenómeno de la memoria, pueden llenar vacíos identitarios y contribuir a generar un nuevo tejido social:

La clave de la memoria urbana colectiva está en los lugares de referencia, los espacios comunes que alcanzan un carácter simbólico para los ciudadanos (...) la memoria

colectiva es la que une el espacio físico con las personas para transmitir valores y tradiciones. (Urda, 2016, p.95)

Dentro de esta visión del espacio público como agente integrador de la memoria colectiva, las expresiones artísticas y los objetos de arte cobran relevancia como intermediarios culturales entre el lugar y los individuos, también se vuelven intermediarios en la experiencia que se vuelve estética en la medida que permiten la apreciación sensorial y la vinculación emocional de los transeúntes (Urda, 2016) Sin embargo, el espacio público como elemento del arte, que también es un espacio de la memoria, devela tensiones sociales entre grupos, en esta medida el territorio y en general las ciudades pueden ser leídas en clave ideológica buscando una semiótica de las imágenes, los objetos y de los discursos que a través del arte se insertan en el ámbito de lo político (Ricart y Guixé, 2020). Una muestra de la forma en como el espacio público se presta para el debate de la memoria es a través de la toponimia de las calles, es decir, la forma en cómo estas se nombran y que al mismo tiempo dan forma a la ciudad, en la vía de este argumento “Nombrar significa identificar memorias y perspectivas ideológicas que en ocasiones entran en conflicto siendo objeto de discordia política y social en procesos de legitimación/deslegitimación de valores y significados” (Ricart y Guixé, 2020, p. 24)

Otro elemento que permite la lectura del espacio en clave de memoria y que implica en mayor medida al mundo del arte es la creación y posicionamiento de monumentos. La monumentalización usualmente es un proceso intencional y colectivo de memoria que busca ubicar en el espacio de los grupos humanos un discurso mayoritariamente político pero que también opera en la veracidad de las imágenes que los sujetos construyen sobre el pasado, “La lógica de los procesos de monumentalización (que puede obedecer a voluntades programáticas más o menos ideologizadas) es uno de los modos de transmisión de significados más desarrollado históricamente.”(Ricart y Guixé, 2020, p.30) La existencia de

monumentos erigidos en el pasado y que se mantienen en el presente da lugar a un fenómeno de sincronía temporal (Ricart y Guixé, 2020) que implica que una estatua o monumento que referencie una época o acontecimiento anterior cobre vigencia en el espacio del tiempo actual, y que se inserte en las dinámicas simbólicas, culturales y políticas de las sociedades contemporáneas. Al tener en cuenta esta sincronía, es posible entender algunos episodios de la historia reciente en la que grupos de personas buscan remover del espacio público monumentos que son testimonios sólidos de significados socialmente superados, por ejemplo, discursos sobre clasismo, raza, etc.

Cómo último elemento a resaltar se presenta el performance, la ritualidad y la escenificación en el espacio público como a expresiones artísticas relacionadas con la memoria a través de los cuerpos de un grupo común, en esta medida el cuerpo es entendido como un objeto que recuerda y que remite a un pasado situado en el escenario artístico que pone nuevamente en primer plano la cualidad de representar, en ese sentido “la memoria es un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado” (Taylor, 2000, p.34) A través de los performances que se generan en el espacio público a través de manifestaciones colectivas se pueden comunicar los significados, las experiencias físicas de la carne que han sufrido personas que se han convertido en víctimas de sucesos traumáticos, desde esta perspectiva se comenta que:

La performance hace énfasis en el aquí mismo del trauma, y el rol de la memoria como una función del presente, no sólo del pasado. Las políticas al igual que el dolor, como estrategias performativas, transitan a la siguiente generación, transmitidas como el ADN (Taylor, 2000, p.40)

Otras formas que pertenecen al espacio práctico-teórico de las artes son la música, el teatro y el cine que pueden estar inscritas en los procesos de escenificación corporal, no obstante, es necesario mantener en perspectiva que el arte y sus expresiones no son

excluyentes las unas con las otras y que por el contrario se integran en la exploración de nuevas técnicas que aportan nuevos sentidos en el fenómeno de la memoria. En este sentido lo que se pretende es abonar que tanto objetos, imágenes, sonidos, espacios y cuerpos pueden tomar posición dentro de distintos tipos de formas de memoria de acuerdo con su intencionalidad; para el caso de objetos e imágenes pueden hacer las veces de una memoria autobiográfica que busca narrar las experiencias propias de una persona con la finalidad de establecer un continuo en el tiempo experimentado, establecer relaciones de causalidad entre acontecimientos vividos y finalmente dar significado a la vida familiar que ha sido heredada al igual que a la vida propia (Mínguez-García, 2018). Al mismo tiempo esta memoria autobiográfica puede derivar en una memoria genealógica cuya función es servir de testimonio para futuras generaciones:

La memoria genealógica es aquella que se preocupa por documentar, registrar y conservar los datos personales y referencias más significativas en vida, de la ascendencia y descendencia de una familia. Perpetuar en un documento, la memoria genealógica es una forma de combatir la amnesia de quienes, probablemente, ni siquiera han nacido; una forma de herencia que, en la práctica artística, es bastante inusual. (Mínguez-García, 2018, p.528)

Elementos como los monumentos y la toponimia de una ciudad pueden brindar información sobre el pasado de una sociedad, lo que quiere decir sirven como marcos sociales en donde las memorias de corte más personal se pueden anclar haciendo las veces de elementos referenciales que permiten determinar la situación en el tiempo y el espacio de un acontecimiento pasado; finalmente, en la misma vía de los legados, todos los objetos artísticos, tanto imágenes, nombres y monumentos pueden anclarse en la propuesta de una posmemoria (Lacapa, 2006);(Mínguez-García, 2018) lo que implica la reconstrucción y recreación de un pasado que ha sido heredado y recibido desde generaciones anteriores, como



aparece en los procesos de identificación y de herencia del trauma generacional, en esta medida esta condición de la memoria es aquella que es “heredada y reconstruida de manera fragmentada, a través de los recuerdos vicarios relatados por los hijos de los supervivientes de algún acontecimiento traumático” (Mínguez-García, 2018, p.534)

### **Inciso teórico No. 7: La imaginación del futuro.**

Una postura que remite al papel de las artes y sus expresiones en favor de la construcción de memoria y la proyección del futuro tiene que ver con el favorecimiento de la imaginación y la creatividad (Lederach, 2007) de forma específica tiene que ver con el poder construir una imagen del porvenir en la que la afectación de la violencia ya ha sido superada y la reparación simbólica de las víctimas ha sido efectiva junto a la existencia de una nueva forma de relacionamiento social. En esta perspectiva los procesos de reconciliación y de perdón tienen una forma similar a la de los procesos artísticos, nunca son lineales y requieren de la creatividad de las personas que se involucran en ellos, posicionando al arte en un escenario distinto al de la movilización de significados con las víctimas, dando paso a una actitud estética y a una competencia necesaria para propiciar el cambio social. Al igual que en los procesos de creación artística, los procesos de reconciliación en escenarios de conflicto se caracterizan por la complejidad que se genera en la relación entre acontecimientos, conceptos y sentimientos, por lo que el arte o la actitud artística permitiría la expresión de nuevos sentimientos y la imaginación de escenarios inéditos en la particularidad de cada contexto. En síntesis, es posible afirmar que “La estética del cambio social propone una idea sencilla: la construcción de procesos adaptables y responsivos exige un acto creativo, que en lo esencial es más arte que técnica. El acto creativo alumbra procesos que no han existido anteriormente” (Lederach, 2007, p.117).

Este mismo rasgo de creatividad y de imaginación del futuro ocurre en los procesos

de memoria, y es por ello que usualmente se encuentran a la par de los procesos artísticos en los procesos de conflicto y de posterior reconciliación. La idea regular sobre la memoria la concibe como una facultad o capacidad intelectual para reflexionar sobre el pasado, sin embargo, cada vez más aparecen en los escenarios de conflicto la idea de los procesos de memoria como un diálogo constante con el pasado y con la historia, la creación y recreación continua de lo que se piensa sobre lo acontecido, y en consecuencia, la posibilidad de proyección hacia nuevos escenarios sociales (Vásquez, 2001). Memoria y arte comparten el rasgo común de la imaginación y la ensoñación, la añoranza sobre el tiempo venidero en el que el resentimiento del conflicto puede ser superado, en este sentido es importante adherirse a la perspectiva según la cual “las culturas contienen símbolos e imágenes de paz, elementos comunes y arquetipos universales que permiten sanar, reconstruir y reconciliar. En otras palabras, el arte y la cultura permiten cambiar formas de actuar y formas de relacionarse para que fluyan en una dirección positiva” (Tovar, 2014, p.353).

A la idea de la imaginación del futuro se suma la de la resignificación del pasado (Vásquez, 2001) que sostiene que la historia, el pasado y el tiempo son un diálogo inconcluso siempre susceptible de adquirir nuevos sentidos, pues el tiempo en realidad está abocado a la inestabilidad y al cambio en lugar de a la permanencia, ya que todo, especialmente las dinámicas de relacionamiento de una sociedad, se transforma con el paso de los días. Entender que en la memoria el pasado es un elemento que puede albergar distintos significados genera una necesidad de reflexión continua que apunta necesariamente hacia el futuro, ya que así como la memoria se genera en una tensión entre lo que se recuerda y lo que se olvida también actúa en esa misma tensión entre lo que sucedió y lo que se proyecta para que suceda; en la memoria se decide que se descarta del presente como forma de edición del recuerdo, también se toma la decisión de que conservar para que continúe en el tiempo venidero.

El futuro es en este sentido una perspectiva de cambio que se gesta desde el presente cuando se ha generado una reflexión sobre el pasado puesto que “cuando hacemos memoria, podemos sentir nostalgia o añoranza, pero, del mismo modo, tener esperanza y albergar expectativa” (Vásquez, 2001, p.137). Asumir que el pasado es estático es al mismo tiempo concebir el futuro como una determinación del presente que no puede ser construida; sin embargo, desde esta perspectiva se parte de que a través de la memoria y de la reflexión sobre el pasado se puede generar anticipación, preparación y decisión sobre hechos que previsiblemente no se desea que se repitan, aunque el futuro siempre sea imprevisible y la historia siempre sea novedosa.

Recobrar el pasado, no como simple ejercicio de añoranza sino como proyecto forma parte del propósito de muchas personas y sociedades. Recuperar la identidad, rescatar lo idiosincrático y lo auténtico, restituir lo perdido, volver a las raíces son sólo algunas formas en las que esta aspiración se expresa. Así mismo, “abominar del pasado y tratar por todos los medios que no se repita de nuevo, forma parte también de los proyectos. Sin duda, ambas pretensiones pueden conceptualizarse como utópicas”. (Vasquez, 2001, p.144)

Las utopías en esta propuesta se presentan importantes como posibilidad de reconstrucción del sentido, un marco referencial en el que se pueden construir proyectos a futuro al mismo tiempo que son un nuevo contexto de actuación que aparece tras la descontextualización creada por el trauma. El carácter transhistórico de las utopías permite que se gesten dentro de su tiempo pero a la vez que sean el espacio simbólico de la creación de un cambio sustancial, lo que implica para las colectividades y sus individuos un ejercicio ético en el que el escepticismo nihilista no tiene cabida, dado que su principal motivación es el del trabajo en pro de la anticipación y la planeación de un proyecto a porvenir a través de una actitud racional frente a los sucesos que ocurren en el presente, su relación con los acontecimientos pasados y a integración del futuro en el devenir.

## **Resistencias estéticas.**

Uno de los aspectos más llamativos de PR y que convocó a la población de personas y de los manifestantes era su naturaleza paradisiaca. Aunque en otros espacios de resistencia de todos los que fueron tomados en Cali por los manifestantes y a través de lo que se conoció como la Primera Línea, se generaron dinámicas alternativas a lo que la vida cotidiana ya había designado, en su mayoría se trataban de espacios de bloqueo para evitar el paso de vehículos o directamente espacios de confrontación.

Pasar por esos sitios era difícil, a pío, corriendo o manejando, el cemento estaba cubierto por alambrados, había escombros que impedían la circulación cuando no servían de armas de barricada, incluso los separadores naranja que se usan para la construcción de vías por parte de la alcaldía habían sido apropiados por los manifestantes para fortificar las trincheras. PR no era así, se podía entrar con tranquilidad, sin normalidad, pero tranquilamente, en un extremo había fortalezas metálicas en donde se escondían sujetos sospechosos que ejercían una práctica combinada entre la venta de droga y la defensa del lugar de ser retomado por la policía, pero el resto de la intersección de vías estaba tomada por las personas en una celebración continuada que solamente se interrumpía por la arremetida de las fuerzas del estado.

Recuerdo haber pasado muchas noches allá como si fueran días festivos, iba con uno de mis mejores amigos a ver “la movida” de la gente, que era lo que se cocinaba en ese laboratorio de nuevas relaciones, en ese espacio que se había consolidado en un tiempo nuevo. En esas visitas pude ver como todo se combinaba con todo, en una esquina grupos cristianos debatiendo su creencia y evangelizando transeúntes, en otra esquina los jíbaros, en la otra una cancha de fútbol sala improvisada en la que se hacían torneos entre “parches” de manifestantes, una cancha de voleibol, ventas de arepas, de mazorca, de chorizos, venta de cerveza, ventas de estupefacientes más camufladas, la antigua estación de policía que después

de ser desalojada por los gendarmes fue modificada para convertirse en una biblioteca popular (El Espectador, 2021) y al lado un salón en el que llegaban ambulancias para prestar atención médica a los heridos que venían de otros puntos de resistencia; especialmente de Calipso- Apocalipso y Puerto maderas en donde la resistencia se hacía en un intercambio entre disparos de manifestantes contra policías.

Los demás puntos de resistencia tenían una idea más de frentes de guerra urbanos, similar a lo que se está acostumbrado a ver en una protesta, mientras que el contraste de PR se daba por la cantidad de expresiones y relaciones entre sus visitantes, lo que me llevó a llamarlo en ese entonces Resistencias Estéticas ya que su finalidad no era el combate, la demostración de poder contra el contradictor, sino por el hecho de asemejarse a un festival en donde lo más importante es el constante ejercicio del placer y del divertimento, de la conversa entre la gente, de los intercambios comerciales, del juego, de todas las sustancias que alteran la conciencia dentro de la legalidad o la ilegalidad que les cabe.

Tiempo después pensé de forma imprecisa que el concepto de resistencia estética era inconveniente ya que no tenía que ver con el juicio o con la reflexión sobre la belleza y que a los que realmente me estaba refiriendo en esa experiencia era a una resistencia “hedónica”, a un placer compartido o uno que solamente podría sentir yo luego de ignorar la zozobra de los combates que se estaban teniendo en otro lugar y la pesadez del encierro pandémico. La resistencia existió y existe: social, hedónica, política, económica, bélica en grandes cantidades, también estética pero de otras maneras, ya que cada uno de los asistentes que se contaron como manifestantes desarmados o miembros de grupos organizados, vendedores, evangelizadores, consumidores ocasionales vivió de su propia manera la dulce amarga alegría de ese festival.

Al hacer referencia a una resistencia, cabe aclarar en contra de que se resiste, es contra el olvido, es en realidad un ejercicio de memoria que parte desde la estética. Remitirse a la

estética implica referirse a la reflexión filosófica sobre el arte, su campo de experiencia, sus objetos y sus expresiones. A la relación existente entre arte y memoria puede hacerse una pregunta que hace parte del que hacer reflexivo de la estética y es el problema de la representación, problema que mucho más acotado a este análisis viene siendo el de qué y cómo representar un acontecimiento complejo y multifacético como el del Estallido Social a partir de la construcción de una escultura como el Monumento a la Resistencia. Es necesario hacer la salvedad de que la representación que en este aparte se menciona no es la misma que se mencionó anteriormente, ya que la representación puede ser abordada desde una concepción ligada a la semiótica en donde el énfasis del análisis está puesto sobre la relación entre los objetos y su significado descifrado por un intérprete; pero, el sentido en cómo se aborda el problema de la representación en este punto tiene que ver con el lugar social que esta tiene, sobre su funcionamiento y su proceder dentro de las relaciones entre grupos sociales que hace parte de la comunicación y no se circunscribe únicamente a una dimensión simbólica del lenguaje.

