



Resistencia

Memorias del Folclor Musical de los Montes de María

Propuesta Proyecto de Grado

Resistencia

Oscar Javier Morris Montoya

Código: 73573533

Asesor de Tesis

Andrés Felipe Álvarez

*Universidad Nacional Abierta y a Distancia Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades
Programa de Artes Visuales*

Cartagena-Colombia julio de 2020

AGRADECIMIENTOS

A mi hermana Aura Morris.

A la Facultad de Artes Visuales por su constante servicio e interés.

Al maestro Andrés Álvarez por su paciencia, colaboración y valiosos aportes en la elaboración de este trabajo.

A la profesora Uliana Molana, por su constante acompañamiento, más allá del rigor institucional.

A los maestros del folclor caribe Andrés Narváez Reyes y Marqueza Mercado, por compartir conmigo sus experiencias de vida.

Al investigador y músico Fredy Orozco Ardila.

A Karen Bernal.

A mis compañeros de curso.

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	5
<i>Justificación</i>	6
<i>Propósito</i>	9
<i>Propósito Principal</i>	9
<i>Específico</i>	9
<i>Encuadre Teórico</i>	9
<i>De la memoria traumática y privada a una memoria colectiva, política y pública</i>	9
<i>Construcción de la memoria mediante la expresión artística</i>	11
<i>Encuadre Metodológico</i>	14
<i>Antecedentes Artísticos</i>	16
<i>Comprension de la Obra</i>	26
<i>Reflexiones finales</i>	33
<i>Anexos</i>	35
<i>Fuente Primaria</i>	
(Fragmento) Entrevista Andrés Narváez	35
(Fragmento Entrevista) Marqueza Mercado	35
Material complementario	
(Fragmento Entrevista) Maestro Fredy Orozco	36
<i>Material</i>	
<i>Material documentación fotográfica</i>	36
<i>Bibliografía</i>	39

Palabras claves: *Memoria, identidad, imagen, relato, resistencia, folclor musical.*

Introducción

El presente texto da cuenta del proceso de investigación-creación llamado Resistencia, relacionado con la construcción de la memoria, basándose en las experiencias y producciones de dos exponentes icónicos del folclor caribe, víctimas de la violencia producto del conflicto armado; el maestro compositor y líder social Andrés Narvárez Reyes y la compositora y cantadora del caribe colombiano Marqueza Mercado.

La propuesta de investigación-creación se enfocó en la producción de una obra plástica capaz de hacer memoria a través de recursos visuales, como elementos certificadores de la experiencia y la forma como se materializan los procesos de resistencia, resiliencia y construcción de la identidad, a partir de la resignificación de la memoria.

Así mismo, es necesario indicar que la propuesta fue construida teórica y metodológicamente desde la perspectiva de Investigación Basada en Artes -IBA. Para lo cual, se realizaron entrevistas en soporte audiovisual, que luego fueron revisadas con una mirada atenta a elementos sensibles que pudieran relacionarse con los planteamientos teóricos que fundamentan los conceptos de memoria e identidad.

En la comprensión de las entrevistas, se quiso trascender las descripciones propias relacionadas al conflicto, para dejarse permear por las actitudes de los compositores y su manera particular de hacer memoria, a través del folclor, como un acto de resistencia ante estos acontecimientos.

De igual manera se hizo énfasis en comprender su cotidianidad sensible y la cosmovisión que sustenta su actitud. Ello llevó a la valoración del territorio y la cotidianidad campesina como elementos importantes en la construcción formal de la obra,

pues tradicionalmente, en la región de los Montes de María, la forma de vida se desarrolla en su gran mayoría, con actividades propias del campesinado.

Justificación

Con la llegada de los primeros grupos paramilitares a mediados de los años 80, se altera el orden social y provoca con ello el desarraigo, desplazamientos y enajenación de los ritos y simbologías en la región de Montes de María. No obstante, el folclor musical se erigió como instrumento de resistencia ante la adversidad.

Posteriormente, en los procesos de reinserción paramilitar a la vida civil, las personas comienzan a reordenar aquello que alteró el conflicto armado, para reconstruir el tejido social y volver a tener esa relación simbólica que existía entre la comunidad y el ejercicio del trabajo sobre la tierra.

A razón de ello, se crean unos vehículos de intermediación que las víctimas usan en la reconstrucción de su proyecto de vida comunitaria, siendo uno de esos vehículos el folclor musical, ya que la música permite hacer memoria más allá de los hechos que vinculan el dolor, a través de una forma de manifestación sensible que, si bien puede aludir al sufrimiento, transforma el hecho trágico en un ejercicio de resiliencia donde las víctimas trabajan con su propia espiritualidad.

En la actualidad, los procesos de creación de memoria son más fuertes que en ningún otro período en la historia del país. La memoria nacional se ha fortalecido, no solo como una práctica más del posconflicto, sino también como un elemento de denuncia al mutismo que se quiso imponer a las víctimas desde las instituciones hegemónicas.

Sin embargo, siempre existe el riesgo de institucionalizar o tergiversar los hechos, especialmente desde la historia oficial. Los músicos tradicionales de los Montes de María

reivindicaron la memoria desde su experiencia sensible.

El proyecto de creación de la obra *Resistencia*, intenta crear nuevos modos para hacer memoria sobre los hechos y los acontecimientos históricos en el territorio, desde la materialidad plástica, además de visibilizar los nombres de músicos de la región caribe que históricamente han sido perseguidos, desconocidos y olvidados. Se pretende pues, encontrar espacios de representación colectiva y reivindicación de la lucha social y la memoria hecha desde la cotidianidad regional.

El folclor en la región de los Montes de María ha sido el dispositivo por excelencia para el recuerdo. No obstante, las artes visuales, como dispositivo para la memoria, reinterpretan, re simbolizan y recuperan una presencia que integra todo un sistema que por su naturaleza documental nos permite mirar al pasado, pero interpelándolo desde el presente a través de la poética plástica.

De este modo, la memoria establece una conexión con la experiencia de otros, incluso de manera colectiva. Los recuerdos propios se resignifican a través de la relación con los colectivos de los que se hace parte, en conjunción con su medio social, temporalidad y espacialidad.

Volver a los recuerdos después de eventos traumáticos relacionados con el conflicto armado nacional, es quizás uno de los ejercicios más difíciles de efectuar por parte de las víctimas, ya que la memoria se apega a la experiencia misma del dolor. No obstante, la memoria puede encontrar la posibilidad de narrar sin miedo mediante el arte, como una forma de construir otros discursos diferentes a los establecidos.

En este orden de ideas, la obra *Resistencia* intenta conectarse con las experiencias de los maestros Maestro Andrés Narváez y Marqueza Mercado, no solo como individuos

particulares, sino como representantes estéticos de una colectividad que compartió esas mismas circunstancias. Los maestros del folclor musical montemariano, han creado un espacio de reflexión sobre el imperativo de construir memoria en la región, cuyo esfuerzo logró instituir un lugar de diálogo intercultural que favorece la conciliación y la convivencia. A través de sus canciones y experiencias de vida establecen un múltiple ejercicio que enriquece distintos escenarios; en primera instancia la reconstrucción de la memoria mediante la expresión folclórica musical, y posteriormente, la transformación de cada persona para seguir con su proyecto de vida comunitaria y personal. De igual modo, dejan a las nuevas generaciones un testimonio que sirve para no olvidar lo que vivieron sus mayores, quienes lograron resistir con elementos culturales y simbólicos muy propios.

Por lo anterior, este proceso de investigación- creación se suma a otros ejercicios para la memoria desde las artes visuales, que buscan reformular una conciencia sobre el pasado.

Adicionalmente, al abordar este proyecto se suma mi interés personal y legítimo de comprometerme con un tipo de estética que involucre historias que contengan un componente social, que además contribuya positivamente a la construcción de la memoria histórica local y la identidad cultural, con la cual me relaciono por mi condición de representante de la población del caribe colombiano y amante de la expresión musical de la región de los Montes de María.

Propósito Principal

Activar el ejercicio de memoria política colectiva a partir de una instalación artística con recursos visuales, identitarios y simbólicos, basada en relatos y obras musicales de Andrés Narváez y Marqueza Mercado, exponentes del folclor caribe de la región de Montes de María.

Específicos

- Identificar elementos simbólicos de identidad cultural, resistencia comunitaria y resiliencia social presentes en los relatos y obras musicales de Andrés Narváez y Marqueza Mercado.
- Transformar los elementos simbólicos identificados, mediante el fotograbado como exploración plástica, para la transformación objetual y la evocación de actitudes de resistencia de la comunidad montemariana

Encuadre Teórico

“Una duda nos asalta sobre la posibilidad de contar. No es que la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible...”

(Semprún, 1997)

De la Memoria Traumática y Privada a una Memoria Colectiva, Política y Pública

Los individuos han instituido un sinnúmero de prácticas mediante las cuales se preservan y transmiten los recuerdos. Aunque, según Maurice Halbwachs; "toda memoria es

siempre colectiva” (2004, p. 35), pues no se encuentra separada del marco social que la crea, intuyendo que la memoria articula a los colectivos y establece en ellos un espacio de comunión. Según Traverso; “el recuerdo del pasado se transforma en memoria colectiva una vez que ha sido seleccionado y reinterpretado según las sensibilidades culturales, las interrogaciones éticas y las conveniencias políticas del presente” (2007).

La memoria traumática muchas veces dista de reconocer objetivamente las causas de la desaparición en el contexto del país y se enfoca en lo individual, en lo que la persona cree, en el recuerdo, en las respuestas que generan sus pensamientos incesantes. Entonces, los mecanismos de una persona para intentar evitar un recuerdo, le dan un carácter intrusivo a esta memoria.

Según Garzón, la memoria traumática se diferencia de la memoria política, las memorias que logran niveles de elaboración simbólica y colectiva del sufrimiento; “porque son intencionales e implican una primera toma de distancia con respecto al mandato de dolor y silencio de los hechos violentos” (2014, p. 87). Además, se logra una mayor cohesión social cuando los eventos catastróficos de carácter político son compartidos, porque se recuerdan más y mejor. Hablar y compartir estos sucesos es justificable debido a que en la perpetuación de los recuerdos se mide, en parte, este impacto traumático.

Sin embargo, probablemente la dificultad de estructurar la memoria a la realidad es latente para aquellos que sobrevivieron a un hecho donde el recuerdo fue creado bajo situaciones al límite. Bajo esta línea, Elizabeth Jelin establece la dificultad de contar los vacíos simbólicos de lo traumático:

El punto de partida es, en todos estos casos, la huella «testimonial» que queda en los sobrevivientes. Hay dos sentidos de la palabra «testigo» que entran en juego.

Primero, es testigo quien vivió una experiencia y puede, en un momento posterior, narrarla, «dar testimonio». Se trata del testimonio en primera persona, por haber vivido lo que se intenta narrar. (1998, p. 80).

De igual modo, cuando se rompe el silencio y el aislamiento, y se comienza una participación en espacios que exigen la garantía de los derechos, la verdad y la justicia, hay un tránsito de la memoria traumática, aquella individual y privatizada, a una memoria política colectiva. Este paso representa una nueva forma de ver las acciones y permite a una persona vincularse con la memoria de un familiar desaparecido o un hecho traumático, ya que se generan conversaciones que enfrentan los pensamientos y sentimientos recurrentes relacionados con la tristeza, la culpa y el terror.

Garzón también enfatiza la importancia de trascender los discursos unilaterales que pretenden perpetuar una única perspectiva de la memoria, aseverando que el tránsito a la memoria colectiva; “da la posibilidad de hablar y soportar el vacío, no sólo gracias a las condiciones o posibilidades de comunicación familiar, sino gracias a la superación de los pactos de silencio o los enunciados que marcan la relación entre las personas y su pasado” (2014, p. 125).

Construcción de la Memoria Mediante la Expresión Artística

Los procesos de documentación actuales no se basan exclusivamente en archivos textuales, sino que también se valen de fuentes orales, visuales y materiales que puedan ofrecer datos sobre aquello que ha ocurrido. Los relatos de los individuos, como elementos de construcción, basan su estructura en funciones mentales humanas, como lo son el recuerdo y la memoria. Sin embargo, esto no parte solo de una llana recuperación de información, sino que de acuerdo con Barlett Radley (2006); “la memoria no es la

recuperación de información almacenada, sino la creación de una afirmación sobre estados de cosas pasadas, por medio de un marco compartido de comprensión cultural" (Ortega, 2006). Así que, la memoria se torna en un instrumento preponderante dentro los procesos creativos que acentúan su naturaleza biográfica al destacar el origen común de un colectivo.

De otro lado, cuando la imagen aparece como elemento documental, por su propia naturaleza de documento; "nos remite al pasado, pero nos interpela desde el presente" (Catela, 2011, pág. 3), la imagen puede ser pensada como un espacio para la memoria, donde la memoria social o colectiva busca referentes, marcas y marcos de contención. "Desde el presente, esas imágenes que llegan del pasado se recubren y ganan nuevos significados a partir de las relaciones sociales, de las nuevas preguntas y de las identidades que las interpelan" (Catela, 2011, pág. 4)

El arte como modo de expresión obedece a la necesidad del ser humano de representar de diversas maneras su realidad. Esa realidad presenta particularidades de acuerdo con cada cultura, ya que al interior de estas

...en la vida cotidiana, cada pueblo va produciendo y seleccionando sus propios modos expresivos sonoros, sus propios elementos: patrones rítmicos, melódicos, tímbricos, instrumentos, modalidades de emisión vocal, formas, etcétera, que acaban constituyendo un sistema musical propio, todo a la manera de un lenguaje(...) Todos los elementos nacidos del que hacer social de la comunidad íntimamente ligados a él, cobran profunda y amplia significación en el tiempo y llegan a desempeñar funciones muy concretas. (Londoño, 2002, p. 4)

Los modos expresivos desde el arte son un reflejo de las sociedades, por consiguiente, crean elementos de intermediación con la sociedad misma. De este modo, se hace memoria a partir de la herencia cultural, pues su legado tiene un rol vital en la construcción de una memoria colectiva, que además es asumida como medio de comunicación y de transferencia dentro de una colectividad.