Una primera aproximación en este análisis viene de la afirmación de que socialmente hay ciertas cosas que se representan de forma lícita dentro del espacio público y otras que no. Existen en la sociedad ciertas imágenes con las que no se puede convivir, imágenes que de alguna forma son censuradas o prohibidas; en la misma vía de su límite, existen ciertas imágenes que tratan de ponerse en el espacio público para alumbrar una verdad aun cuando esto implique un desafío a las normas y a las convenciones sociales. El monumento a la Resistencia es una imagen que tuvo un fuerte debate sobre la licitud de la representación puesto que, así como hubo personas que lo respaldaron su construcción y exposición pública, muchas otras lo desdeñaron ya que lo consideraban como una afrenta para la imagen de la ciudad. Cali es por una parte una ciudad cívica llena de tradición, un referente de alegría y de belleza, de una cultura que se difunde a través de más de doce festivales anuales entre los que

se cuentan el festival internacional de teatro, el de música de del Pacifico, festival de macetas, festival internacional de poesía, festival internacional de ballet, festival internacional de la salsa, festival internacional de cine, entre muchos otros más eventos que se organizan por fuera de la agenda cultural institucional; Pero por otro lado, Cali también es una ciudad de miseria y de exclusión social en donde una gran cantidad de personas que la habitan no tienen la posibilidad de disfrutar de la imagen que se ofrece desde la institucionalidad, lo que genera una división entre una Cali visible y otra no visible, una con una imagen que se quiere promocionar y otra que preferiblemente no debe ser mostrada, y es en el centro de esta última Cali donde surge el Monumento a la Resistencia y que en medio de una explosión mediática da cuenta de la violencia sufrida por los manifestantes y en la misma vía, de las dinámicas de exclusión padecidas por sus habitantes.

Sobre el cuerpo del Monumento a la Resistencia, en el antebrazo que sostiene la estructura, están plasmadas las fotos de muchos de los manifestantes asesinados durante el Estallido Social y de otros que también fueron muertos en situaciones similares de movilización política haciendo parte de una reivindicación colectiva de memoria de asesinados por el Estado como por ejemplo son la imagen de Jaime Garzón y de Jhonny Silva. En el mismo sentido otras imágenes que son consideradas de alguna forma “invisibles” ante la óptica de la visibilidad de la ciudad están puestas sobre el cuerpo del monumento, tales como lo son las imágenes de personas encapuchadas que representan la lucha de los manifestantes, imágenes de indígenas pertenecientes a la guardia que también fueron protagonistas en el Estallido social, la imagen de una persona con un libro en forma de la conquista de las bibliotecas, así como alusiones a otras imágenes de una manifestación con expresiones más diversas que representan los procesos de movilización, de resistencia política y de memoria como una forma de resistencia al olvido de lo acontecido en el Estallido Social.

Figura 6. Monumento a la Resistencia foto parcial C. Fotografía de elaboración propia





El mantenimiento de la memoria a través del monumento a la Resistencia desafía la licitud de las representaciones anteriormente mencionadas, de hecho, de una forma distinta a la que usualmente sucede en las acciones de memoria que han tenido lugar en el país. A pesar de que en Colombia han existido continuas experiencias de recuperación de la memoria del conflicto armado y del conflicto social estas se han hecho a través de vías institucionales, a partir de agencias y de comisiones que tienen esta finalidad, tal puede ser el ejemplo del CNMH, o del Museo Nacional de Memoria Histórica o del contra monumento de Doris Salcedo “Fragmentos, espacios de arte y memoria” (Museo Nacional de Colombia, 2017) que se construyó como parte de los acuerdos de paz entre el Estado y las antiguas FARC; sin embargo, el monumento a la resistencia de Cali fue construido “sin permiso” por parte de los manifestantes y de la comunidad del lugar, lo cual le valió el señalamiento de ser una estatua ilegal y construida por criminales para deslegitimar el proceso de resistencia estética y memorial que se estaba gestando en PR durante el Estallido Social.

Las memorias representadas por las obras y expresiones artísticas que se generan desde la institucionalidad son testigos directos de la violencia sucedida en medio de un conflicto político, social y armado; el arte que se produce en estos contextos muchas veces sirve de testigo del acontecimiento que no se recupera fidedignamente como se haría a través de la reconstrucción histórica o judicial del acontecimiento, se recupera poéticamente junto a los matices de los hechos y las interpretaciones que hacen los artistas, esto da lugar muchas veces a visiones románticas de lo sucedido, o visiones parciales que no incluyen todos los puntos de vista sino que por el contrario son la voz de un sentir particular. Tal es el caso que se interpreta, ya que el monumento a la resistencia contiene una mirada específica que busca dejar un determinado testimonio sobre lo que aconteció. En este sentido, el arte, particularmente las expresiones artísticas que tienen una permanencia temporal como la escultura, la fotografía o la pintura se consolidan como referentes culturales que luego se

insertan dentro de la memoria colectiva de una sociedad, muchas veces el sentido de las expresiones artísticas es dejar un legado transgeneracional, transmitir una idea, un pensamiento o una interpretación en un elemento que se inserta en la visibilidad de las ciudades dentro de su espacio público, se vuelven representativos y se diseminan rápidamente por las imágenes del pasado y por los imaginarios de personas que no han tenido contacto directamente con los acontecimientos.

En la transmisión de estas imágenes del pasado hacia el futuro juegan un papel determinante las formas de representar a través de una expresión literaria, auditiva o visual en la construcción posterior del significado sobre el pasado y el recuerdo que habitará la memoria. La representación y la forma de la imagen dependen del artista o de los artistas, de la comunidad que defina la expresión; en las mencionadas experiencias de recuperación de la memoria que han sido dadas desde la institucionalidad se utiliza un estilo particular, sobrio, solemne y que represente la intencionalidad que guardan las organizaciones gubernamentales que en muchos casos son autorales, como por ejemplo, lo son las esculturas memoriales, además, usualmente tienen la impronta de un artista importante que ha sido comisionado para tal fin; mientras que por otra parte, las formas de representar en expresiones colectivas comunitarias suelen tener un estilo más diversificado puesto que se conjugan en una construcción colectiva que reúne una mayor cantidad de voces, así como la realidad inmediata de las personas que recuperan la memoria a través de su propio ejercicio artístico y no a partir de un tercero que ha sido encargado para la tarea.

Estas formas de representar inciden en la emocionalidad que transmiten al espectador y la emocionalidad con la que se guarda el recuerdo, lo que se busca con este tipo de expresiones artísticas es transmitir un sentir y dar cuenta de la realidad que se ha vivido en el acontecimiento, esto es de gran importancia teniendo en cuenta la naturaleza violenta de las experiencias en contextos de conflicto. La reconstrucción histórica de los conflictos va sobre

los hechos objetivos, sobre las cifras de víctimas, pero las expresiones artísticas tienen la bondad de comunicar más allá del hecho objetivo, la experiencia que la violencia ha dejado en la memoria de quienes la recuerdan y que se puede comunicar a otros que necesariamente no han tenido que padecerla para conmoverse e identificarse con lo acontecido.

No obstante, la comunicación emocional y la representación encuentran un límite en aquello que puede ser dicho y puede ser sentido. Una de las críticas que se hacen a los artistas comisionados que participan en los procesos de reconstrucción de memoria en situaciones de conflicto es que ellos no han padecido de primera mano el dolor de la violencia, es así que se llega al problema del límite de la representación y al problema de lo que puede considerarse irrepresentable, por ejemplo un tema de amplio debate académico ha sido si es posible representar el horror del holocausto sucedido en la segunda guerra mundial como se debate en el libro “la representación prohibida” de Jean Luc Nancy.

En el contexto en que nace este análisis, el desafío aparece al preguntarse sobre la posibilidad de representar el horror padecido por las víctimas de la violencia de la historia reciente del conflicto armado colombiano y más específicamente el sentir del conflicto sucedido en el marco del Estallido Social en Cali a través de una escultura particular y de todas las circunstancias que la rodean. La naturaleza de las emociones y de los sentires es la de encontrarse en el límite del lenguaje discursivo, a los que muchas veces se les entrega el adjetivo de inefables, es decir, que no pueden ser expresados con palabras y que deben ser comunicados por otra vía no discursiva como puede permitir la expresión artística. Esta forma de lenguaje suele ser inexacta y abierta a la interpretación de sus múltiples significados y dispuesta a la construcción de nuevos. Lo inefable aparece especialmente en el testimonio de las personas que han sufrido hechos de violencia y que muchas veces prefieren que sus recuerdos queden sepultados por el paso de los años ya que deciden no enfrentarse al dolor que supone revivir la experiencia en el recuerdo.

Por otra parte, pero de manera similar, algunos regímenes políticos prefieren silenciar sucesos a los que deciden no enfrentarse ya que esto puede traer costos políticos al tratar de mantener el poder de un gobierno sobre una sociedad, pero también puede acarrear dolores y heridas que se expresan en la cultura. Es por ello que muchas veces el papel del arte ha sido de hacer luz sobre aquello que está en la oscuridad, en el silencio pactado por un régimen gubernamental que impide la reconciliación entre colectividades, o también de hacer luz sobre el dolor de la vivencia que es compartida con otros seres humanos para poder sobrellevarse; es por esto que aparece la premisa de que “los poetas no olvidan” puesto que es sobre ellos que recae la responsabilidad de enfrentarse a través de la representación artística, sea cual sea aunque esta no se circunscriba únicamente a la poesía, a los horrores que pueden aguardar en el pasado de la memoria y que muchas veces una sociedad o determinados individuos desean no confrontar.

Uno de los inconvenientes en este punto de la comunicación de aquellos sentires inefables es como hacer una representación fidedigna a los hechos, que se corresponda con esta y que pueda considerarse fiel ante los acontecimientos. En esta labor el artista o la comunidad que se expresan artísticamente deben encontrar un justo medio en la representación construida, ya que, por una parte, se corre el riesgo de ser infiel al acontecimiento y a sus sentires, y por el otro lado, a exceder los sucesos que buscan ser comunicados.

El primer caso puede verse por ejemplo, en las representaciones que se hacen sobre la segunda guerra mundial y sobre la Shoá, que en algunos casos son construidas de una forma solemne que rescata la memoria de los sufridos por las personas que las vivenciaron, pero que también en algunas otras, muestra una versión “descafeinada” en la que los sucesos son retratados sin las implicaciones vitales con las que se corresponden, producto de una repetición continuada de los hechos que se banalizan o se naturalizan por los espectadores

después de tanto ser revividos sufriendo una suerte de agotamiento del significado. En el segundo caso, se corre el riesgo de incendiar la mirada del observador al ofrecer una representación tan cruda y descarnada de los hechos que aliente a la curiosidad mórbida o que incluso propague el inefable sufrimiento en lugar de ayudar a quienes lo padecieron a asimilarlo. La tarea del arte en la memoria en este caso es la de hacer una representación que no conduzca al hecho mismo, sino que, por el contrario, le dé a las personas que la observan nuevos horizontes de significado y de interpretación, pues de lo contrario la expresión artística sólo puede conducir nuevamente a la barbarie de la que en estos casos proviene.

El caso del arte colombiano que ha querido dar cuenta del testimonio de la violencia surgida en el conflicto armado tiene en cuenta este elemento de representatividad, de hecho hay un giro especialmente llamativo en las últimas cuatro décadas en las artes plásticas que transforma la pintura de la neo-fuguración que viene desde los años 40 hacia el arte conceptual a través de lo que se conoce como el giro indexical que ha buscado retratar la violencia mucho más allá de su forma perceptual y se ha enfocado en la construcción de narrativas heterogéneas a partir de otros elementos relativos al espacio público, la instalación y la musealización lo que ha permitido la participación de diversos actores y no únicamente de los artistas implicados.<sup>14</sup>

Esta forma de representación es entendida como una mirada indirecta que a través de los indicios logra mostrar y comunicar el hecho violento surgido en el conflicto sin ir directamente sobre él, para entender esta mirada que observa indirectamente un pasado doloroso en la memoria Elkin Rubiano utiliza la metáfora del escudo de Perseo que a través

---

<sup>14</sup> Inciso No.10: la representación de la violencia en el conflicto armado colombiano. En este inciso se resalta la evolución en las formas de representar la violencia y el conflicto por los artistas colombianos, evolución que no es ajena a la forma en cómo el arte ha expandido sus posibilidades comunicativas y de visibilización a nivel mundial y que continúa haciéndolo en la actualidad. A través de estas reflexiones es posible ofrecer una interpretación que comulga con la historia del arte del país y que también responde al momento histórico en el que se sitúa el conflicto en donde la importancia de vincular a las comunidades, a las víctimas y a los actores movilizadas que toman parte se vuelve imprescindible en la construcción de una memoria visual y sensible adelantada por el arte.

de un reflejo logra ver a la gorgona sin petrificarse, y en la que una mirada directa implicaría la muerte del observador. Esta presencia indexical que surge en el arte contemporáneo colombiano, un país que alberga en su historia reciente las señales de un conflicto interno se presenta como una alternativa para asir el sentimiento inefable del trauma, para ser un testigo del horror del acontecimiento y para hacer una representación de lo que puede considerarse como irrepresentable.

Retomando la interpretación del monumento a la resistencia, es posible observar en este una mezcla de ambas formas de representación, por una parte la figuración en las imágenes presentadas en el cuerpo del monumento, pero que también funcionan como índices, rastros de la violencia, representación de los asesinados durante las movilizaciones sociales y en específico en el Estallido Social y que están hechos a partir de las imágenes de los rostros de estas personas; ya que, el monumento no se encarga de retratar puntualmente los homicidios a través del uso de imágenes, sin embargo funciona como testigo de estos. En este sentido se produce una continuación de la resistencia que promulga el monumento, no solamente como memoria puesto que se trata de un símbolo que encara el paso del tiempo y a la aridez de significado que a la que los recuerdos se someten en el olvido a través de las imágenes de las caras que son una representación de los asesinados, que están visibilizados en el espacio físico de la ciudad, sino también es una resistencia emocional que se fragua en la escultura que busca resistir al horror y al desamparo de los hechos violentos, que permite acceder a ese acontecimiento aún cuando no se haya experimentado en carne propia ya legarlo para el futuro como una suerte de asimilación colectiva del dolor.

#### **Inciso No.8: la representación de la violencia en el conflicto armado colombiano.**

Para seguir la idea de la representación de la memoria es necesario retomar la forma en cómo las artes tienen un vínculo conceptual con el fenómeno, no obstante, una vez se ha distinguido la manera en que la memoria ha tenido lugar en el conflicto armado colombiano

es necesario también esclarecer la forma en cómo las artes han incidido en el contexto del conflicto mencionado.

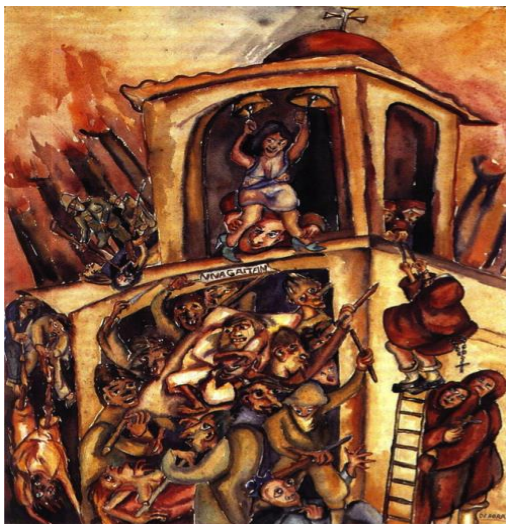
En inicio se parte de la idea de que el arte y el contexto en donde se desarrolla se alimentan mutuamente, el conflicto armado ha sido un tema sobre el que los artistas han tenido que decir y en esa medida ha sido retratado por medio de obras y expresiones artísticas, al mismo tiempo, el conflicto en Colombia ha incidido en la práctica artística y en su desarrollo disciplinar, afectando las maneras y los caminos trazados en su evolución. A este respecto las formas en cómo se ha desarrollado el arte en el contexto del conflicto armado, así como su relación con la violencia, dependen del momento histórico que se pretende analizar, para este caso particular, se trata de obras y expresiones artísticas realizadas en los últimos treinta años en las que se identifican elementos teóricos comunes, dejando por fuera rasgos técnicos que corresponden al saber específico de las artes.

En un primer momento se parte de la idea de que existe una transformación en el arte colombiano en la forma de representar la violencia y el conflicto social, en su desarrollo diametralmente opuesto al que se venía gestando desde inicios del S. XX, en donde primaba la expresión plástica, el simbolismo y la figuración en contraposición a la posibilidad sugestiva dada a través de gestos e indicios que aparecen en el arte de finales del siglo anterior y principios del actual (Malagón, 2010). Algunos artistas que generaron obra perteneciente a la tendencia anterior fueron Alejandro Obregón con “Masacre del 10 de abril” de 1948; Débora Arango en “Masacre del 9 de Abril” en 1948 también; o Pedro Alcántara en 1966 al presentar “el martirio agiganta los hombres de raíz” en donde se reflejan a través de la pintura episodios relacionados con la experiencia de la violencia sustentada sobre todo a través de la figura del cuerpo humano.