Catela (2011), menciona que; "la comunicación visual, en relación a los relatos de la experiencia es recurrente en los testimonios de los sobrevivientes, las palabras pasan a funcionar como el ancla para que las imágenes del *campo*, su espacialidad y el lugar de los cuerpos allí dentro, cobren visibilidad". (p. 20)

Los actos de resistencia y resiliencia a través del arte no solo implican una posición en contra de las situaciones de marginación y dolor ante un hecho, sino que además involucran una serie de denuncias hacia la pérdida de elementos culturales que dan valor al fortalecimiento de las identidades. Así mismo, "muchos de los estudios sobre identidad y memoria se han realizado en torno a situaciones de transición, traumatismo, crisis y cambios, en las cuales los individuos se exponen a situaciones de ruptura con su mundo habitual" (Pollak, 2006, p.12).

La capacidad de la memoria para afrontar las vicisitudes del pasado, para reemplazar el dolor por elementos valiosos y positivos, es el poder de sanación que permitirá crear las identidades que darán valor a una cultura. Como menciona Arce (1998), "las identidades sólo existen en la medida en que reconstruyen diferenciaciones subjetivas con otros grupos o individuos, de las cuales se deriva la importancia de las otredades o alteridades como referentes claros para la identificación" (p. 32).

La expresión artística fortalece el encuentro con la alteridad, como una forma de

expresión forjada en la adversidad que gracias a la misma acción de resistir convoca a la acción de los sentidos. En ese aspecto, la alteridad se establece como el mejor dispositivo de producción simbólica que se renueva constantemente mediante la expresión creativa.

Encuadre Metodológico

En el desarrollo del presente trabajo se estableció una metodología de Investigación Basada en las Artes, más conocida como IBA, que hace referencia a un conjunto de métodos de investigación cualitativa que, aunque derivados en su mayoría de las ciencias sociales, han sido usados por diferentes grupos de investigación en artes en metodologías híbridas, en donde dichos métodos “se apoyan en herramientas propias de las artes como la fotografía, la literatura, la poesía, la pintura, el performance y la puesta en escena, entre otras” (Álvarez & Hernández, 2020).

Según los postulados de Fernando Hernández Hernández (2006), en la IBA “el investigador y el objeto de investigación se asumen vinculados en un proceso de interacción, dado que los 'resultados' son literalmente creados en el proceso de investigación” (Hernández, 2006, pág. 27). Esto resulta ideal para la construcción de este proyecto, en la medida en que el investigador-creador y la práctica cultural que es objeto de investigación coinciden en su origen.

El proceso de documentación que da inicio a este trabajo, se asumió como un encuentro de saberes culturales (Hernández, 2006) que, en el contexto de la tradición musical y plástica del caribe colombiano, permitiera dar cuenta de narraciones complejas que aluden a la memoria y a la resistencia social.

Posteriormente, después de crear algunas delimitaciones conceptuales relacionadas con los conceptos de memoria política colectiva e identidad, se realizaron entrevistas

semiestructuradas a dos personajes icónicos y representativos de la expresión musical caribe, lo que permitió tener un acercamiento de primer orden de la problemática en cuestión. Los relatos de las entrevistas y la música se convirtieron posteriormente en el material primario de referencia en el proceso de creación de los objetos artísticos.

La indagación teórica sobre la memoria permitió crear unas categorizaciones en las que posteriormente se centraría la experimentación, que dio forma a la propuesta desde distintas lecturas para abordar la experiencia de la memoria.

El uso de la imagen fotográfica, tiene un papel determinante como recurso o medio de exploración plástica, por su capacidad de representación de la realidad. De algún modo, se intenta que la imagen funcione como dispositivo que active o estimule la memoria, que pueda evocar referencias, al mismo tiempo que estas puedan trascender su espacialidad y reubicarse en escenarios propios que estimulen la reflexión sobre los temas de resistencia social.

El uso de los machetes, como soporte para la impresión de las imágenes, responde al estímulo que produce en el campesino músico el utensilio como dispositivo de evocación a la memoria, ya sea como elemento de identidad de la vida cotidiana, o por el poder de intimidación que produce el instrumento en manos de grupos violentos.

Finalmente, se llega a una propuesta de montaje que tiene como objetivo, la activación del ejercicio de la memoria. Para esto se han dispuesto las de machete de forma lineal, uno debajo de otro de modo vertical. No obstante, es claro que esta propuesta de montaje aún puede evolucionar mucho más en un futuro.

Antecedentes Artísticos

En el arte contemporáneo, el tema de la memoria ha sido recurrente desde lo que se ha conocido como la postvanguardia. Diversos artistas han abordado el concepto desde variadas perspectivas. Por ejemplo, Joseph Beuys con su obra asume la estética como un compromiso político y un fuerte deseo de transformación social. También Gerard Richter con su obra Atlas, alude a una memoria personal en constante construcción (además inmersa en lo colectivo). Finalmente, para no hacer muy larga la lista, es inevitable pensar en un artista como Anselm Adams, quien a lo largo de su trabajo ha explorado el concepto de memoria con relación a la violencia sufrida en el contexto del holocausto judío, en la segunda guerra mundial.

Desde un enfoque de resistencia de la memoria, los movimientos en el arte, aunque no representen acciones legales o de responsabilidades, son un espacio de transferencia sensorial compuestas de experiencias. No obstante, evoca dispositivos que acarrean sentido en correspondencia a la vida cotidiana, las relaciones de poder, las luchas y transformaciones sociales. De modo que, la asociación entre arte y memoria plantea distintos enfoques que permiten injerir aspectos relacionados a lo psicosocial.

Según, Diana Taylor (2003) las formas de la memoria poseen, esencialmente dos modos de representación: la referida a la memoria documento, que puede acopiar archivos, en los documentos y en el testimonio. Y, por otra parte, se sitúa la memoria performativa, que como forma de la memoria se convierte en una poderosa herramienta que se enfrenta a la construcción de recuerdos por parte del poder institucionalizado, pues visibiliza discursos de grupos minoritarios y excluidos, propiciando con ello un cumulo de experiencias que no pueden ser

resumidas o expresadas sensiblemente mediante el archivo o la narrativa textual, pues poseen una dimensión ritual, simbólica o artística.

Las prácticas artísticas de rememoración se impulsan mediante signos sutiles como el relato, o las destrezas tradicionales en torno de labores vinculantes, como en el caso de las mujeres bordadoras de Bojayá, que hallaron en una de sus tradiciones más arraigadas, el tejido, un dispositivo para relatar y exteriorizar sus memorias y compartirlas con otros, como forma de sanación, pero también, como una forma colectiva de duelo.

Según el informe "Bojayá, la guerra sin límites", el telón fue una estrategia contra el miedo; "Para conversar, para hacer algo y no pensar solo en la muerte, a quién se llevaban, qué pasaba." (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010)

El proceso creativo se volvió también una experiencia colectiva que permitió crear un espacio donde fue posible hablar sobre el dolor y el recuerdo afectivo de los ausentes. Nombres bordados de personas asesinadas al lado de imágenes de flores, pájaros, canoas y pescados. Una obra que resiste contra la violencia y el olvido, y la palabra como elemento que se aproxima a la experiencia del otro, lo otro que nos sensibiliza, pero muchas veces la palabra es insuficiente e incompleta, en ocasiones en los escenarios trágicos los silencios son fundamentales para comprender la experiencia y los recuerdos de nuestros semejantes.

Lo significativo de estas acciones, no solo tiene que ver con la disposición formal de elementos estéticos en el espacio público, sino con la posibilidad de haber encontrado un vehículo de movilización colectiva, simbólicamente eficaz, fácilmente transmisible y reproducible. La obra posibilita un escenario práctico y discursivo de identificación que permite cierta politización de las memorias sobre la violencia que trasgrede la alusión al sufrimiento, a la victimización y promueven la experiencia de la víctima y el sobreviviente

como actores políticos.



Ilustración 1 El telón de Bojayá fue bordado por las mujeres del grupo de artesanías Guayacán

A su vez, las contribuciones a la estética de la memoria de Joseph Beuys, no solo por su obra, sino también por su retórica sobre el discurso estético-pedagógico, se desarrollaron principalmente mediante dos lineamientos. El primero, en relación a la dificultad del lenguaje y el sujeto que desarticula el silencio hegemónico, en su caso en relación al nacionalismo alemán en posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, la adopción del performance, entre los años 60 y 80, como medio de expresión e

interpretación.

El poder de cambio que Beuys concede al arte mantiene una fuerte aproximación al ideal creado en el romanticismo alemán, que matiza el anhelo utópico donde el arte tendrá un papel trascendental en los procesos de transformación social.

La relación que creó Beuys con el romanticismo alemán está íntimamente ligado al poder de sanación de la acción artística que pretende responder a las necesidades colectivas e individuales, que solo es posible mediante el conocimiento de los hechos y las consecuencias éticas de los mismos.

Al igual que Beuys, en Colombia la artista Erika Diettes no solo busca visibilizar los hechos de violencia, sino que además pretende ejercer un proceso de sanación a través de su obra, involucrando un componente social en ello. Por ejemplo, con su obra 'Relicarios', utiliza objetos que tienen un valor simbólico y emocional importante para los dolientes que sufren la ausencia de sus seres queridos. Es recurrente en sus propuestas las relaciones que se dan en la simbiosis objeto-recuerdo con lo sagrado, y la experiencia estética enfocada hacia los procesos de resiliencia. Algo similar ocurre con "Sudarios", serie fotográfica en blanco y negro de mujeres víctimas del conflicto armado, tomadas mientras relataban la difícil experiencia del asesinato de sus seres queridos, el cual presenciaron y tuvieron que sobrevivir. De esta obra es importante señalar la manera como la artista usa la imagen y la representación que hace de ella para contar historias desde el medio fotográfico, planteándolo como un ejercicio desde lo emocional y no desde lo documental. Su relevancia no va del hecho violento en sí o los datos estadísticos que se dan en la investigación previa, sino que va orientado hacia la experiencia del duelo y los procesos de reconciliación con el pasado para superar un hecho traumático.



Ilustración 2 Sudarios, Erika Diettes (2011)

Las prácticas culturales y/o estético-artísticas, que enfatizan sus procesos en temas relacionados con la construcción de memoria en relación al conflicto armado nacional, se manifiestan como dispositivos de expresión simbólica que incluyen sentidos colectivos frente al pasado, y bajo esa perspectiva encuentran lugares comunes donde las víctimas posibilitan los duelos y las formas de resistencia al olvido y al silencio.

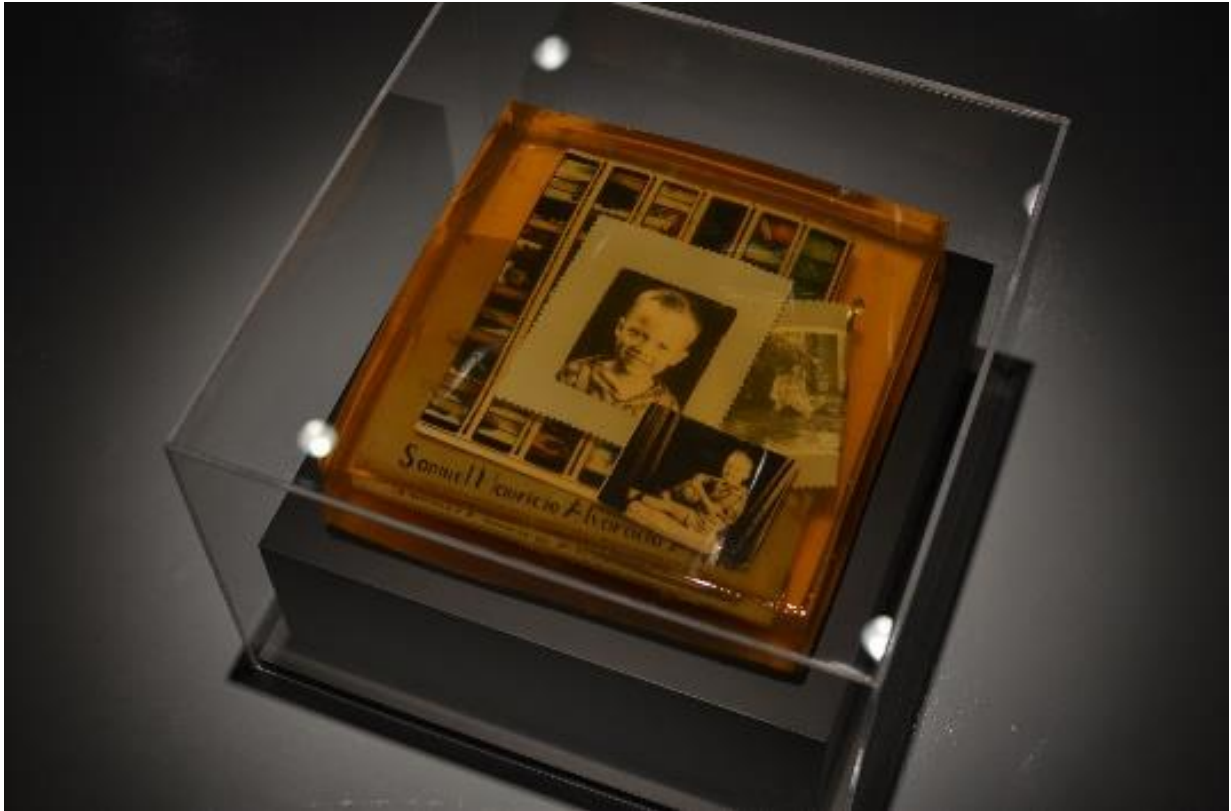


Ilustración 3 Relicarios, Erika Diettes (2011-2015)

Por otra parte, desde una perspectiva ética y política, obras de la artista Doris Salcedo como *6 y 7 de noviembre* (2002) y *Plegaria Muda* (2014), recuperan la memoria de los muertos por la guerra, de los desaparecidos, de aquello que busca un espacio para ser visibilizados. Por ejemplo, con la obra *Plegaria Muda* la artista entrevistó a madres que buscaban a sus hijos desaparecidos de Soacha. Le preocupaba la indolencia de la gente ante la ausencia de cientos de jóvenes que fueron engañados y ejecutados por miembros de fuerzas estatales.