*Figura 7. Masacre del 10 de abril. Autoría de Alejandro Obregón*



*Figura 9. Masacre del 9 de abril Autoría de Débora Arango*



*Figura 8. El martirio agiganta los hombres de raíz. Autoría de Pedro Alcántara*



A partir de la década de los años 90 inicia un auge en el arte conceptual en donde priman otros elementos estéticos distintos a los plásticos figurativos, al mismo tiempo generando nuevas formas de hacer arte, nuevas formas de representación y nuevas formas de acercarse a la realidad social, esto incrementa notablemente con el inicio del S XXI en



Colombia cuando se consolida en 2005 la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia AUC y en 2016 el acuerdo de paz con las FARC-EP lo que genera una proliferación de acciones de memoria en las que se integran acciones artísticas que por lo general se identifican con este tipo de arte, a la vez que aparece una nueva sensibilidad hacia los temas de la guerra, la paz y las víctimas por parte de los artistas tal y como lo asegura Elkin Rubiano cuando afirma que “durante las dos últimas décadas, se ha producido un cambio en los modos de hacer artísticos que buscan dar cuenta de la violencia en Colombia” (Rubiano, 2022, p.75)

Una de las particularidades que aparece en la forma contemporánea del arte en Colombia en relación con la violencia y con el conflicto armado tiene que ver con el trabajo con las comunidades, víctimas y organizaciones que han experimentado afectaciones de primera mano, lo que implica ir más allá del trabajo artístico en su concepción clásica, en la que las obras de arte son de carácter autoral y son producidas de modo solitario. En esta perspectiva, en la que se pueden nombrar artistas como Doris Salcedo, Erika Diettes y Juan Manuel Echavarría entre otros, es necesario el acercamiento del artista con la víctima, consolidando la práctica artística como un diálogo de saberes en donde las experiencias y las memorias confluyen para la construcción de significados a través del arte. Este proceso de integración se da tanto en la elaboración de la obra de arte como en su exposición pública, lo que le da sentido como un acción estética, participativa, política y colectiva (Acosta, 2021)

La producción de arte a través de la colaboración entre artistas, actores del conflicto y víctimas también aparece de la mano de profesionales de la academia que han acompañado el proceso siguiendo el ejemplo del CNMH, esto ha ampliado la conversación entre todos los involucrados en el proceso, lo que ha requerido la creación de vínculos entre unos y otros que se han apoyado en sentimientos de confianza y de simetría. Esta forma de hacer arte y en general de acercarse a las víctimas rompe la falsa dicotomía entre el experto artista y la

víctima aprendiz, puesto que lo que queda en primer plano es el conocimiento de las personas de las comunidades que han padecido la violencia, dando espacio a la emergencia de nuevas voces que guardan su propio análisis de la situación, una interpretación propia, así como una articulación particular de la espacialidad y la temporalidad de los acontecimientos que deviene en una memoria colectiva e histórica construida desde la singularidad de sus experiencias(Wills, 2021)

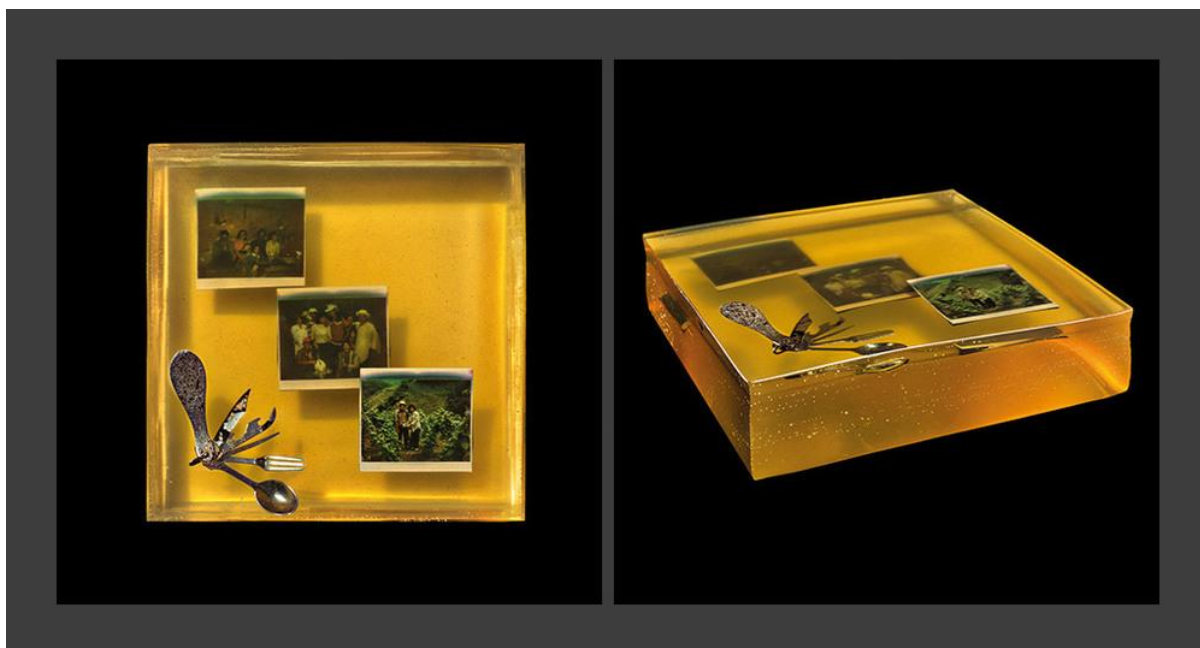
Cabe decir que en este proceso conjunto de creación artística que se ha visto en obras como el contramonumento “Fragmentos, espacio de arte y memoria” del año 2017 o el proyecto “La guerra que no hemos visto” desarrollado por Juan Manuel Echavarría, el artista hace las veces de un movilizador de los sentidos y son los actores involucrados y participantes quienes hacen uso de la técnica, escultórica y pictórica en los dos casos mencionados, lo que quiere decir que son ellos quienes a través de su gesto expresivo dan forma a la obra en coherencia con las memorias que conservan. De nuevo este ejercicio abre un lugar de enunciación simétrico a los participantes de lado de los artistas ya que han sido estos últimos los que tradicionalmente han tenido posibilidad de expresarse a partir de la técnica artística y de sus interpretaciones del mundo, dando espacio a otras formas de sensibilidad creativa que luego son apreciadas en el escenario de lo público.

Esta forma de arte participativo da lugar a otro de los elementos del análisis conceptual de la relación entre arte, violencia, conflicto y memoria, la posibilidad existente en la práctica artística de acompañar procesos de reparación en las personas y comunidades que han sido víctimas de las afectaciones. Dada la particularidad de la violencia ejercida por los actores armados en la historia del conflicto en Colombia, en donde se generaron asesinatos, desplazamientos y sobre todo desapariciones de personas, muchos de los afectados aún no han logrado dar sepultura a familiares puesto que una práctica usual en el marco de la confrontación fue la eliminación del cuerpo de las víctimas (Rubiano, 2022)

como forma de evadir y entorpecer la asignación de responsabilidades judiciales. Esta situación ha llevado a que las personas afectadas presenten dificultades en los procesos de duelo al no saber del paradero o del destino de la víctima, ya que esta pudo estar retenida contra su voluntad, o pudo haber sido asesinada sin testigos y sin evidencias.

El duelo sin cuerpo como práctica común en el conflicto armado ha llevado a que las personas y las comunidades celebren los ritos funerarios a partir de elementos simbólicos para representar a los faltantes, un ejemplo es el uso de objetos, ropa, fotografías o pertenencias de las víctimas. Una situación similar sucede con el desplazamiento forzado en el que se genera un desarraigo, de nuevo un faltante creado por el despojo de la forma de vida y del territorio habitado, una presencia que se extraña con un lugar en el pasado pero que no se encuentra en el presente. Es en estos espacios en donde el arte puede acompañar potenciando las prácticas simbólicas y de representación de lo ausente en conjunción con los trabajos de la memoria, como por ejemplo sucede en la obra “Relicarios” de Erika Diettes en donde las pertenencias de personas víctimas del conflicto, donadas por sus deudos, transitan de su función convencional hacia la función simbólica de representar la experiencia de la violencia. Esto es posible dado que los objetos no solamente son elementos convencionales, sino que son testigos de un tiempo, un lugar y una rutina (Arfuch, 2013) que en el espacio del arte salen de la esfera de lo particular y son expuestos como elementos de ejemplaridad y de interés general tanto para los artistas como para los espectadores finales.

*Figura 10. Relicarios Autoría de Erika Diettes*



Este tipo de acciones en donde confluyen el arte y la memoria son consideradas como prácticas de reparación individual y colectiva, dado que el testimonio de las víctimas adquiere una consideración distinta al de la verdad judicial que solamente se centra en el hecho acontecido y que tiene como finalidad la reparación en el restablecimiento de derechos. La reparación simbólica en la que interviene el arte implica la dignificación del testimonio de las víctimas, así como su reconocimiento en la historia del conflicto armado (Wills, 2021). La reparación simbólica cobra relevancia dado que muchas veces otro tipo de resarcimiento no es posible frente a las afectaciones del asesinato, de las desapariciones y del desplazamiento, es por ello que se insiste en el carácter simbólico de la reparación ya que el daño generado por el conflicto no es únicamente material, también afecta la historia de vida de las personas y las comunidades y tiene hondos impactos en su carácter moral así como en la pérdida de las tradiciones, en la desintegración del tejido social y en la enajenación frente a la vida creado por el trauma.

El arte como elemento constructor de significado y como forma de expresión de la emocionalidad permite de alguna manera la reelaboración de lo sucedido como parte del fenómeno de la memoria, lo que en términos simbólicos y en términos de la subjetividad humana implica la posibilidad de acercarse a una nueva experiencia vital más allá de la marca que ha dejado el pasado a través del acontecimiento de la violencia.

Otro de los elementos que aparece en las acciones que se generan en el conflicto a través del arte es el de la activación del habla (Rubiano, 2022) lo que implica la apreciación de multiplicidad de versiones sobre los acontecimientos del pasado que en otro momento aparecen como desconocidas o como silenciadas, un ejemplo de esta activación es de nuevo el proyecto “La guerra que no hemos visto” de Echavarría ya que este se elabora a partir de los relatos de actores armados a diferencia de otros procesos de memoria en los que toma mayor relevancia el testimonio de las víctimas afectadas, de este modo se da lugar a testimonios de personas que participaron activamente o que fueron testigos de la forma en cómo se generó la violencia en el conflicto armado, además de ser uno de los actores que con los años se ha tendido a deshumanizar, solamente siendo concebido a través de la responsabilidad judicial o incluso de la culpabilidad.

Esto trae a colación problemas relativos a la representación, aparecen en la reflexión preguntas sobre qué se dice, quién lo dice, cómo lo dice, cómo se representa en el arte y en qué medida lo representado es tenido en cuenta, en qué nivel es lícito o hasta qué punto implica una ruptura con las versiones comúnmente más aceptadas del conflicto armado. En este sentido es común encontrar narraciones en distintos lugares del espectro emocional, testimonios dolorosos en donde aparecen el sentimiento de culpa, de rabia o de reproche y en contraposición testimonios impersonales, fríos y en los que las violencias generadas en el marco del conflicto son vistas como un asunto procedimental, lo que deriva nuevamente en el problema de la representación. En “La guerra que no hemos visto”, en donde se solicitó a los

participantes pertenecientes a grupos armados estatales o ilegales, que pintaran acontecimientos sucedidos en el conflicto se obtuvieron como resultado imágenes que tras la interpretación se consideran como ingenuas (Rubiano, 2022), en donde los espacios, las acciones, incluso los asesinados fueron representados a través de dibujos que no se corresponden con la dimensión de las acciones que se generaron, juzgadas como moralmente reprochables. Esta interpretación y el ejemplo al que corresponde son una muestra de la distancia existente entre el acontecimiento y su representación, necesaria para poder generar el relato como en el caso de las víctimas, pero en otros momentos considerada como controversial al tratar de dar cuenta de la gravedad de lo sucedido.

A este respecto es posible acudir a la tesis de Rubiano (2022) sobre la mirada indirecta que caracteriza a la forma en cómo el conflicto ha sido retratado en las últimas décadas, en donde existe la posibilidad de no mostrar de forma cruda el dolor generado por la violencia.

*Figura 11. Crimen a un indefenso. perteneciente al proyecto La guerra que no hemos visto de Juan Manuel Echavarría.*



Otro ejemplo de la mirada indirecta aparece en la fotografía de Jesús Abad Colorado en donde a través del ejercicio periodístico ha logrado dar cuenta de la violencia, del dolor y

de las afectaciones de las víctimas sin necesidad de retratar los hechos directamente, en su lugar aquello que es captado por la cámara son los indicios, los símbolos y las señales de lo sucedido y de la forma en cómo las colectividades lo han experimentado. Este ejercicio de mirar indirectamente (Rubiano, 2022) y de valerse del carácter indexical de la representación (Malagón, 2010) resaltan la posibilidad que tiene el arte de generar una interpretación reflexiva del acontecimiento, puesto que de esta manera tanto lo representado, como el suceso de la violencia, al igual que su experiencia, tienen la oportunidad de tenerse en consideración más allá del hecho mismo, al ser tenido en cuenta su simbolismo y su significado, pues de suceder lo contrario, a través de la transcripción literal del acontecimiento el hecho sólo conduciría nuevamente al hecho sin más salida que la de su padecimiento.

### **Capítulo 3 -Hermenéutica del acontecimiento.**

Una vez realizada la interpretación del derrumbamiento de la estatua de Belalcázar y la construcción del monumento a la resistencia es posible dar cuenta de sus consecuencias filosóficas a través del fenómeno de la memoria, esto con la finalidad de lograr la construcción de un conocimiento conceptual que responda a una de las inquietudes primarias de esta investigación, ¿es posible interpretar un acontecimiento?

Esta pregunta surge a través de los desafíos metodológicos que se han tenido que sortear para poder buscar las relaciones existentes entre los monumentos y los diferentes tipos de memoria que aparecen en el contexto, lo que implica su caída y nacimiento, sobre la dimensión simbólica de los objetos y la importancia de su representación.

Inicialmente es necesario decir que en esta escritura existen elementos de la historia reciente de la ciudad de Cali, algunos reconstruidos a partir de fuentes y otros simplemente creados a partir del recuerdo de un autor que utiliza una voz autobiográfica para referirse a una cadena de sucesos, muchos de esos hechos son de difícil verificación y únicamente pueden ser comprendidos en la medida que se otorgue confianza al narrador sobre la verosimilitud de lo contado. Por otra parte estos sucesos además han sido comentados en diferentes apartados llamados incisos con un tono analítico que ofrecen una visión determinada sobre sucesos ocurridos en un contexto, en un periodo específico de tiempo y que en ese sentido guardan una visión particular del pasado aun cuando sean escritos de manera impersonal, lo que implica, que aunque su narración sea despersonalizada en algunos momentos, de ninguna forma está despojada de la subjetividad del autor- investigador y por el contrario busca presentar imágenes y escenarios particulares junto a reflexiones producto de una red conceptual propia de quien la escribe.



La versión de los hechos dada en esta escritura no es inocente y está construida a partir de un ejercicio de memoria narrada y plasmada en una investigación en filosofía, es decir, en ella lo que se pretende es la interpretación de un acontecimiento, puesto que es el camino metodológico que permite dar cuenta del objeto de investigación al tiempo que permite hacer un análisis a través de varios conceptos que son desplegados en su aplicación para la comprensión de una realidad que ha sido propuesta.

Al mismo tiempo, la pretensión de este análisis final busca sustentar el proceder metodológico de la interpretación a la vez que permite insertarse en la tradición de pensamiento hermenéutica a partir de algunos postulados que resultan convenientes en la obra de H.G. Gadamer y Paul Ricoeur, decisión que merece ser sustentada dada la tendencia de los estudios de la memoria en filosofía que tradicionalmente han tenido un corte fenomenológico, así como de otros elementos que circundan esta reflexión como por ejemplo lo es la elección de incluir en el texto apartados escritos en primera persona y que tratan de convertirse en una crónica.