Figura 4 Plegaria Muda, Doris Salcedo (2014)

En trabajos fotográficos sobre memoria en Colombia podemos resaltar al fotógrafo Jesús Abad Colorado por la forma en que asume la memoria desde lo visual, como referente que motiva a indagar sobre como la fuerza de la imagen puede crear conciencia ante un acto violento a través del poder que tienen esas representaciones, no solo desde la comprensión de una problemática, sino también desde las sensaciones que transmite a los individuos. Sus fotografías tienen la virtud de poner al espectador en el lugar de la víctima, haciendo un ejercicio de memoria contra el olvido bajo la experiencia del otro. La virtud de su trabajo radica en los procesos de reconciliación que de ella se dan en relación al conflicto, donde el foco de atención no se dirige hacia las figuras mediáticas de la guerra; políticos, comandantes, de uno y otro grupo, sino que se orienta en contar las historias a partir del nombre de las víctimas, donde la imagen es un vehículo sensible en la construcción de la memoria.



Ilustración 5 Entierro colectivo de víctimas de un atentado de la guerrilla del ELN. (1988)

Así también, Juan Fernando Herrán expone una serie fotográfica llamada Campo santo (2006), en ella registra imágenes de cruces hechas con la vegetación del lugar que se mimetizan con el entorno y requieren especial atención para ser descubiertas.

Las simbologías inscritas en la obra sugieren una práctica ritual alrededor de la muerte, un gesto al recuerdo situado en un marco del contexto social y político de Colombia que consignan un sinnúmero de imaginarios particulares.

En los diálogos que el artista hace con las personas de la localidad se releva que las cruces hacen referencia a individuos asesinados en el marco del conflicto armado nacional.

Herrán, en este caso, es un espectador más, que se vale de lo etnográfico para propiciar una lectura desde su propia mirada, para establecer una correspondencia con lo otro, en

relación a una realidad concreta. Su obra no es un proceso de investigación basada en la objetividad de los hechos en relación a las circunstancias de las que hacen parte, sino una acción estética que configura poéticas y dinámicas de la memoria.

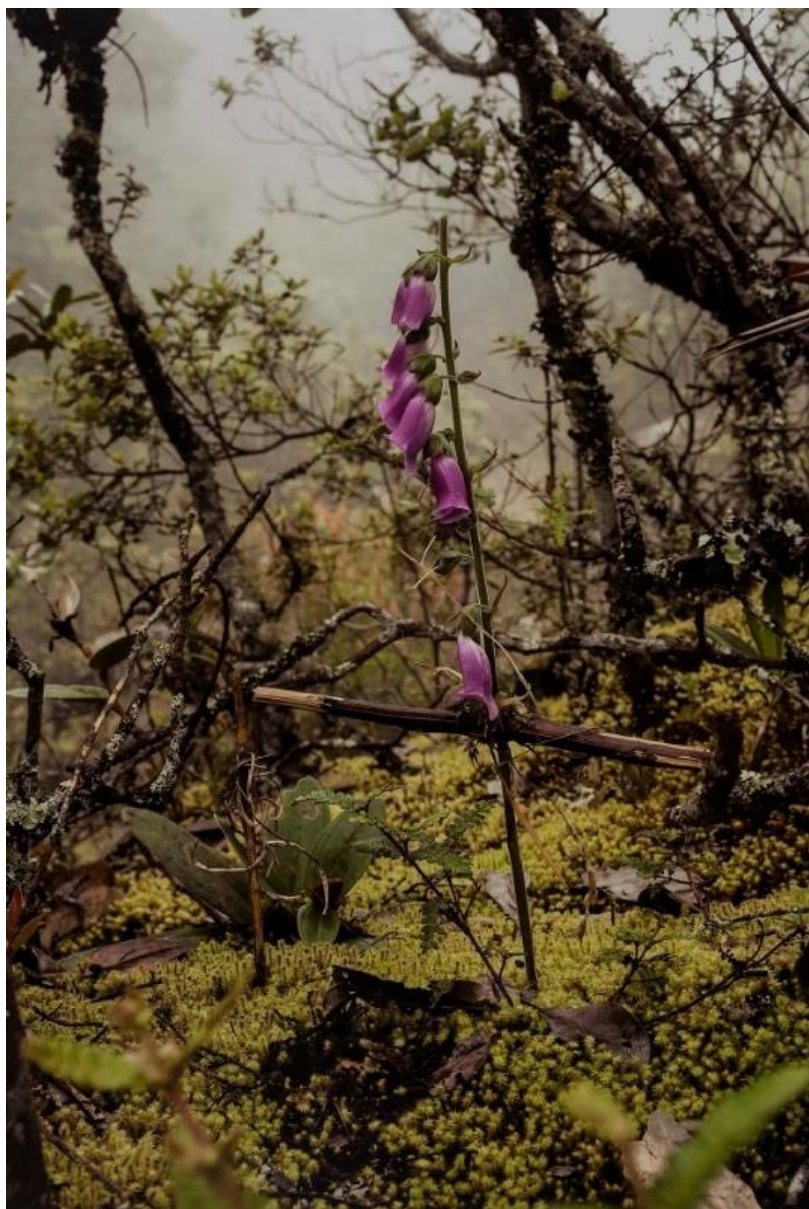


Ilustración 6 Sin título (Manto) de la serie Camposanto (Juan Fernando Herrán 2007)

Se debe agregar que, las obras Proyecto para un memorial y Aliento de Oscar Muñoz se convierten en una denuncia y afirmación de hechos ocurridos que evidencian lo frágil y disperso que pueden ser los recuerdos. Su obra como metáfora social que surge a partir de

la imagen como una forma de conservación del recuerdo. El artista propone temas de la memoria desde los usos sociales de la imagen, por su capacidad para retener los recuerdos y evocarlos desde la poética plástica usa soportes de la imagen no convencionales. Muñoz es un artista esencial para entender la relación entre arte y memoria, que no solo ha extendido las posibilidades previstas desde la fotografía, sino que, mediante su trabajo investiga sobre rol que cumplen las imágenes como pilares del recuerdo, como un nuevo tipo de mirada sobre la realidad.