### **La visión fenomenológica de la memoria en los individuos.**

Siguiendo la exégesis realizada por Paul Ricoeur en textos tales como *La lectura del tiempo pasado* (1999) y *La memoria, la historia, el olvido*, el abordaje teórico dado a la memoria ha sido a través de la fenomenología y de otros autores como Aristóteles y San Agustín, que si bien no pertenecen de forma específica a esa corriente de pensamiento han discutido el fenómeno acudiendo a la reflexión sobre la experiencia del recuerdo. Esta perspectiva ha tomado el nombre de la mirada interior (Ricoeur, 2004) ya que se trata de un ejercicio que procura develar el funcionamiento de la memoria con una visión hacia la interioridad, entendiendo en primer término que es algo que sucede adentro y no en la exterioridad por lo que no puede ser visto de forma pública o no se puede explicar

objetivamente, razón de que se haga necesario recurrir a propuestas que permitan develar el hecho de forma objetiva.

Problemas que se desarrollan y que son correspondientes a la perspectiva fenomenológica de la memoria son la posibilidad de la representación de lo ausente por medio de una imagen mental, la relación existente entre la memoria y la imaginación y la necesidad de veracidad que genera esta relación, y finalmente, el problema de la memoria como capacidad activa o como evocación emocional sufrida.

#### A) Presentación de lo ausente en la memoria

Respecto de la posibilidad que tiene la memoria para presentar o generar representaciones mentales por medio de una imagen, Ricoeur se vale de la posición de San Agustín en *Confesiones X* (2010) para argumentar que es posible guardar dentro de sí mismo vivencias o escenas que han sido vistas en el exterior y que tienen una distancia en el tiempo dejando por fuera su ocupación en el presente. Es posible detenerse en la siguiente cita para ejemplificar directamente aquello a lo que se refiere:

Y va la gente a admirar las cumbres de los montes, y las olas enormes del mar, y los cauces amplísimos de los ríos, y el rodeo del Océano, y los giros de las estrellas, y se olvidan de sí mismos. Y no se admiran de que mientras estaba diciendo yo todo esto no lo veía con los ojos, y sin embargo, no lo hubiese dicho si no hubiese visto dentro, en mi memoria, en espacios tan inmensos como si los viese afuera, los montes, y las olas y los ríos y las estrellas que vi y el Océano que me contaron. Y sin embargo no he absorbido esas cosas al verlas cuando las vi con los ojos, no son ellas las que están en mí, sino sus imágenes. Y conozco qué y por medio de qué sentido corporal ha dejado su impresión en mí. (San Agustín, 2010, p.485)

En este pasaje se hace una alusión reiterada de la acción del ver y del sentir desde la admiración o desde la observación de espacialidades, movimientos y formas de la naturaleza,

lo que en un primer momento refuerza el sentido de la mirada, de aquello que tiene la posibilidad de ser visto, que inicialmente ha sido visto con los ojos pero que luego ha sido visto sin ellos a través del uso de la memoria. Bajo esta mirada no se tiene la necesidad de absorber lo visto porque en lugar de ello están sus imágenes.

Estas imágenes hacen las veces de una representación, término que ha tenido múltiples acepciones en esta reflexión, pero que bajo la perspectiva de la mirada interior implica hacer presente aquello que está ausente, por fuerza de tiempo o de distancia, presentar en la experiencia y revivir aquello que en el momento en el que se recuerda no se encuentra inmediatamente. De nuevo se debe reiterar el carácter privado de la imagen que sin embargo se puede comunicar para ser compartida y de algún modo objetivada tal como sucede en la descripción de naturaleza provocada por San Agustín, puesto que a través del lenguaje discursivo la memoria y el recuerdo pueden ser transmitidos a otras personas sin que estas hayan tenido una experiencia directa de lo contado. Es en esta medida que la memoria puede sentirse de forma similar entre diferentes individuos puesto que todo ser humano ha tenido la experiencia de recordar a través de imagen o palabra una escena que se hace presente por medio de la memoria.

#### B) Relación entre memoria e imaginación

Una respuesta a la pregunta sobre “cómo” recuerdan los individuos es: a través de las imágenes. Para Ricoeur la pregunta se constituye en otras palabras: “¿qué sucede con el enigma de una imagen, de una *eikón* [...] que se marca como presencia de una cosa ausente marcada con el sello de lo anterior?” (Ricoeur, 2010, p.14). La palabra Eikón se sustituye por la de imagen, aunque también puede ser entendida como ícono, lo que acentúa la dimensión representacional que habita en la memoria.

En esta línea de pensamiento aparece de forma ineludible la relación entre memoria e imaginación ya que en la experiencia de los sujetos ambas suceden en forma de imágenes

privadas de las que solamente se puede dar cuenta a través de la reflexividad y de la comunicación con otros individuos, sin embargo, la naturaleza de ambas es distinta puesto que la memoria está orientada al recuerdo de lo sucedido mientras que la imaginación está orientada a la visualización de lo inexistente, lo que abre la duda sobre si aquello que se recuerda es veraz o aparece en la conciencia como un invento . “La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación que resulta de este devenir-imagen del recuerdo, afecta la ambición de la fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria” (Ricoeur, 2010, p.22).

Frente a esta disyuntiva es posible caracterizar las imágenes de la conciencia de acuerdo al rasgo de su veracidad, Eikón como la imagen que representa al pasado y que se diferencia de la imagen que se presenta dentro de la imaginación; conceptos análogos son los de Bild (voz germana para referirse a imagen) y Fantasía que “no es ninguna conciencia que pueda aportar como dada en sí misma una objetividad cualquiera que sea o un rasgo esencial y posible de una objetividad” (Husserl, 2002, p.67) lo que la diferencia categóricamente de una imagen producto de un recuerdo, que supone una relación representativa en la reproducción del pasado en el presente. Siguiendo esta distinción entre imagen y fantasía encontrada en Husserl se afirma que:

Frente a esta conciencia de imagen, las reproducciones tienen el carácter de evocaciones o representaciones del objeto mismo, las cuales se dividen a su vez según no sean ponentes (“meras fantasías”) o ponentes. Y a ello se añaden los caracteres del tiempo. El recuerdo es pues, representación del objeto mismo en el sentido de pasado. (Husserl, 2002, p.80)

Lo que confirma la idea de que recuerdo e imagen están relacionados con algún nivel de objetividad en el pasado que se precisa de acuerdo con su posibilidad de representar lo

sucedido, y que tiene un tratamiento diferente con las “meras fantasías” que aparecen en la conciencia como resultado de lo imaginado y que no pretenden una representación.

#### c) Memoria intencional y accidental

Finalmente existe un último debate a introducir en la comprensión de la memoria individual que tiene que ver con la capacidad de recordar de forma intencional, o por el contrario, cuando el recuerdo asalta la memoria de forma espontánea. Frente a esta diferenciación es importante establecer que la memoria y la forma del recuerdo se puede presentar como una actividad intelectual o como una sensación de la emocionalidad lo que corresponde con la intencionalidad en la búsqueda del recuerdo y por el otro lado con su padecimiento.

Desde la posición teórica de la mirada interior (Ricoeur, 2010) se retoma la diferencia entre ambos procesos aparecidos en *Tratados Breves de Historia Natural, Parva Naturalia* de Aristóteles (1987) en donde se establecen los conceptos de memoria y reminiscencia identificando a la memoria como una posibilidad involuntaria, mientras que por el otro lado, la reminiscencia como una posibilidad de recuerdo intencionada y que tiene que ver principalmente con el conocimiento.

Frente a esta diferenciación se asegura que:

Las personas que tienen una buena memoria no son las mismas que tienen facilidad para rememorar; sino que en la mayoría de los casos, las que tienen mejor memoria son personas lentas, y las capaces de rememorar son las rápidas e inteligentes (Aristóteles, 1987, p.233-234)

Es necesario acotar que en este pasaje la palabra rememorar se utiliza como una aplicación de la reminiscencia y se está refiriendo a un proceso similar y de orden intelectual, mientras que la memoria se asocia con la lentitud y al mismo tiempo con la sensibilidad.

De nuevo en esta perspectiva se anuda a la memoria con la imagen, lo que parece ser un factor común al reflexionar desde una concepción fenomenológica, subjetiva o individual puesto que la memoria se presenta otra vez como un pensamiento que sucede a través de la imagen, también relacionándose con la sensibilidad, lo que la vincula con la posibilidad de sentir haciendo uso de la vista; sin embargo, los procesos de reminiscencia y memoria en el sentido que denota Aristóteles también tienen que ver con la organización del tiempo, esto es, con el establecimiento del orden en que se suceden los acontecimientos.

La reminiscencia al ser un proceso de recuperación de algo que ya fue conocido implica el dar orden a lo que acontece, identificar en el recuerdo que va antes de que, lo que genera también una noción de causalidad. Desde esta perspectiva no es posible recordar el presente, la reminiscencia y la memoria solamente actúan sobre el pasado y no sobre lo que está sucediendo y por medio de ella es que se puede recuperar algún conocimiento que haya sido aprehendido en el pasado; sin embargo, la memoria aunque también actúa sobre el pasado opera de una forma desorganizada y no revela siempre un saber, sino muchas veces una imagen o una sensación que no está articulada al sentimiento del tiempo y por tanto no puede ser ordenada en el pensamiento de acuerdo al establecimiento de la causalidad.

Se diferencia la reminiscencia de la memoria no solo en la relación con el tiempo, sino porque muchos de los demás animales participan de la facultad de recordar, pero, por así decirlo, de la práctica de la reminiscencia, ninguno de los animales conocidos fuera del hombre. La causa es que la reminiscencia es como una especie de inferencia (Aristóteles, 1987, p.252-253)

Dando final a esta apreciación, la reminiscencia se equipara a la búsqueda de algo que se sabe existente pero a lo que no siempre se puede llegar, la inferencia no es exitosa todas las veces lo cual puede generar sentimientos o afecciones a aquel que infructuosamente busca llegar al cometido de recordar y que se le presenta elusivo, este elemento reviste de

importancia al tener en cuenta la relación entre la reminiscencia y la memoria, así como entre el recuerdo, la sensibilidad y la experiencia de recordar acontecimientos pasados.

Retomando la intención principal en la que se ha buscado mostrar de forma general algunos problemas filosóficos que se inscriben en la conceptualización fenomenológica de la memoria, específicamente las relaciones existentes entre memoria e imaginación, representación de la imagen del pasado en el pensamiento y la memoria como posibilidad activa e intencionada en contra posición con la evocación sensible del recuerdo, es posible dar cuenta de la tendencia solipsista de este abordaje que da una preeminencia a la experiencia subjetiva del recuerdo y de la organización del tiempo. En algún aspecto la perspectiva fenomenológica puede ser catalogada como psicologista en la medida que reduce el fenómeno de la memoria a posibles funciones mentales, cognitivas, sensibles o del espíritu dejando de lado elementos sociológicos e históricos que inciden en el recuerdo del pasado y que teóricamente fueron retomados y ampliados en la propuesta de la memoria colectiva.

No obstante, es necesario aclarar que el interés de esta discusión no está enfocada en dilucidar los paralelismos entre la memoria de los individuos y la memoria colectiva ya que en propuestas como la de Los marcos sociales de la memoria escrito por el sociólogo Maurice Halbwachs se retoman elementos de la fenomenología de la memoria de Bergson en *Materia y Memoria*, por ejemplo Halbwachs insiste en la capacidad de la memoria de ser evocada que retoma en esta obra como la posibilidad involuntaria de que aparezca un recuerdo o una imagen del pasado de forma espontánea. (Halbwachs, 2004)

En el orden de esta argumentación, aunque la propuesta de la memoria colectiva de Halbwachs considere argumentos distintos a los de una memoria individual también retoma ideas de la perspectiva fenomenológica que se sustenta en la reflexión sobre la experiencia sensible del recuerdo. Sin embargo, aunque en este análisis final se busca presentar la memoria desde un punto de vista hermenéutico que está más ligado a la reflexión de la

condición histórica, es importante acotar que la memoria sigue existiendo como un proceso que se da individualmente y dentro de las personas, no obstante, se comparte en un entramado social que tiene una relación imbricada con el tiempo histórico.

### **La hermenéutica en la comprensión de la memoria.**

Al ingresar en el debate de la hermenéutica como posibilidad de interpretación se hace alusión a la historicidad, en la misma medida, la memoria como fenómeno psicosocial puede aludir a una comprensión histórica, en un primer nivel interpretar y recordar guardan semejanza aunque cada proceso guarda sus particularidades más allá de sus coincidencias. Recurriendo a las reflexiones sobre la hermenéutica que se incluyen en *Verdad y Método* Gadamer (2012) plantea una discusión a la fenomenología desde la perspectiva de Heidegger en *Ser y Tiempo* (De la maza, 2005) en la que busca apartarse de la metafísica y de la búsqueda de fenómenos esenciales en la conciencia humana y situarlos en un mundo y realidad histórica que permea y define las posibilidades de conocimiento de la realidad a través del círculo hermenéutico.

El pensamiento sobre las cosas que necesariamente se vuelve palabra, se historiza al hacerse parte del mundo y de un lenguaje, así queda situado en la exterioridad y no en los procesos internos como en la tradición fenomenológica (Corona, 2011). Aunque para la fenomenología la historia aparece como concepto relevante, especialmente en Husserl, para su posición es necesario tomar una distancia del mundo y poner la experiencia entre paréntesis para acudir a su reflexión. Por el contrario:

Heidegger no puede estar de acuerdo con la reducción histórica que plantea Husserl para el método fenomenológico. Según Husserl, debemos contemplar las cosas con una mirada neutral, sin una predisposición determinada. Hay que desconectar todas



las concepciones filosóficas, teológicas, científicas, axiológicas que impiden describir los fenómenos tal como se manifiestan desnudamente a la conciencia. (De la Maza, 2005, p.127)

A tal efecto, la fenomenología, la perspectiva de la mirada interior y por extensión el entendimiento de la memoria como un proceso exclusivamente intrapsíquico no es coherente en una propuesta de la memoria como fenómeno que es situación de un sujeto socio histórico. Desde la posición hermenéutica no es posible encontrar la esencia de las cosas a través de la reflexión en la conciencia, sobre todo del pasado, sino que por el contrario se debe acudir a la distancia del tiempo y al punto que se ha definido para recordar, permitiendo que la memoria se transforme y a su la vez se interpretada y reinterpretada.

En esta escritura se han presentado dos acontecimientos y sus diferentes interpretaciones de acuerdo a los grupos actores que han participado en el derribo y en el levantamiento de dos monumentos en Cali, con ellas se ha enfatizado en la memoria de cada uno de los grupos y en como su identidad e incidencia socio cultural ha provocado diferentes versiones recordadas de los hechos, incluyendo la versión propia del autor de la investigación, es decir, que para esta explicación se ha acudido a distintos elementos del “mundo”, de la realidad histórica de los sujetos que dan cuenta de diferentes memorias a partir de dos objetos específicos que se encuentra en consonancia con la perspectiva de la hermenéutica, que renuncian a la forma del recuerdo como proceso cognitivo y lo sitúa dentro de un proceso social en el tiempo.

La hermenéutica requiere una inmersión pausada en el conocimiento de esa realidad social e histórica desde la que un sujeto inicia el proceso de comprensión. La interpretación para Gadamer implica un movimiento circular en el que se da paso de forma paulatina al descubrimiento de un nuevos significados en las que “conceptos previos tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados” (Gadamer, 2012, p.333) Lo que quiere

decir que los procesos interpretativos suponen un carácter dinámico y que no están dados por sí mismos en el primer momento, existe en lo interpretado un significado que debe ser descubierto y redescubierto, una comprensión que debe afinarse como sucede con la memoria en el caso del recuerdo en la que siempre se vuelve desde un lugar distinto, y que transforma la posición del intérprete con su descubrimiento.

Se plantea la metáfora del círculo hermenéutico dado que supone un tránsito que regresa al lugar de inicio pero con una perspectiva distinta a la inicial, este movimiento busca acceder a una verdad o a un conocimiento a través de la depuración de las preconcepciones que se tienen al interpretar, no obstante, la interpretación produce una forma nueva de conocimiento lo que obliga una transformación de lo pensado en un principio (Gadamer, 2012) Esto puede ser entendido como un proceso reflexivo a través de lo que es interpretado, una serie de preguntas que van siendo despejadas en la circularidad del pensamiento en la medida que se adentran en el objeto de la interpretación y que regresa al sujeto con concepciones diferentes.

No obstante, en el primer estadio de Verdad y Método sigue existiendo una búsqueda por la verdad, es decir, por una verdad única que da cuenta de una realidad específica que ha sido depurada en el proceso movimiento del círculo hermenéutico y que tiene como producto un nuevo conocimiento filosófico. Sin embargo, en la presente investigación se abandona la pretensión por la verdad en el conocimiento del pasado, más bien, la búsqueda de hechos positivos aparece de la mano con la reconstrucción de la historia en el sentido de la disciplina académica que son interpretados y matizados de acuerdo con cada observador y de los que se puede dar cuenta en la verosimilitud de la narración. Al tratarse de la memoria, siempre se tendrá que tratar con diferentes verdades o con distintas interpretaciones de sucesos que interactúan las unas con las otras en medio de un contexto definido como un escenario social, esto genera una dificultad en el conocimiento de una interpretación depurada que apunte a

una verdad, en cambio supone lidiar con la coexistencia de distintas interpretaciones sobre el pasado, en la memoria y que son más o menos legítimas de acuerdo la posición del intérprete y del investigador.