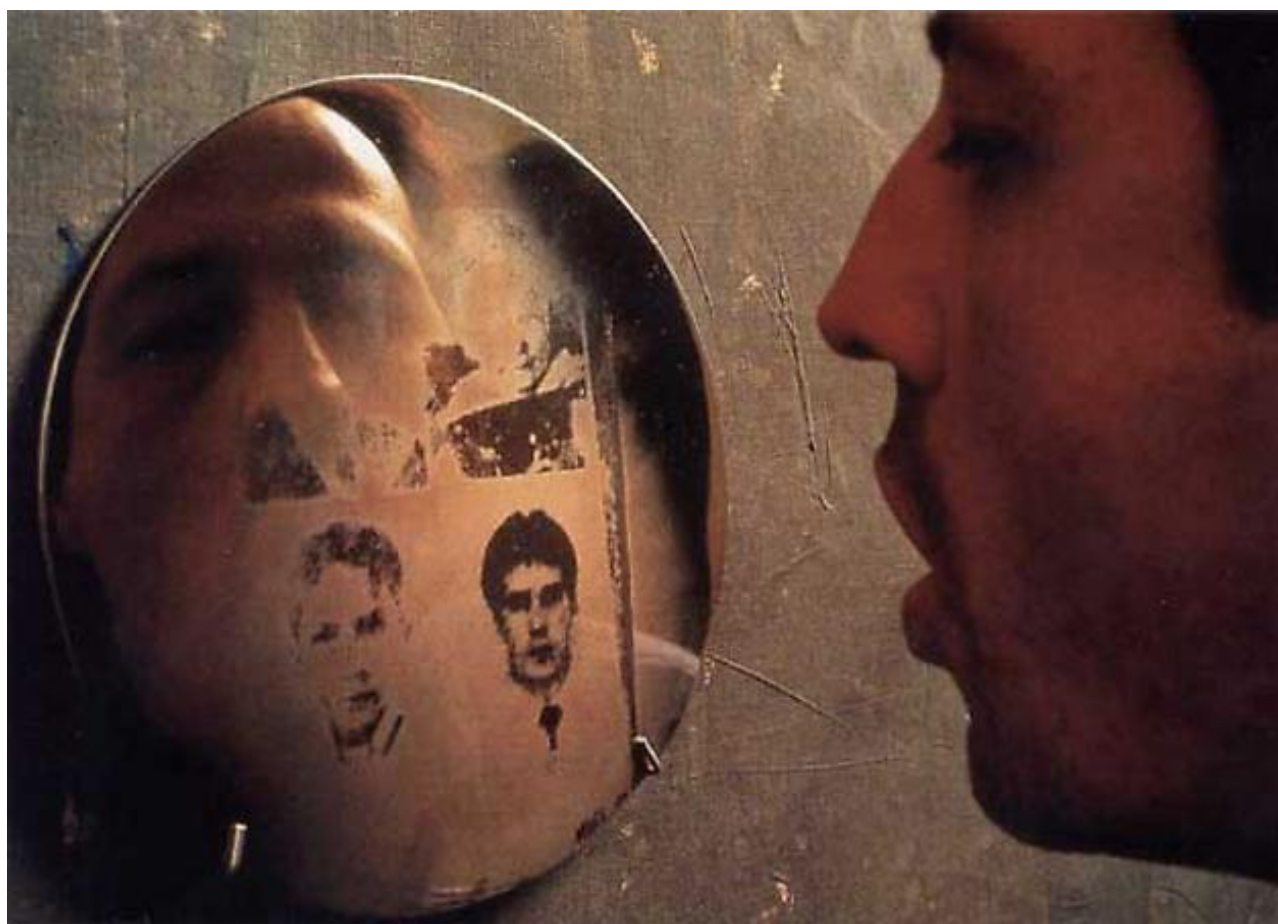


Ilustración 7 Oscar Muñoz, Aliento, 1995

Los procesos de construcción de memoria nacional, normalmente suscritos al silencio, el miedo y la represión, encuentran en las formas de expresión artísticas nuevos

escenarios de visibilidad en contravía a las versiones institucionalizadas y las estructuras del poder que históricamente se han delimitado por el silencio y el olvido.

Comprensión de la Obra



Ilustración 8 Resistencia, Instalación fotograbado en hojas de machete

La obra es una instalación compuesta por machetes fotograbados con distintas panorámicas de los Montes de María, cuyo matiz es inspirada en una expresión del maestro de música folclórica Andrés Narváez Reyes (Adjunto al material de entrevistas) en relación a la región. El maestro Narváez se refiere a la región como una especie de "Desierto Verde" por la explotación constante que ha sufrido la zona a través del tiempo por las

multinacionales. La idea con la propuesta es mostrar distintas panorámicas de la región de Montes de María (la tierra misma) usando como soporte de la imagen hojas de machetes, herramienta simbólica e identitaria del músico campesino.

Una de las causas predominantes de mayor relevancia en la historia del conflicto social del país ha sido la lucha por el acceso a la tierra¹. En síntesis, la tierra es el origen y causa principal de violencia, pero también es un elemento esencial del imaginario campesino. Los músicos folclóricos de la costa caribe son esencialmente campesinos y la tierra es un elemento vital de su identidad. En relación al campo y al trabajo con la tierra, el maestro Andrés Narváez expresa que la labor del campesino es; "Hacer parir la tierra". La música tradicional de la costa caribe colombiana tiene como elemento esencial de su imaginario poético las montañas montemarianas. Una evocación recurrente que se potencia con la distancia.

Por otro lado, el machete es una herramienta que además de poseer un elemento simbólico valioso también personifica el sentir de la identidad campesina. En el año 2014, el maestro Andrés Narváez sufrió un atentado debido a su labor como líder social, a razón de lo cual recibió 6 impactos de bala, alojada una de ellas en su mano derecha, por tal hecho pierde la movilidad casi por completo de la extremidad.

¹ El informe ¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad del Centro Nacional de Memoria Histórica plantea que «la apropiación, el uso y la tenencia de la tierra han sido motores del origen y la perduración del conflicto armado». Bogotá: Presidencia de la República, 2013, 21.



Nosotros lo que hacemos no es para comercializarlo sino para la memoria. Y lo hacemos porque nos gusta trabajar sobre el tejido social. Tenemos un sentimiento profundo por nuestras víctimas porque nosotros hemos sido golpeado por la misma violencia, no podemos caer en el error de comercializar todo el dolor que hemos pasado.

Andrés Narváez Reyes

Ilustración 9 Pieza de la obra Resistencia

Cuando pregunté, en la sesión de entrevista, sobre las consecuencias actuales de esa circunstancia, el maestro Narváez contó que después de aquello nunca más pudo empuñar el machete y por consiguiente dejó de ir con la cuadrilla a cultivar el campo, y aquello fue lo más difícil de asimilar. Dejar de ser un campesino que cultiva la tierra para convertirse en un artesano, para poder ganarse el sustento de cada día.