En este punto es necesario hacer alusión al concepto de prejuicio como condición de la comprensión ya que este aplicado a la realidad factual de los sujetos se vuelve el punto de partida de la interpretación, dicho de otra forma, la interpretación procede un juicio previo, de una posición inicial de interpretación que genera una visión particular de lo que se quiere interpretar y que será transformada en el tránsito del círculo hermenéutico.

Gadamer (2012) inicia la exposición sobre el concepto de prejuicio aludiendo a la intención existente en el periodo social e histórico de la ilustración de depreciar la tradición del pensamiento como fuente de la interpretación sustituyéndola por el privilegio de la razón, por la posibilidad de interpretar únicamente a través del esfuerzo racional. De nuevo, este tipo de posiciones relativas al iluminismo resultan problemáticas en el acercamiento investigativo planteado en esta reflexión puesto que lo que se busca es validar la posibilidad de interpretar desde una posición de identidad y tradición tal y como se define en Verdad y Método. “La tradición conserva algún derecho y determina ampliamente nuestras instituciones y comportamiento” (Gadamer, 2012, p.349). La hermenéutica en este sentido implica entender que se piensa desde el prejuicio, con la fuerza del pasado, y en esta misma vía, que cada individuo y sociedad tendrá una pre comprensión determinada por la carga histórica y cultural que les precede, así mismo, se consideraría improbable la capacidad de interpretar solamente a fuerza de razón y sin tener en cuenta de forma mínima la historia de vida y el acumulado de conocimientos del intérprete, que por supuesto formarán parte alguna de la tradición.

Del concepto de prejuicio se deriva el de horizonte. En esta escritura en numerosas ocasiones se ha utilizado la palabra posición como referencia espacial al lugar desde el que

una persona o un grupo interpreta; se conservan unos prejuicios que otorgan o determinan un lugar de inicio que gracias al tránsito del círculo hermenéutico se moviliza, sin embargo, desde esa posición siempre se tiene una perspectiva, una visión particular de la realidad y de los acontecimientos que la conforman, es decir una visión que se lanza más allá de la estancia del intérprete. En verdad y Método esta posibilidad aparece bajo el concepto de horizonte entendido como “el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto” (Gadamer, 2012, p.372)

Para los efectos de esta investigación es necesario aclarar que no existe un sólo horizonte, en la vía de la argumentación desarrollada, existen múltiples horizontes producto de múltiples miradas. Precisando, esos horizontes aparecen más allá de las personas y se insertan en los objetos de arte que han sido protagonistas en los acontecimientos narrados y es por ello que sobre los monumentos se abre la vía de la interpretación, un monumento puede ser la consolidación artística y memoria del horizonte de interpretación de su autor y de la sociedad de su tiempo. Para Gadamer (2012) se trata de una fusión de horizontes, un encuentro de puntos en la mirada que componen la interpretación que se desentraña en el diálogo, en el entendimiento del otro que proyecta una visión diferente. En el caso del monumento a Sebastián de Belalcázar y el monumento a la Resistencia el diálogo se desarrolla en la interacción de sujetos y objetos que se identifican con la diferencia de un uno que es ajeno al tiempo presente pero no a la circunstancia, y es por ello que se enfatiza en la necesidad de buscar el lenguaje mudo con el que hablan las representaciones escultóricas y así desentrañar su horizonte para fusionarlo con el del intérprete.

Sin embargo, esta investigación va más allá de la interpretación de los monumentos y avanza sobre la hermenéutica de los acontecimientos en la que la noción de horizonte puede coincidir con el fenómeno de la memoria en tanto posibilidad y límite de interpretación de un acontecimiento, de lectura y diálogo con el pasado que otorga una especificidad y que en el

tránsito abre la necesidad de la resignificación de los sucesos a partir de una nueva narración de la historia en el recuerdo de los sujetos. Tal y como se ha dicho en apartados anteriores la interpretación ofrecida en la investigación es intencional, reflexión que se justifica en la corriente hermenéutica en tanto el ejercicio interpretativo exige al lector de la ocasión-escritor del análisis, develar su posición interpretativa, ser testigo de una visión y de un horizonte al tiempo que intenta confluír en los horizontes de los demás actores: los objetos de arte, esculturas que esconden un significado de su temporalidad; los hechos y las visiones que generalmente recogen una opinión pública y finalmente, los sujetos que propiciaron los hechos y que reaccionaron a ellos.

En la interpretación del acontecimiento es pertinente aludir a lo que Gadamer (2012) llama el significado hermenéutico de la distancia en el tiempo, atendiendo a que lo que se desea interpretar hace parte de una realidad que no está presente. En el caso de la interpretación de los textos en los que se enfoca la investigación habitual en hermenéutica se debe lidiar con la distancia temporal que sucede en la interpretación, lo que de otro modo es la lejanía existente entre los prejuicios y los horizontes del autor de los textos y los del intérprete. Otra posibilidad puede ser el acercamiento al arte, que es planteado en la primera parte de Verdad y Método como la interpretación que aparece en la ontología de la obra de arte a partir de la experiencia estética en la que sujeto y objeto se unen en un juego para construir una verdad de significado y que es ampliado en el ensayo titulado La actualidad de lo bello (1991). En ambos casos de interpretación, textos y obras de arte, existe una similitud que está dada por la temporalidad y necesariamente atravesada por la tradición histórica que generan un desacuerdo entre sujeto intérprete y lo que es interpretado, dicho de otro modo, en la distancia temporal y entre los horizontes se gesta un malentendido que requiere resolución en el ejercicio hermenéutico.

En esta situación de incomprensión se exige el esfuerzo filosófico, interpretativo y estético del sujeto de entenderse en lo ajeno, buscar en lo otro su propia posición para provocar un entendimiento, puesto que “El círculo [hermenéutico] no es, pues, de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpretación del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete.” (Gadamer, 2012, p.363) Finalmente esta comprensión no es simplemente reproductiva del sentido original del texto o de la obra de arte, tampoco lo es del acontecimiento, es por ello que en diferentes apartados se ha hecho énfasis en la capacidad de interpretar y reinterpretar que se tiene en el movimiento del círculo hermenéutico, también la creación de nuevos significados sobre hechos del pasado que en la historia aparecen como inamovibles pero que en la memoria se pueden transformar, puesto que este tránsito entre una posición y otra requiere la confluencia y la síntesis de las tradiciones y horizontes que se ponen en juego, siempre cambiantes.

Al respecto del tiempo que puede ser tomado como un motivo de incomprensión se dice que:

ya no es primariamente un abismo que hubiera de ser salvado porque por sí mismo sería causa de división y lejanía, sino que es en realidad el fundamento que sustenta el acontecer en el que tiene sus raíces en el presente. (Gadamer, 2012, p.367)

Es así que el tiempo deviene en un espacio tensión, o en un contexto de aplicación de la investigación filosófica, siendo mucho más que un obstáculo a sortear; de forma más acertada, es también un elemento que aporta una nueva dimensión de comprensión de un momento histórico distinto, puesto que en esta concepción la temporalidad supera la cuenta de los años y se inserta como carga simbólica de lo que se interpreta, es decir, se transforma en lenguaje de otra época con el que se puede entrar en diálogo.

Para concluir con la reflexión de la hermenéutica como corriente filosófica que permite una comprensión sobre el fenómeno de la memoria, además como justificación

metodológica para la presente investigación, se hace impostergable develar la posición de prejuicio del autor que dará cuenta de un determinado horizonte de conocimiento determinante en la escritura: el autor es un hombre nacido por fuera de Cali la ciudad en la que suceden los acontecimientos, sin embargo, los vivió desde una distancia prudente, sin hacer parte de la ciudadanía que activamente se vinculó en las protestas del Estallido Social pero haciendo presencia en los espacios en los que visiblemente ocurrieron mayores transformaciones con la suspensión temporal de la autoridad y en los que sucedieron el derrumbamiento y la construcción de los monumentos. Este hecho permitió una escritura con una experiencia de primera mano, que de acuerdo a como la memoria procede, su recuerdo se ve tergiversado, mucho más, en el ejercicio de ponerlo en palabras en una suerte de crónica que facilita dar cuenta de lo interpretado. La distancia en el tiempo cronológico es corta en relación con cómo se dan otras interpretaciones puesto que el Estallido Social se fecha en 2021 y la presente investigación se consolida a finales del 2023, tiempo en el que, sin embargo, los elementos conceptuales se han refinado en algunos puntos y extendido en otros habiendo enriquecido la construcción de significado contenido en ese lapso temporal.

El autor de la investigación es psicólogo y al desarrollar esta interpretación se ha visto inmerso en un conocimiento disciplinar distinto al de su ámbito profesional, lo que ha llevado a una exigencia en la fundamentación teórica y metodológica en la investigación filosófica cuyo aporte de más importancia es la práctica de la escritura en donde cobra relevancia la construcción de argumentos; esta escritura es distinta a la redacción de un informe de tesis en un paradigma empírico analítico en donde los protagonistas serían los hallazgos y no la discusión inmersa en el debate conceptual. De forma específica, los elementos teóricos contenidos en la primera parte de la investigación tienen el carácter transdisciplinar de los estudios de la memoria, se incluyen en ellos conceptos desarrollados por la filosofía, la sociología, la psicología y la historiografía. Adicionalmente aparece en la escritura de forma

recurrente el concepto de representación al que ha habido un acercamiento desde otros ámbitos disciplinares, particularmente desde la semiótica, la estética y el arte. Estos son los elementos que componen la posición de interpretación y enmarcan la temporalidad del ejercicio investigativo, narrado a propósito en partes que componen el acontecimiento objeto del ejercicio hermenéutico. De nuevo, la escritura es intencional y en ella aparece una afinidad con el derrumbamiento del monumento de Belalcázar y con la construcción del monumento a la Resistencia en la necesidad de construir un relato sobre uno más de los episodios acontecidos en la ciudad, que se enlaza con la posibilidad de historizar la vida a partir de la narración y de reflexionar lo que en el futuro quizá pueda alcanzar alguna comprensión sobre la condición histórica.

A partir de estos elementos procede esta investigación, sin ellos, con otra temporalidad, o bajo el análisis de otros conceptos la interpretación sería distinta.

### **El acontecimiento interpretado.**

El último tercio de la reflexión acerca de la hermenéutica del acontecimiento en la memoria abordará una cuestión que puntualmente tiene que ver con la licencia poética por la que ha optado el investigador para proponer una versión de los hechos sucedidos en el contexto del Estallido Social de 2021, tiene que ver con la posibilidad de volver lo recordado un elemento posible del ejercicio interpretativo. En consecuencia con los elementos conceptuales del apartado anterior, el ámbito de aplicación de la hermenéutica como tradición filosófica está puesto sobre la comprensión de textos, de imágenes y de obras de arte; sin embargo, desde esta propuesta el diálogo en la interpretación puede darse incluso con el discurso, con un elemento que tal y como se ha mostrado en esta investigación, contiene un rasgo de exterioridad, algo que ha sido expresado por medio del gesto corporal, de la práctica artística o incluso a través del habla y no únicamente con documentos escritos; en la misma



medida, no se considera posible, o por lo menos fáctico hacer una interpretación de un recuerdo o pensamiento que sucede en la memoria en el ámbito de la interioridad.

Se puede reflexionar sobre la experiencia del recuerdo en la memoria, así como sobre su organización temporal secuencial y causal, sin embargo, esta reflexión regresaría al psicologismo que se la ha criticado a la perspectiva fenomenológica pues su desarrollo quedaría únicamente en la cognición individual. Este regreso plantea la pregunta sobre cómo hacer un tránsito de lo interno a lo externo, de lo subjetivo a lo intersubjetivo, de la memoria como un recuerdo personal a la memoria como expresión del mundo que confluye en la historia, en el contexto social y en la tradición contenida en la fusión de horizontes. La respuesta a esta pregunta aparece con precisión en la escritura de una crónica como forma de objetivación del recuerdo y en este caso se ha optado por una narración personal que pone en juego imágenes, situaciones y análisis propias de la visión del autor, que recuerda pero que también escribe para poder acceder a él nuevamente. En este punto se pretenden dilucidar algunas consecuencias filosóficas, así como fundamentar la reflexión dada en la investigación desde la perspectiva de la hermenéutica como opción de comprensión del fenómeno de la memoria.

En un inicio para lograr el cometido de interpretar una memoria que hasta ahora ha mostrado dos caras, una interna fenomenológica y otra aparentemente exterior que está relacionada con la historia, con la cultura y el mundo para la cual resulta útil el ejercicio hermenéutico, es fundamental saber qué es aquello que se constituye como el objeto de la interpretación. Se trata de un acontecimiento, que al igual que la memoria puede mostrar las mismas dos caras: la fenomenológica de la reflexión de la experiencia y la hermenéutica ligada a la relación del acontecimiento con la historia y a su vez su narración como parte de un proceso historiográfico.

En principio el acontecimiento puede ser relacionado con los hechos y con los sucesos que tal y como indica su nombre han acontecido, esto quiere decir que en el acontecimiento se identifica una pertenencia al pasado y que por lo tanto se puede recordar, sin embargo, los hechos sucedidos no alcanzan por sí mismos a convertirse en acontecimiento puesto que para que ello ocurra deben estar dotados de sentido, o bien formar parte de una narración más amplia que relacione desencadenantes, consecuencias y significados. Esta primera acepción del acontecimiento como suceso del pasado y que por tanto puede ser explicado tiene cabida en una concepción positivista de la historia; Ricoeur al respecto menciona que esta perspectiva se fundamenta en la idea de que en el acontecimiento:

Se admite que la propiedad de haber sucedido ya difiere radicalmente de la de no haber sucedido todavía; en este sentido, la actualidad pasada de lo que sucedió se considera una propiedad absoluta (del pasado), independiente de nuestras construcciones y reconstrucciones. (Ricoeur, 2004, p.171)

Cabe mencionar que esta postura está distanciada de la que se asume en esta investigación puesto que por medio de distintos planteamientos y ejemplos se ha mostrado que en la memoria siempre está presente la reconstrucción del pasado como condición y que no opera únicamente en esta temporalidad, sino que se extiende al presente e incluso al futuro. Esta perspectiva que entiende el acontecimiento como hecho del pasado inmodificable se presenta más coherente con la explicación planteada por la disciplina de la historia y de la historiografía como ejercicio de escritura con el que Ricoeur discute ampliamente en *Tiempo y Narración I* (2004). De forma específica el autor entra en controversia con la escuela francesa de los Annales que persigue una historia social total y con las formas de historiografía que utilizan una metodología de investigación nomotética ligada a la búsqueda de leyes o máximas que permitan dar cuenta de la estructuración de relaciones sociales en una determinada época.

A propósito de estas perspectivas de corte científico, la propuesta de la escuela francesa de los Annales es denominada por Ricoeur como <<el eclipse del acontecimiento>> dado que este es descartado por su carácter episódico frente a una historia de larga duración que tiene en cuenta macroprocesos sociales que no se ligan a sucesos específicos, sino que son entendidos a partir de distintos eventos (Ricoeur, 2004). Este entendimiento de procesos de larga duración está cimentado sobre descripciones históricas demográficas, sociológicas y económicas que son consistentes a lo largo de los años y que en consecuencia deprecian el valor del acontecimiento en la construcción de la historia de una sociedad (Figuerola, 2003). Por otra parte, la posición nomológica de la historia es denominada como <<el eclipse de la comprensión>> en tanto lo que se privilegia es la explicación del pasado a través de metodologías pertenecientes al paradigma empírico analítico de la investigación, tales como la estadística o la econometría, que apuntan a la identificación de premisas elaboradas a través de tendencias de datos. Esta forma de explicación del pasado se privilegia frente a la comprensión interpretativa del texto que se puede hallar en la hermenéutica tal y como ya se ha mostrado, o que también puede ser fundamento en la historia siguiendo los postulados teóricos de Raymond Aron de acuerdo con Ricoeur (2004).