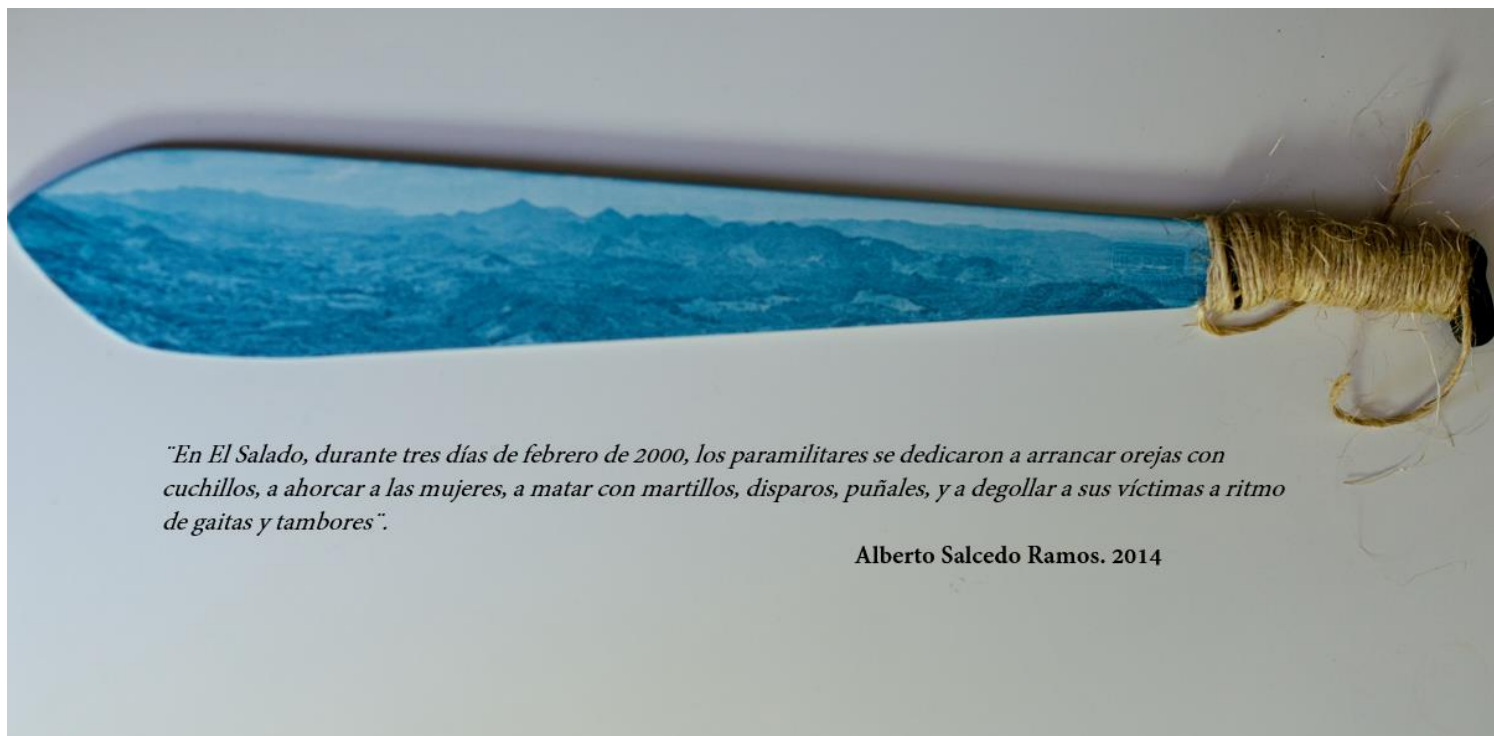


Ilustración 10 Pieza de la obra Resistencia

así también, la herramienta es asociada a la memoria trágica montemariana. De lo anterior, dos actos se hicieron comunes en las tomas paramilitares en la región de Montes de María, amenizar la masacre con música de gaitas y la decapitación para infundir terror a la población.

"En El Salado, durante tres días de febrero de 2000, los paramilitares se dedicaron a arrancar orejas con cuchillos, a ahorcar a las mujeres, a matar con martillos, disparos, puñales, y a degollar a sus víctimas a ritmo de gaitas y tambores". (Salcedo Ramos 2014)

Conjugando todo lo anterior propuse esta pieza, especialmente a partir de los relatos de los maestros musicales de la región caribe Andrés Narváez Reyes y Marqueza Mercado, en ese sentido hago memoria a través de sus narraciones, de unos elementos de memoria que otros dejan, de la evocación que producen esos relatos que conectan con las cotidianidades de otros.



“Yo soy muy sentimental y me duele el dolor ajeno porque yo ya lo he vivido en carne propia. Viví la pérdida de mi hijo. Al año de desaparecido llegué a saber que fue decapitado, destrozado, y no lo pude recuperar. La guerra en Colombia me dejó marcada, así siento la violencia que vivimos nosotros, pero que hay que seguir pa’ delante”

Marqueza Mercado

Ilustración 11 Pieza de la obra Resistencia

El resultado final será una obra que además de permitir al espectador crear proyecciones mentales de las distintas imágenes, también intentaran crear una experiencia perceptiva o cognitiva de la geografía a través del potencial estético y nostálgico de las panorámicas.



“Yo quiero mucho a mi tierra, la recuerdo cada día, el verde de las montañas de los Montes de María”

Fragmento de la canción Bonita Luna. Andrés Narvárez Reyes

Ilustración 12 Pieza de la obra Resistencia



Ilustración 13 Resistencia, Instalación fotografado en hojas de machete

Reflexiones Finales

Resulta extremadamente difícil restaurar la memoria de todos los conflictos que ha sufrido Colombia a lo largo de su historia, sumado a la carencia de material que evoque la memoria en las generaciones recientes y propicie una reflexión de los hechos del pasado y sus efectos en el presente. A pesar de ello el deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y el resguardo de su pasado. Las dinámicas y ejercicios que admitan reconstruir el pasado también permitirán una aproximación a las realidades que hacen parte del presente.

El folclore musical como tradición y base cultural de una sociedad involucra una serie de elementos dentro de la memoria colectiva en el imaginario local. Cuando se reproducen esas tradiciones y se entonan canciones que se vinculan a un hecho trágico, o se reproducen en otros escenarios, también se transmite de forma oral esa experiencia, y no se hace mediante la palabra como discurso, sino que se transfiere mediante el sentimiento que genera en el ser humano esos modos expresivos.

De manera análoga, así como los músicos tradicionales hacen memoria mediante sus interpretaciones también desde la materialidad plástica es posible evocar el recuerdo a través de la memoria de otros, como medio de reflexión donde se interpretan los hechos del pasado y se establecen los fundamentos para comprender épocas remotas. Por otra parte, los vestigios de la memoria crean elementos de identidad que forjan el carácter cultural y social de los imaginarios.

En el panorama nacional, la violencia exacerbada amenaza el legado cultural de las comunidades, y en algunos casos, es a través de sus representaciones artísticas más icónicas que los pueblos enfrentan las imposiciones que los hostigan.

Las dinámicas de los distintos modos expresivos en los procesos de creación artística germinan en una gran variedad de propuestas acordes a la coyuntura nacional en la edificación de una memoria colectiva en épocas del postacuerdo. Así mismo, el arte se ha convertido en un vehículo que trasgrede los relatos íntimos en imaginarios colectivos, que denuncian los hechos adversos que las comunidades se niegan vivir nuevamente.