En este punto es necesario hacer una digresión respecto al concepto de acontecimiento y de la discusión que sostiene Ricoeur a través de este concepto con la historiografía, ya que como se ha dicho el acontecimiento tiene además un entendimiento dentro de la fenomenología que puede aportar elementos a la discusión planteada. Nuevamente, aunque la investigación busque rebasar la concepción fenomenológica de la memoria a través de un distanciamiento del psicologismo de corte individualizante, se atiende a la necesidad de entender que la memoria existe como forma de experiencia subjetiva que establece una relación interdependiente con el mundo, lo que implica que algunos elementos de la visión fenomenológica sean ineludibles a pesar de que sean problematizados en la reflexión.

El rasgo de esta visión fenomenológica a destacar en esta investigación tiene que ver con el acontecimiento convertido en fenómeno singular que ocurre más allá de su condición de existencia física en el tiempo, lo que implica que el acontecimiento para que suceda tiene que constituirse dentro de la experiencia de la temporalidad de los sujetos. Este proceso identifica al acontecimiento como una ruptura instauradora (Tavera, 2020) que inaugura una estancia temporal del significado, lo que quiere decir que este se constituye como un episodio interesante de sentido dentro de la subjetividad de quien lo experimenta, dada su novedad o dada la gravedad de sus consecuencias que en potencia puede significar el antes y el después dentro de una narración, “Esta nueva temporalidad altera las relaciones tanto con el pasado como con el futuro. El acontecimiento reabre el campo de la memoria (el pasado) y el campo de lo posible (futuro)” (Tavera, 2020, p. 27).

El acontecimiento como ruptura instauradora de sentido se opone a la visión anteriormente desarrollada que concibe el acontecimiento como hecho positivo del pasado, en consecuencia, cualquier suceso puede considerarse como un acontecimiento en tanto en él se perciba la gravedad que le imprime quien la experimenta. Acudiendo a la especificidad de esta investigación esta noción es apreciable en tanto el derribo de la estatua de Sebastián de Belalcázar y la construcción del Monumento a la Resistencia aparecen como acontecimientos que inauguran una temporalidad en el marco de un Estallido Social y sobre todo son significativos en las construcciones de sentido del autor, que a la vez se refuerzan como sucesos que son leídos en claves de una memoria que recuerda y olvida el pasado, y de otra que construye un futuro posible.

Siguiendo esta argumentación, el acontecimiento se entiende como una comprensión que está derivada de las circunstancias (Romano, 2008) y que permite el acceso a un conocimiento de la realidad experimentada por los sujetos, que interpela el mundo e interpela a quien reflexiona en ella sobre sí mismo. Lo que quiere decir, que no solamente cambia la

temporalidad sino también la experiencia de los sujetos en el mundo, transformando lo que está entendido como lo canónico en el sentido de la aceptación de las condiciones regulares de una vivencia y construyendo un nuevo saber derivado de nuevas experiencias circunstanciales.

Una vez retomada esta posición fenomenológica se hace necesario regresar al debate planteado por Ricoeur respecto al acontecimiento, superando las críticas que se plantean a la concepción de corte positivista de la historia total y de la historia analítica abordadas a partir de *Tiempo y Narración* (2004). El interés del filósofo francés es en realidad defender la propuesta narrativa dentro de la disciplina de la historia, entendiendo el acontecimiento como una parte del tiempo y del pasado que se puede narrar abriendo así una tercera concepción del acontecimiento que cabe dentro de esta investigación junto al entendimiento del hecho positivo y de la experiencia de la ruptura instauradora de la fenomenología.

En esta investigación se concibe el acontecimiento como parte de una historia narrada que se presenta como el punto medio en las otras dos concepciones previamente mencionadas, por una parte, una historia de larga duración y por otra una experiencia de la temporalidad, la primera social y con mayores tendencias a la objetividad y la segunda individual y personal justo en la forma que adopta el recuerdo en la memoria de los individuos. La historia narrada se constituye principalmente a partir del concepto de trama que a su vez retoma la interpretación del concepto de *Mythos* en la *Poética* de Aristóteles (Ricoeur, 2004). Hacer alusión a una narración de la historia implica entender en ella ciertas características, por ejemplo que se aprecia como una sucesión de circunstancias que encadenan un entramado de significado, es decir que no aparecen de forma aleatoria sino que son dotadas de sentido por un historiador; también que en ella aparecen protagonistas que pueden ser individuos, colectividades u objetos que aportan al desarrollo de la trama histórica; y finalmente que la narración de la historia a partir del acontecimiento está

contenida dentro de un marco histórico, social y cultural mucho más grande, lo que implica que procede de unas condiciones iniciales y que una vez ha pasado lo acontecido el punto de partida inicial se ha transformado.

Se enfatiza que en esta forma de narración del acontecimiento experimentado y concebido dentro del marco de una historia de larga duración hace las veces de una bisagra entre lo inasible de la historia social y la experiencia de los individuos, en la misma medida que enfatiza sobre la narración que se equipara en esta investigación con la característica que tiene la escritura de las memoria de ser una bisagra entre el recuerdo individual y la memoria colectiva y socio histórica que se ha alimentado de la perspectiva de la hermenéutica.

Esta argumentación regresa al punto inicial de esta reflexión sobre el acontecimiento interpretado que se ciñe como la justificación de la licencia poética utilizada en la escritura del ejercicio hermenéutico sobre los acontecimientos del derribo de una estatua y la construcción de otra en el Estallido Social de Cali en 2021; este argumento a su vez responde a la pregunta sobre cómo es posible interpretar un acontecimiento que sucede en un contexto específico, pero que por otra parte, se recuerda de forma particular en la memoria del investigador, y la respuesta que desde el inicio ya estaba prevista es: a partir de la narración creada en una escritura autobiográfica con tintes de crónica; no obstante, a este respecto quedan muchas cosas por decir pues no basta con definir lo que es un acontecimiento sino que también es necesario guiar la reflexión filosófica sobre cómo se puede narrar este acontecimiento al mismo tiempo que es interpretado.

Para introducir esta última cuestión se requiere acotar que el acontecimiento forma parte de una temporalidad a la que comúnmente no se tiene acceso, a la que se accede a través de la memoria, lo que quiere decir, que pertenece al pasado y al dominio de lo subjetivo y que para poder interpretarse se debe traer al presente en su exterioridad. La forma para que esto se dé en coherencia con esta propuesta es a partir de la narración. Esta cuestión hace eco en la

pregunta sobre la aporía del tiempo también planteada por las Confesiones de San Agustín retomadas nuevamente por Ricoeur (2004): el pasado no existe pues ya sucedió y el futuro aún no sucede, por lo tanto, únicamente existe el presente, sin embargo, los individuos pueden recordar, anticipar e imaginar el futuro, en este sentido, hay una posibilidad de reflexionar en la conciencia sobre una temporalidad que no es inmediata.

Esta aporía del tiempo, ampliamente discutida, presenta como solución el concepto de trama en Aristóteles tal y como se mencionó anteriormente, es decir, para lograr asir una temporalidad que aparentemente es inexistente dentro de la temporalidad física y aparece únicamente dentro de la temporalidad de la experiencia subjetiva y de la cognición, se apela a la posibilidad de su narración, de su articulación de acuerdo a una organización de sentido entre los hechos que la componen. Esta trama está determinada por la acción y por los sujetos que la protagonizan, un ejemplo de esto son los indígenas Misak que derriban la estatua de Belalcázar, o la ciudadanía de Cali que crea espacios de resistencia frente a la represión policiva del Estado, estos son sujetos que aunque no se presentan individualmente sino en la figura de colectividades desarrollan acciones particulares que desencadenan otros eventos consecuentes que tiempo después han sido articulados en una trama llamada Estallido Social de 2021. Es así como por medio de la narración de estos eventos se puede dar cuenta un par de años después de un acontecimiento del tiempo pasado.

La trama descrita por Ricoeur (2004) tiene otro rasgo característico a saber que se define a través de la estructura completa de un todo en una historia que se sostiene por sí misma, una estructuración del tiempo que se sucede con un principio, unos hechos que suceden que forman puntos de inflexión al igual que lo hiciera el nudo en una historia y un desenlace que se constituyen como un elemento episódico dentro de una historia mayor. De nuevo, para el caso que está siendo comentado en esta reflexión se encuentra enmarcado en un panorama nacional puesto que el Estallido Social no ocurrió únicamente en Cali y

pertenece un entramado de sucesos que refieren a un contexto histórico temporal conocido como el postconflicto colombiano que desde cierta mirada es una continuación transformada de lo que una vez fue el periodo del conflicto armado y que ahora se desarrolla en forma de un conflicto civil. Al mismo tiempo, el Estallido Social contiene un inicio, un clímax y un desenlace que tratan de ser descritos por medio de la crónica filosófica; aunque sus fases no sean fácilmente determinables en una estructura narrativa convencional puesto que no se puede asegurar que suceso diferencia el inicio del nudo por lo menos, es posible demarcar dos momentos que trazan los límites de una temporalidad: el de derrumbamiento y el de construcción que son a su vez propias historias y cuentan con una ontología propia que los convierte en acontecimientos a ser narrados y provistos de significados a interpretar.

El tiempo del alma, es decir, la temporalidad de la experiencia fenomenológica que se debate en la aporía del tiempo que fue descrita por San Agustín en las Confesiones (2010) se conjuga junto a la construcción de la trama narrativa a partir del proceso de mimesis planteado por el escritor que narra. En palabras de Ricoeur este mismo asunto se puede mencionar afirmando que “El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de existencia temporal” (Ricoeur, 2004, p.113). Es decir, cuando la temporalidad se organiza de acuerdo a la estructura mencionada de la trama, no obstante, y tal y como se ha sostenido en distintas partes de esta reflexión, la forma en como esta temporalidad se organiza y se presenta no es neutral y alberga la visión particular del narrador.

Esta visión particular se entiende en el concepto de mimesis (Ricoeur, 2004) que puede hacer eco en las nociones brindadas en este análisis que son relativas a la representación, lo que quiere decir que la mimesis es una representación particular de la temporalidad y puede acogerse a las dos acepciones que más se destacan en esta escritura, la



representación en términos temporales de hacer presente otro tiempo y la representación como símbolo que se construye para hacer las veces de otro elemento. En Tiempo y Narración (2004) por su parte, la mimesis es distinguida de la copia de un elemento natural como se puede encontrar en una concepción platónica que implica la representación en el arte, y por otro lado, se presenta la mimesis ligada a una visión aristotélica en la que ocurre una representación creativa y significativa de la realidad; a efectos de la representación del recuerdo en la memoria es posible estar más de acuerdo con la segunda definición que tiene más en cuenta la visión del sujeto que recuerda y que al mismo tiempo reconstruye e inventa. Esta visión de la mimesis aristotélica entendida como una mimesis creadora se opone por su parte a la necesidad de ser una fiel copia de la realidad, al tiempo que abandona la pretensión de una verdad positiva en la forma en que la disciplina de la historia lo exige en términos de la comprensión científica del tiempo.

Ricoeur divide conceptualmente este proceso de mimesis creadora en tres estadios que implican elementos teóricos significativos en relación con la hermenéutica y la memoria. En primer lugar la mimesis I entendida como mimesis prefigurativa se constituye como un proceso de mediación simbólica entre el narrador y su temporalidad lo que implica que se inscribe dentro de un determinado lenguaje y cultura, esta forma de mimesis, inicio de la representación del acontecimiento, tiene en cuenta la estructura topológica de la trama y también la estructura sintáctica de la lengua del narrador; puede ser entendida de acuerdo con el autor como una red conceptual de la acción que se tiene en cuenta antes de iniciar el acto mimético (Ricoeur, 2004). Cabe agregar que en este punto de partida también se toman en cuenta elementos axiológicos y tópicos que dan cuenta de la realidad del narrador lo que de algún modo se vincula con el concepto de tradición que se encuentra en Verdad y Método (Gadamer, 2012), es decir que Mimesis I es el punto de partida, la posición inicial del narrador que crea la narración del tiempo y en ella se incluyen todos los elementos de los que

dispone y que serán determinantes en el siguiente punto; para el caso de análisis particular, implica la historia de vida del narrador, su formación académica, la experiencia recordada de lo narrado, la información disponible sobre el acontecimiento particular, el entrenamiento adquirido en la escritura del español así como demás elementos que ya han sido mencionados.

La mimesis II por su parte, entendida como mimesis figurativa es el acto poético en sí mismo (Ricoeur, 2004), el ejercicio de la representación creadora la temporalidad siendo incluso una toma de decisiones del narrador autor sobre cómo contar la historia y qué elementos incluir en ella. Cabe destacar que en esta reflexión la creación de la mimesis II tiene que ver con la construcción de significado y sentido que aparece en la memoria en la que juega un papel importante la imaginación literaria, ya que a menudo en la escritura tanto de ficción como de no ficción que busca crear un retrato del pasado por medio de la narración de uno o varios acontecimientos, se suelen privilegiar ciertos rasgos de la realidad sobre otros, elementos que brindan coherencia en la historia o que dan realce a situaciones que han jugado un papel determinante en el recuerdo del narrador pero que no han tenido que suceder necesariamente de la forma en cómo se han contado los hechos, que pueden ser matizados desde la visión de otro actor o que por el lado de las fuentes pueden ser no verificables o fácilmente controvertibles. Todos estos rasgos de la escritura son decisiones que toma el narrador y que hacen parte del oficio de los escritores que se atreven a buscar el retrato del pasado. Sobre esto es necesario decir que la aporía del tiempo del alma que se conjuga con la narración de la trama queda abierta, no es tan conclusiva como se pudiera pretender desde una narración que busque consolidarse como una verdad, dado que lo que enseña la mimesis II es que si bien se puede dar cuenta de hechos de la realidad pertenecientes al pasado, el acontecimiento narrado siempre hace parte de la posición del escritor narrador y únicamente puede dar cuenta de su tradición y de su proceso prefigurativo. Que esta representación no

sea conclusiva sino que por el contrario quede abierta a la discusión le otorga el valor que se ha buscado desde el inicio en la hermenéutica del acontecimiento: la coexistencia con otras visiones disímiles, la posibilidad del cuestionamiento y de la controversia que aparece en la memoria como objeto conflicto sobre las imágenes del pasado; y finalmente, el valor de la propuesta creadora que aparece en el acto poético sin la cual toda historia sería imposible desde esta perspectiva, ya que de ser posible, probablemente estaría desprovista de elementos de significado configurándose como un inventario de eventos en un calendario sin coherencia interna, lo que equivaldría a suprimir la articulación de la construcción de la trama (mythos).

Solamente resta la mimesis III posfigurativa (Ricoeur, 2004) que implica el diálogo con la temporalidad y con los espectadores de la narración, ya que, así como el acto mimético implica la conjunción de la red simbólica configurativa en el narrador, también integra el punto de vista del lector que establece el diálogo con lo representado. Bajo la lectura realizada en Verdad y Método esta posfiguración tiene que ver con la fusión de horizontes que sucede en la hermenéutica (Gadamer, 2012), el lector es el contexto mismo y los otros sujetos que participan de lo narrado dan lugar a nuevas narraciones y a nuevas construcciones de sentido que transforman el recuerdo, en esta dirección “el círculo hermenéutico de la narración y del tiempo renace sin cesar del círculo que forman los estadios de la mimesis” (Ricoeur, 2004, p.146) que están en constante reinterpretación y constante recreación de significado, así la mimesis III desemboca de nuevo en la mimesis I al constituirse como parte de la red simbólica del autor.

Este proceso de circularidad se entiende de forma unitaria y continua, aunque teóricamente esté separado en tres partes; para el narrador, al momento de representar el tiempo pasado de la memoria crea una integración en este círculo. A propósito de este movimiento se puede argumentar que “para la hermenéutica, el texto ha de entenderse en el proceso completo que describe esta trayectoria; la hermenéutica está comprometida con la

unidad de la mimesis en un proceso global que comprende los tres momentos” (Martínez, 2006, p.146) y es por ello que se ha optado por utilizar esta posición filosófica como justificación metodológica para esta investigación que ha tratado de dar fundamento a la interpretación del recuerdo en la memoria.

Regresando al punto de partida de esta reflexión, es a través del círculo mimético que ha desembocado en la escritura de una crónica de acontecimientos dentro del Estallido Social que se puede objetivar una memoria, es decir, hacerla pública, sacarla de los intersticios de la mente de quien recuerda para así volverla parte de un contexto mayor, que se puede interpretar y por supuesto controvertir. Los límites de esta escritura están dados por el punto de partida del investigador que opta por el título de magíster en filosofía y seguramente los errores a los que está sujeta son inevitables de acuerdo con los planteamientos presentados alrededor del círculo mimético y hermenéutico, las características específicas de la narración corresponden a la red simbólica inicial que se ha expandido en un ejercicio de interpretación, reflexión y fundamentación filosófica, no obstante con lo aquí presentado se busca crear una base teórica así como la vinculación circunstancial a una corriente de pensamiento como lo es la hermenéutica.

La intención final de esta discusión es la de dar cuenta sobre cómo el acto creativo puede formar parte de una interpretación comprensiva del pasado, haciendo énfasis en que es precisamente este acto de construcción de significado lo que permite crear una visión con elementos teóricos disímiles que no pertenecen a un mismo cuerpo disciplinar y que, sin embargo, confluyen en un mismo ejercicio. Este mismo, a su vez, busca integrar una visión personal y un contexto político y social en el que se creó una ruptura instauradora en el año 2021, está aún tiene ecos en el presente que buscan ser desentrañados con la pretensión autorial de historizar la propia subjetividad y volverla parte de algo más grande, ubicar la

memoria individual en medio de un acontecimiento en la historia reciente de la ciudad desde la que se investiga.

## **Epílogo conclusivo.**

El Estallido Social no tuvo una fecha oficial de clausura, todo fue regresando a como había sido, recuperando la normalidad poco a poco a medida que los manifestantes se retiraban de los espacios de resistencia. El último día que me uní a una protesta fue el 20 de Julio en el que hice un recorrido de media maratón en una marcha en la que se unieron menos personas a lo acostumbrado; sin embargo, se seguían convocando a reuniones y acuerdos entre organizaciones, también se movilizaba el diálogo entre la sociedad civil y los gobiernos municipales y nacional, a veces parecía que nadie quería escuchar a nadie, era lógico después varios meses de conflicto continuado que existiera desconfianza entre los unos y los otros.

Quizá hubo hitos de cierre, momentos que marcaron el final, pero eran momentos en los que yo ya no estaba, las ocupaciones del trabajo y del estudio se imponían de nuevo, y después de la conquista de los espacios parecía que el desafío en ese punto era cómo recobrar la vida perdida, volver a un punto en el que poder permitir al hábito continuar porque una realidad ineludible era que todo tenía que acabar y que luego vendría el momento de asumir las consecuencias, lo que seguía era el reparto de las responsabilidades.

En esa fiesta de estallido murieron personas en cada bando, ese fue el primer y más importante costo que hubo que asumir, después pérdidas en negocios que quedaron destruidos en las manifestaciones, luego parece que siguieron persecuciones y asesinatos furtivos, la primera línea se replegó hasta desaparecer, los carros volvieron a transitar por las avenidas ocupadas, los CAIs que habían sido bibliotecas regresaron a ser refugios de policías. Con el tiempo la confrontación mostró que no era de un bando contra otro, empezaron a aparecer los matices, la ciudadanía de a pie estaba descontenta por la aparición de la criminalidad en ausencia de la ley y pedían el levantamiento de los espacios de resistencia y el regreso de la autoridad. Nos dimos cuenta en ese punto que la pugna era en realidad contra nosotros mismos, el conflicto de una Cali que se miraba en su interioridad y que lo que veía

era persecuciones, desarraigo a los desposeídos, clasismo y exclusión de los unos con los otros sin importar el estrato social al que se perteneciera. Ese momento pasado en el que hubo una confluencia de voluntades se desdibujó y cada quien regresó a lo suyo, a lo que era de su exclusiva competencia.

Las congregaciones desaparecieron y regresó a los monumentos la soledad que los caracteriza, en el norte quedó vacío por un tiempo el pedestal en el que Belalcázar miraba al oeste, en el sur oriente quedó erigido el monumento a la Resistencia amenazado por voces iracundas que prometían derribarlo pues no estaba custodiado por los manifestantes que lo levantaron. Hasta el día de hoy, en diciembre de 2023 el monumento sigue intacto.

Un año y medio después del derribo de la efigie del conquistador, el 4 de noviembre del 2022 (Alcaldía Santiago de Cali, 2022), el monumento de Belalcázar regresó al lugar en el que estaba desde inicios del siglo XX por medio de una iniciativa de la alcaldía que buscó la conservación del ídolo, pero esta vez mediante un diálogo distinto que trató de incluir a todos los actores involucrados, puede decirse que fue recontextualizado en favor de lo que significó el acontecimiento de su caída. En la piedra que lo sostiene fue instalada una placa que reza:

Los caleños herederos de nuestros antepasados indígenas grabamos aquí, en este pedestal de la estatua del fundador de Santiago de Cali, Sebastián de Belalcázar, nuestra voz de reconocimiento y exaltación en homenaje al valor y heroísmo que ofrecieron con su sangre los pueblos indígenas de la época, y los proclamamos como ejemplo de sentimiento de amor patrio. Ellos resistieron y murieron con honor defendiendo su territorio y su cultura de la violenta conquista española que los despojó de riquezas y poder e impuso su cultura occidental. Entre otros fueron: Timba, Guales, Xamundí, Bichicama, Amayme, Vixes, Mulaló, Cachibí, Ambichinte,

Bitaco, Dagua, Yumbo, Lile, Huacache, Bolo, Pance, Palo y el cacique Petecuy.

Alcaldía de Santiago de Cali, Academia de Historia del Valle del Cauca, 2022.

Al parecer esta placa es la conclusión a la que la ciudad ha llegado respecto al derribo de la estatua, aquel acontecimiento con el que empezó esta narración; quizá ha sido la forma en que se ha permitido la coexistencia de la memoria indígena y la memoria de los mestizos de Cali que fueron afectados en el derrumbamiento y que se puede restaurar más de un año después de lo ocurrido como una forma de restablecimiento simbólico, es decir, una reparación a la herida que se abrió en esa pugna por el pasado que es ocupado por piedras en este presente.

En este relato una estatua ha caído para que la otra pueda existir, se ha derribado una memoria para que permita la emergencia de otra que había sido invisibilizada, pero paradójicamente con la restitución de Belalcázar ambas memorias permanecen a flote. En primer lugar, la memoria indígena se conserva en el recuerdo de las personas que pudieron percibir el acontecimiento del derrocamiento del conquistador y se preservará hasta que por obra del desgaste que provoca el tiempo desaparezca, y en un segundo lugar, la memoria sigue en el objeto físico que representa la reivindicación de los pueblos indígenas que heroicamente resistieron a los extranjeros en la época de la conquista en forma de una placa roca. Esta placa también es un descubrimiento de nuestros orígenes, confesión de una ascendencia étnica mestiza que tomó parte en la masacre de los pueblos autóctonos de estas tierras, pero que con el tiempo se ha ido transformando por medio de las nuevas generaciones, de los nuevos significados que se le otorgan al pasado, con nuevas perspectivas distintas para una memoria herida que recuerda a sus muertos tal y como sucede con el monumento a la Resistencia, a la vez que imagina un futuro en donde sus imágenes son visibles y sus voces escuchadas.



Figura 12. Placa del pedestal de la estatua de Belalcázar una vez restaurada. Fotografía de elaboración propia

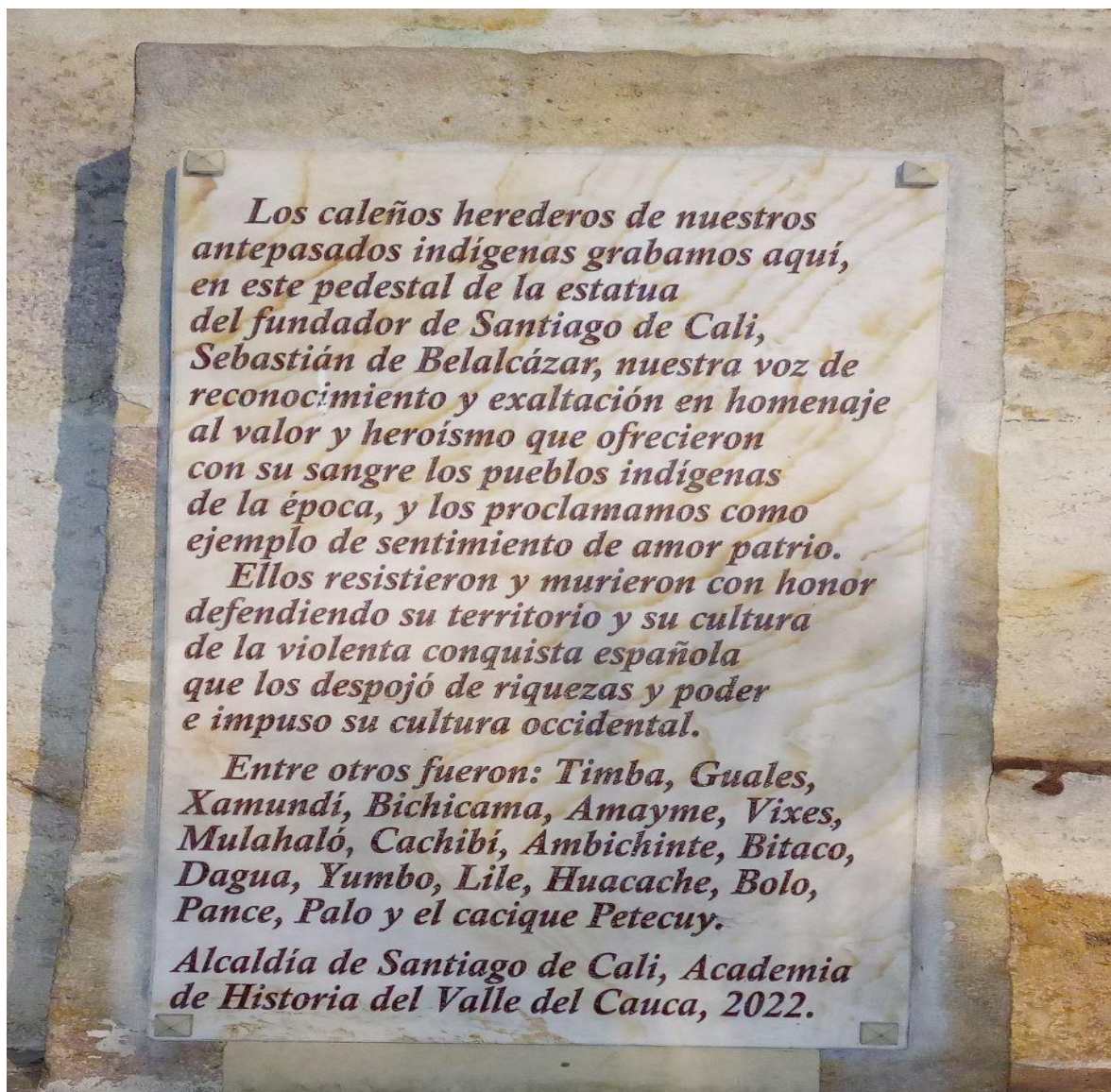


Figura 13. Estatua de Belalcázar restaurada en su pedestal 2 años después del Estallido social.

Fotografía de elaboración propia.



A manera de cierre de esta investigación se proponen las siguientes conclusiones que han sido derivadas de la reflexión y del proceso de escritura que se ha presentado a lo largo de estas páginas:

Es necesario iniciar acotando que más allá de un ejercicio de conceptualización sobre el fenómeno de la memoria en donde se han abordado distintas perspectivas desde diferentes disciplinas, la intención de la investigación ha sido crear un diálogo que permita proponer una interpretación sobre los acontecimientos sobre los que se ha ahondado, no delimitar o rastrear la evolución del concepto de memoria como lo podría intentar un trabajo investigativo de corte exegético. La naturaleza de la escritura narrativa de la memoria y del proceso hermenéutico planteado dentro del contexto del Estallido Social en Cali en el año 2021 ha permitido desarrollar una lectura comprensiva de los hechos recientes de la historia del país a partir de los conceptos de memoria y de sus formas de representación en el arte. Esta conversación entre teoría y acontecimiento resulta relevante en el análisis del presente y de la historia reciente de la ciudad en la medida que permite entender algunos cambios espaciales y relacionales que se desarrollaron en el periodo abordado en la sociedad caleña, esta reflexión mantiene vigencia toda vez que las memorias que han sido abordadas y que forman parte del trabajo interpretativo aún se mantienen en el presente a través de dinámicas de conflicto, de forma específica, la memoria de los indígenas Misak materializada en la acción de derrumbamiento de la estatua de Belalcázar no deja de profundizar en el trauma transhistórico que ha devenido generacionalmente desde el periodo de la conquista hasta el presente, esta ha generado una visibilización de una población tradicionalmente excluida, de unas prácticas culturales y de una cosmovisión étnica, que como se ha evidenciado en la crónica filosófica y en los reportes de prensa mencionados en los pie de página, ha sido menospreciada por una clase social mestiza predominante en la ciudad. En el mismo sentido, la memoria de la tradición caleña representada en la estatua de Belalcázar ha sufrido una

afrenta que ha hecho necesarias acciones de reconciliación buscando restablecer el ícono, esta vez haciendo mención en una placa de piedra de un pasado que había sido silenciado.

Finalmente, la memoria del Estallido Social y de las acciones de resistencia que se gestaron ante el Estado durante el paro y que se encuentran materializadas en el Monumento a la Resistencia continúan en el presente en peligro de ser derruidas con la amenaza constante de destrucción del monumento por medio de acciones administrativas y paraestatales.

Todas estas relaciones de tensión entre grupos y conflictos identificados que se enmarcan en una lucha de poderes por las imágenes del pasado revelan en la investigación una memoria herida e impedida por causa del trauma, en la que se puede ver cómo las lógicas de violencia sucedidas en el periodo histórico del conflicto armado se replican en el contexto de un paro nacional que pertenece al posconflicto. Al profundizar en la metáfora se acude a que el conflicto armado colombiano se originó por causa de la confrontación entre guerrillas formadas por campesinos sin tierras que por medio de la vía armada buscaron el cambio social y el control del establecimiento, en respuesta a esta sublevación el Estado colombiano a través del uso legítimo de la violencia por parte del ejército sostuvo una confrontación bélica durante varias décadas, lo que produjo la destrucción del tejido social del país dejando como secuela un sin número de víctimas mortales o desarraigadas de su tierra y su cultura; de forma análoga, en el Estallido Social se mantuvo una confrontación entre el Estado y la población civil movilizada protestando principalmente en contra de una reforma tributaria asfixiante para la economía de las personas de estratos sociales medios y bajos, esta confrontación que duró únicamente unos cuantos meses también generó el deterioro del tejido social de la ciudad. En ambos casos, el trabajo de la memoria ha sido fundamental en la reconciliación entre grupos sociales y en la reparación simbólica de las víctimas que se han producido en el marco de la confrontación, en la misma vía, en ambos casos las respuestas de los artistas como facilitadores y catalizadores de los procesos de memoria han sido



preponderantes, lo cual señala una camino por el cual es posible superar el conflicto que viene siendo heredado desde el pasado por medio de un trauma transhistórico, a la vez que se insiste en la posibilidad que encuentra la memoria como acto político en la construcción del futuro y que rebasa su cualidad fundamental del recuerdo del pasado. Este es un trabajo todavía inacabado que corresponde adelantar a la sociedad nacional y de la ciudad, hecho al que se invita en la conclusión de este trabajo de investigación.

Por otra parte, la estrategia metodológica y literaria usada en esta investigación permite visibilizar en el espacio académico las acciones políticas y memoriales que se gestaron durante el Estallido Social dando espacio a su discusión en un espacio que puede alimentar la reflexión al respecto, de la misma manera la narración de la crónica filosófica tiene la función testimonial de guardar el recuerdo sobre los acontecimientos abordados, convirtiéndose en un registro memorial que podría ser tenido en cuenta para reconstruir las dinámicas sociales entre los grupos involucrados en el contexto histórico del posconflicto y del paro nacional en la ciudad de Cali, no obstante, más allá de la presentación de datos y registros, la estrategia narrativa utilizada en la propuesta de interpretación de los acontecimientos busca impactar al lector por medio de la creación de imágenes que presenten un contexto y destaquen en él la sensibilidad que implica acercarse a un escenario en donde las acciones de resistencia y la violencia padecida por los manifestantes fueron moneda común, y que en el presente se han sumado a la memoria social del conflicto en Colombia. Tal y como se ha mencionado en otros apartados, los hechos del paro nacional, aún cercanos temporalmente pueden tener ecos en el futuro que al día de hoy resultan incomprensibles; la narración escrita ha propiciado un espacio de reflexión sobre los sucesos y sobre las tensiones que en ellos se mantienen, lo que fiel al ejercicio hermenéutico implica poner en suspenso el paso del tiempo, la realidad histórica, para hacer un esfuerzo reflexivo en su interpretación.