Los procesos de creación artística en relación a la memoria tienen la virtud de convertir los datos estadísticos y los informes producto de la guerra en datos estéticos que permitan reflexionar y humanizar el conflicto, y además de ello admiten una experiencia diferente del hecho trágico.

Algunos otros ejemplos de artistas u obras que se preocupan por la construcción de la memoria, y en sus creaciones han puesto los relatos de la guerra en las voces de las víctimas, el arte como herramienta vital de un país que espera transitar de la guerra a la paz, debido a su capacidad de producir experiencias lograron plasmar hechos que ayudaron a reconstruir y representar la memoria colectiva.

A través del desarrollo del proceso de investigación-creación, se pudo establecer la fortaleza de la Investigación Basada en Artes (IBA) y la experimentación con artes como un proceder metódico potente para ampliar las posibilidades plásticas en la construcción de una obra que aluda a asuntos de la memoria y la resistencia social bajo los contextos de la tradición folclórica musical. Fue a través del proceso metodológico, y a las distintas formas de experimentación con artes, que se pudo crear una propuesta mediante el relato y la expresión musical caribe, capaz producir una experiencia sensible en relación a las simbologías y representaciones de un grupo particular. De este modo, en la dinámica del relato, fuente primaria del proceso de investigación-creación, las voces de los participantes

encontraron un espacio público donde asumir un rol social y político, exponiendo hechos acontecidos en una zona rural para presentarlos en un espacio academizado.

Anexos

Fragmentos de fuentes primarias en la Investigación/Creación (Entrevistas)



Fuente primaria en el proceso de investigación-creación

Fragmento de la Entrevista al Líder Social (Ovejas, Sucre) y Compositor Musical Andrés Narváez

Ilustración 18 Andrés Narváez <https://www.youtube.com/watch?v=vySeqswQRll&t=139s>



Fuente primaria en el proceso de investigación-creación

Marqueza Mercado, Compositora y cantadora de Los Córdoba, Sucre.

Fragmento de la entrevista.

Ilustración 19 Marqueza Mercado <https://soundcloud.com/user-834872270/marqueza-mercado-compositora-y-cantadora-de-los-cordobas-sucre-fragmento-de-la-entrevista>

Material Complementario

Entrevista al Maestro en Música, Investigador y Docente Fredy Orozco Ardila

<https://www.youtube.com/watch?v=Hnh9iLdx6tI&t=111s>

Anexo Imágenes de Archivo



Ilustración 20 Markeza Mercado, Joche Álvarez Jr. y Andrés Narváez en marco del festival de Ovejas, Sucre. 1998

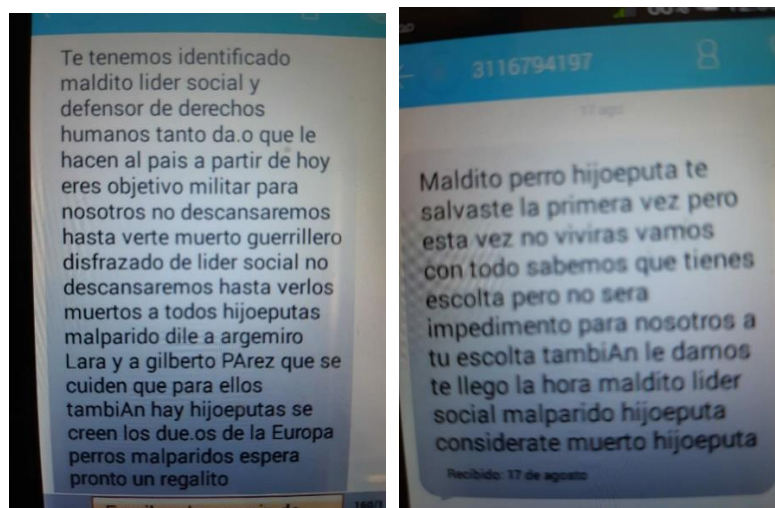


Ilustración 21 Amenazas al maestro Andrés Narváez por su labor como líder social



Ilustración 22 Imágenes del atentado al maestro Andrés Narváez, 2014.



Ilustración 23 Marqueza Mercado 2020



Artesanía de gaiteros de Ovejas en porcelana fría realizada por el maestro Andrés Narvárez Reyes

El 12 de junio del año 2014, el maestro Andrés Narvárez sufrió un atentado por sus actividades como líder social de la finca La Europa en Ovejas, Sucre. Consecuencia de ello, pierde la movilidad de su mano derecha, impidiendo de ese modo empuñar el machete y seguir con las actividades propias del campo. En ese instante el maestro Narvárez deja de sentirse un campesino, y en sus palabras, se vuelve forzosamente un artesano. Los músicos tradicionales de la costa caribe colombiana son esencialmente campesinos.

Ilustración 24 Artesanía Gaiteros de Ovejas

Bibliografía

- Álvarez Rivera, A. F., & Hernández González, E. (2020). Educación y gestualidad: inquietudes estéticas en torno al performance de los profesores en el escenario escolar. *Calle 14 Revista De investigación En El Campo Del Arte*, 15(28). Obtenido de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/16277>
- Arce, J. M. (1988). El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo. México: : Colegio de la Frontera.
- Catela, L. d. (2011). Revelar el horror. Fotografía y memoria frente a la desaparición de personas. Obtenido de http://historia.ihnca.edu.ni/almidon/demo/files/doc/ponencias_segundo_seminario/LUDMILA_CATELA.pdf
- Garzón, A. G. (2014). La construcción de sentido de la desaparición. En T. d. posgrado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Obtenido de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1069/te.1069.pdf>
- Halbwachs, M. (2004). La memoria colectiva. En M. Halbwachs. Zaragoza: Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. Obtenido de <https://www.academia.edu/17123309/141999311-Halbwachs-Maurice-La-Memoria-Colectiva-pdf>
- Hernández, F. H. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En *Bases para un debate sobre investigación artística*. Barcelona: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Jelin, E. (1998). Los trabajos de la memoria. España: Siglo XXI Editores.
- Londoño, M. E. (2002). En M. E. Fernández, *La música en la comunidad indígena ebera-chamí de Cristianía*. Medellín, Colombia: Editorial Universitaria de Antioquia, Rev. music. chil. v.56 n.197. Obtenido de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019700012
- Ortega, R. R. (2006). La Interdisciplina de la ciencias sociales. Barcelona: Anthropos. Obtenido de https://books.google.com.co/books?id=W-TywsYSk8oC&pg=PA132&lpg=PA132&dq=Bartlett+Radley&source=bl&ots=iYIy6mG312&sig=ACfU3U1MGP02c2VhwzuF1af0o5keT3wwuw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwinm_qRqrrmAhVwx1kKHb2eCnQQ6AEwAHoEC AkQAQ#v=onepage&q=Bartlett%20Radley&f=false
- Pollak, M. (2006). Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata, Buenos Aires: Ediciones al Margen .
- Ruiz, M. D. (2002). Disoluciones Urbanas. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Colección Estética Expandida.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Dwhain: Duke University.