Entre los principales aportes del trabajo se encuentra la elaboración conceptual de la memoria desde la fenomenología, paradigma dominante en el entendimiento de este fenómeno en la filosofía, para intentar rebatirlo desde una mirada hermenéutica que integra las dimensiones interiores subjetivas del recuerdo con las exteriores históricas y culturales. En este sentido el entendimiento de la memoria desde una hermenéutica del acontecimiento la sitúa como un elemento con posibilidad de interpretación diferente a los textos y a las imágenes que ha sido la forma en cómo se han realizado este tipo de ejercicios; cabe decir, que aunque en esta investigación existan comentarios sobre imágenes del Estallido Social y narrativas sobre contextos de conflicto, la interpretación del acontecimiento se ha centrado en la reconstrucción de un recuerdo en lo escrito dejando de lado posibles análisis iconológicos, iconográficos o de contenidos de discursos que se hubieran podido hacer por lo menos a los grafitis, a los murales, o las declaraciones de los manifestantes, de la comunidad indígena o a la ciudadanía inconforme con el derribo de Belalcázar.

Otro posible camino que no se tomó fue el de los análisis estructurales al contexto político, histórico y social en donde hubiera sido necesario el estudio de cifras, datos, y de indicadores cuantitativos que dieran cuenta de la anormalidad temporal de la situación del Estallido Social aportando información más fiable y soportada desde un ejercicio de rigor científico más dado a un paradigma empírico analítico; no obstante, este no fue el camino que se escogió, decisión deliberada en la adhesión a la corriente de pensamiento hermenéutica que comulga con una intención comprensiva del acontecimiento sin dejar de tener una alta densidad teórica y sin dejar de ser un ejercicio sistemático de aprehensión de la realidad y de construcción de conocimiento.

Para finalizar, este proceso investigativo, de escritura de una crónica y de propuesta interpretativa ha hecho las veces de un ejercicio catártico que ha incluido un arduo esfuerzo académico, pero en el que también se ha hecho imprescindible un empeño en el

reconocimiento de las propias sensibilidades, afiliaciones a ciertas acciones o grupos relevantes en el Estallido Social y sobre todo de un compromiso político que ha hecho necesario el abandono de una posición de escepticismo frente al futuro, tal y como se ha mencionado en los trabajos de la memoria que curan la memoria herida y que exigen una imaginación del futuro artística y moral. En esa medida ha significado un cambio subjetivo en quien investiga como parte de un ejercicio filosófico que transforma a quien lo ejecuta, que se desarrolla al dotar de sentido los acontecimientos que tienen lugar en la vida de una persona y que se articula con el tiempo y con el devenir histórico del país. Seguramente quedan cosas por decir, ideas abiertas y posibles interpretaciones contrarias a las que aquí se brindan, no obstante, este ejercicio se da aquí por concluido con las particulares ganancias que de él se han obtenido.

## Bibliografía.

- Acosta, P. (2021). El lugar del arte en un mundo en conflicto: consideraciones intempestivas en la obra de Erika Diettes. In M. Wills-Obregon (Ed.), *Narrativas artísticas del conflicto armado colombiano* (pp. 65–92). Universidad de los Andes.
- Alcaldía de Santiago de Cali. (2022, April 11). Estatua de Sebastián de Belalcázar volvió a su pedestal. <https://www.cali.gov.co/cultura/publicaciones/172542/estatua-de-sebastian-de-belalcazar-volvio-a-su-pedestal/#:~:text=Este%20viernes%204%20de%20noviembre,el%20marco%20del%20estallido%20social>.
- Alcántara, P. (1966). El martirio agiganta los hombres de raíz [Pintura]. Museo La Tertulia. <https://museolatertulia.com/obra/el-martirio-agiganta-a-los-hombres-raiz/>
- Arango, D. (1948). Masacre del 9 de abril [Pintura]. Museo de Arte Moderno de Medellín. <https://www.elmamm.org/hitos-historicos-debora-arango-republica-1948-1958/>
- Arciniegas, Y. (2021, mayo 2). Colombia: Duque retiró polémica reforma tributaria, pero busca nuevo proyecto “fruto de consensos”. FRANCE 24. <https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20210502-reforma-tributaria-colombia-duque-retiro>
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Arfuch, L. (2015). Espacio biográfico, memoria y narración. *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria*, 297-309.
- Arfuch, L. (2012). Memoria e imagen. *Educação & Realidade*, 37, 399-408.
- Aristóteles. (1987). *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural*. Gredos.



- BBC News Mundo. (2021, junio 1). Paro nacional en Colombia: los grupos de civiles que disparan al lado de la policía durante las protestas. BBC.  
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-57311752>
- Breitling, A. (1999). La puesta en escena de lo trágico. La hermenéutica de lo trágico según Paul Ricœur. *Red pensadores en la frontera*.
- Corona, N. A. (2011). Verdad y Método: Gadamer, Heidegger, Ricoeur. *Studium. Filosofía y Teología*, 14(28), 259-294.
- Espectador, E. (2021, June 14). Así es el Monumento a la Resistencia, inaugurado en Cali. El Espectador. <https://www.elespectador.com/colombia/cali/asi-es-el-monumento-a-la-resistencia-inaugurado-en-cali/>
- El Espectador (2021, Septiembre 9). Javier Ordoñez, la muerte que desató una jornada de terror en Bogotá. <https://www.elespectador.com/bogota/javier-ordonez-la-muerte-que-desato-una-jornada-de-terror-en-bogota/>
- El Espectador (2021). Paz y memorias de CAIS: Bibliotecas populares. La transformación que lideraron jóvenes en Cali. [www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/de-cais-a-bibliotecas-populares-la-transformacion-que-lideraron-jovenes-en-cali-article/](http://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/de-cais-a-bibliotecas-populares-la-transformacion-que-lideraron-jovenes-en-cali-article/)
- El Periódico (2020, June 8). Las protestas de “Black Lives Matter” se ceban en estatuas de militares y esclavistas. <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20200608/derribadas-estatuas-protestas-black-lives-matter-bristol-virginia-londres-7990624>
- Estatuas y piedras de mi memoria. (2021, Julio 12). La Radio Seria de Andrés Tello. <https://laradioseriadeandrestello.wordpress.com/2021/07/11/estatuas-y-piedras-de-mi-memoria/>
- De Gamboa (2019) La memoria como política y las responsabilidades derivadas del pasado. *Ideas y Valores*, 68, 80-104.

De la Maza, L. M. (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teología y vida*, 46(1-2), 122-138.

Deutsche Welle - DW. (2020, Septiembre 17). Colombia: polémica por el derribo de estatua de conquistador. <https://www.dw.com/es/pol%C3%A9mica-en-colombia-por-derribo-de-estatua-de-conquistador-espa%C3%B1ol-por-ind%C3%ADgenas/a-54966460#:~:text=Ind%C3%ADgenas%20de%20la%20comunidad%20Misak>

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.

Diettes, E. (2015). Relicarios [Fotografía]. <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>

Echavarría, J. M. (2008). Crimen a un indefenso, La guerra que no hemos visto [Fotografía]. <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/crimen-a-un-indefenso/>

Figuerola, J. D. (2003). Paul Ricoeur y el acontecimiento: El debate sobre la narratividad de la historia. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (5), 41-60.

France24. (2021, February 5). Colombia: Duque retiró polémica reforma tributaria, pero busca nuevo proyecto “fruto de consensos.” France24.com. <https://www.france24.com/es/am%C3%A9rica-latina/20210502-reforma-tributaria-colombia-duque-retiro>

Gadamer, H. G. (2012). *Verdad y Método*. Ed Sígueme.

Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

Gobernación del Valle (2023) Estatua de Sebastián de Belalcázar volvió a su pedestal. (n.d.). [Www.cali.gov.co.co/cultura/publicaciones/172542/estatua-de-sebastian-de-belalcazar-volvio-a-su-pedestal/#:~:text=Este%20viernes%204%20de%20noviembre](http://Www.cali.gov.co.co/cultura/publicaciones/172542/estatua-de-sebastian-de-belalcazar-volvio-a-su-pedestal/#:~:text=Este%20viernes%204%20de%20noviembre)

Grez Toso, S. (2005). Historiografía, memoria y política. Observaciones para un debate. *Cuadernos de historia (Santiago, Chile)*. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/134747>

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos.

- Husserl, E. (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Trotta.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. Ed la oficina.
- Indepaz (2021). Listado de las 80 víctimas de violencia homicida en el marco del Paro Nacional al 23 de julio <https://indepaz.org.co/victimas-de-violencia-homicida-en-el-marco-del-paro-nacional/>
- Jelin, E., & Azcarate, P. de. (1991). Memoria y Política: Movimientos de Derechos Humanos y Construcción Democrática. *América Latina Hoy*, 1
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI editores.
- Lacapa, D. (2006). *Historia en tránsito, experiencia, identidad y teoría crítica*. Fondo de Cultura Económica.
- Lederach, John Paul. (2007). La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz. Red Gernika.
- Lifschitz, J. A. (2012). La memoria social y la memoria política. *Aletheia*, 3(5), a02-a02.
- Malosetti, L. (2009). ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia. *Revista Crítica Cultural*, 111. <https://doi.org/10.19177/rcc.v0e02009111-124>
- Martínez, A. (2006). Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricœur. *Revista de filosofía DIÁNOIA*, 51(57), 131-166.
- Malagón, M. M. (2010). *Arte Como Presencia Indéxica: La Obra de Tres Artistas Colombianos En Tiempos de Violencia*. Colombia: Universidad de los Andes.
- Minguez-García, H. (2018). Resistirse al tiempo: los libros-arte y el cultivo de la memoria. *Arte individuo y sociedad*, 30(3), 519–540. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6555117>
- Museo Nacional de Colombia. (2017). Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria. <https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Fragmentos.aspx>
- Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.

- Obregón, A. (1948). Masacre del 10 de abril [Pintura]. Museo Nacional de Colombia.  
[https://museonacional.gov.co/sitio/Vuelta\\_Colombia/Espanol/5ejes/de\\_politico.html](https://museonacional.gov.co/sitio/Vuelta_Colombia/Espanol/5ejes/de_politico.html)
- Rabotnikof, N. (1996). Memoria y política: compromiso ético y pluralismo de interpretaciones. *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, v. 9, pp. 143-150.
- Ricart Ulldemolins, N., & Guixé Coromines, J. (2020). Arte público y memoria. Sistemas de significado. *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 27, 21–46.  
<https://doi.org/10.48035/rhsj-gh.27.2>
- Ricœur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración. I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Rubiano, Elkin. (2022). *Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor en la guerra en el arte colombiano*. Colombia: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Rubiano Pinilla, E. (2015). Arte, memoria y participación: "¿ dónde están los desaparecidos?". *Hallazgos*, 12(23), 31-48.
- San Agustín (2010). *Confesiones (Vol. 387)*. RBA Libros.
- San Julián, D. (2017). Reflexiones en torno a la relación entre memoria y política. *Revista Memória em Rede*, 9(17), 70-88.
- Tavera-Fenollosa, L. (2020). Las ciencias sociales frente al acontecimiento: reflexiones desde la filosofía francesa contemporánea. In L. Tavera-Fenollosa (Ed.), *Debatir la sociología* (pp. 21–38). Flacso.
- Taylor, D. (2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Teatro del sur*, 15, 33-40.

Tello, A (2024). Monumento a la Resistencia, toma completa [Fotografía]. Archivo personal del autor.

Tello, A. (2024). Monumento a la Resistencia, foto parcial A [Fotografía]. Archivo personal del autor.

Tello, A. (2024). Monumento a la Resistencia, foto parcial B [Fotografía]. Archivo personal del autor.

Tello, A. (2024). Monumento a la Resistencia, foto parcial C [Fotografía]. Archivo personal del autor.

Tello, A. (2024). Punto de Resistencia Universidad del Valle durante el Estallido social [Fotografía]. Archivo personal del autor.

Tello, A (2024). Pedestal de Sebastián de Belalcázar vacío tras el derribo de la estatua [Fotografía]. Archivo personal del autor.

Tello, A. (2024). Placa del pedestal de la estatua de Belalcázar una vez restaurada [Fotografía]. Archivo personal del autor.

Tello, A. (2024). Estatua de Belalcázar restaurada en su pedestal 2 años después del Estallido social [Fotografía]. Archivo personal del autor.

Tovar, P. (2015). Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte. *Universitas humanística*, (80), 347-369.

Urda, L. (2016). Las experiencias artísticas efímeras contemporáneas en el espacio urbano. El arte efímero como dinamizador de la vida urbana. *On the W@terfront*, 7-31.

Vásquez, F. (2001). *La memoria como acción social*. Paidós

Wikipedia. (S.F). Monumento a Sebastián de Belalcázar. En Wikipedia, la enciclopedia libre.

Recuperado el 24 de junio de 2024, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento\\_a\\_Sebasti%C3%A1n\\_de\\_Belalc%C3%A1zar](https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Sebasti%C3%A1n_de_Belalc%C3%A1zar)

Wikipedia. (S.F.). Sebastián de Belalcázar. En Wikipedia, la enciclopedia libre. Recuperado el 24 de junio de 2024, de [https://es.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n\\_de\\_Belalc%C3%A1zar](https://es.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n_de_Belalc%C3%A1zar)

Wills, María Emma. (2021). El encuentro entre víctimas, artistas y académicas: su potencia transformadora y sus límites En Wills, *Narrativas artísticas del conflicto armado*, 173–210. Bogotá Uniandes.

DOCUMENTO DE AUTORIZACIÓN DE USO DE DERECHOS DE IMAGEN SOBRE  
FOTOGRAFÍAS Y FIJACIONES AUDIOVISUALES.

Yo, Andrés Fernando Tello Cifuentes mayor de edad, domiciliado y residenciado en Santiago de Cali, identificado con la cédula de ciudadanía No 1144047796 de Cali, en mi calidad de persona natural cuya imagen será fijada en fotografías que se utilizarán y publicarán en la investigación "MEMORIAS DE ACONTECIMIENTOS: INTERPRETACIÓN DEL DERRIBO DE LA ESTATUA DE SEBASTIÁN DE BELALCÁZAR Y EL LEVANTAMIENTO DEL MONUMENTO A LA RESISTENCIA EN LA CALI DEL ESTALLIDO SOCIAL." Desarrollada en el marco de la Maestría en Filosofía de la Universidad del Valle, autorizo el uso de derechos de imagen sobre fotografía, así como los patrimoniales de autor y derechos conexos, el cual se registrará por las normas legales aplicables y en particular por las siguientes Cláusulas:

PRIMERA – AUTORIZACIÓN: mediante el presente documento autorizo la utilización de los derechos de imagen sobre fotografías o procedimientos análogos a la fotografía, así como los derechos patrimoniales de autor (Reproducción, Comunicación Pública, Transformación y Distribución) y derechos conexos, a la Universidad del Valle para incluirlos en fotografías o procedimientos análogos a la fotografía.

SEGUNDA - OBJETO: Por medio del presente escrito, autorizo a la Universidad del Valle para que de conformidad con las normas internacionales que sobre Propiedad Intelectual que sean aplicables, así como bajo las normas vigentes en Colombia, use los derechos de imagen sobre fotografías o procedimientos análogos a la fotografía, así como los derechos de propiedad intelectual y sobre Derechos Conexos que le puedan pertenecer para ser utilizados por la Universidad del Valle.

PARÁGRAFO - ALCANCE DEL OBJETO: La presente autorización de uso se otorga a la Universidad del Valle para ser utilizada en ediciones impresas y electrónicas, digitales, ópticas y en la Red Internet.

PARÁGRAFO SEGUNDO: Tal uso se realizará por parte de la Universidad del Valle para efectos de su publicación de manera directa, o a través de un tercero que se designe para tal fin.

TERCERA - TERRITORIO: Los derechos aquí Autorizados se dan sin limitación geográfica o territorial alguna.

CUARTA – ALCANCE: La presente autorización se da tanto para formato o soporte material, y se extiende a la utilización en medio óptico, magnético, electrónico, en red, mensajes de datos o similar conocido o por conocer en el futuro.

QUINTA – EXCLUSIVIDAD: La autorización de uso aquí establecida no implica exclusividad en favor de la Universidad del Valle por lo tanto me reservo y conservo el derecho de otorgar directamente, u otorgar a cualquier tercero, autorizaciones de uso similares o en los mismos términos aquí acordados.

SEXTA - DERECHOS MORALES (Créditos y mención): La Autorización de los derechos antes mencionados no implica la cesión de los derechos morales sobre los mismos por cuanto en conformidad con lo establecido en el artículo 6 Bis del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias, artísticas y científicas; artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, estos derechos son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Por lo tanto, los mencionados derechos seguirán radicados en cabeza de quien firma.

Dada en Cali el 01 de agosto de 2024.

Andrés Fernando Tello Cifuentes.



C.C. N°1144047796 de Cali.