

# **Hacer las paces: creaciones culturales y construcción de paz\***

**Making Peace: Cultural Creations and Peacebuilding**

**Fazendo as pazes: criações culturais e construção da paz**

[Artículos]

Juan Camilo Portela García\*\*

Sandra Lince Salazar \*\*\*

Astrid Viviana Suárez Álvarez \*\*\*

Recibido: 03/03/2023

Aprobado: 03/08/2023

Citar como:

Portela García, J. C., Lince Salazar, S. y Suárez Álvarez, A. V. (2023). Hacer las paces: creaciones culturales y construcción de paz. *Análisis*, 56(104).

<https://doi.org/10.15332/21459169.9795>

## **Resumen**

Este artículo reflexiona sobre las creaciones culturales como aportes para la construcción de paz. Se parte del supuesto de que los procesos de transición requieren de transformaciones culturales; esto es, reconfiguraciones en los modos de pensar y actuar acerca de la diferencia, el conflicto y la justicia, que se apoyan en distintos tipos de expresiones culturales que, históricamente, han sido claves para situar valores y representaciones sociales en el imaginario colectivo. El texto inicia con una conceptualización sobre las creaciones culturales y su contribución a la construcción de paz, que se centra en el modo en que se tramitan dolores y se representan simbólicamente traumas colectivos.

---

\* Este artículo de reflexión hace parte del proyecto de investigación "Conjuros de Paz y Futuros Curriculares en la Universidad de Caldas", financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones y Posgrados de la Universidad de Caldas.

\*\* Doctor en Investigación en Ciencias Sociales con mención en Sociología de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede México. Investigador del Instituto de Estudios Regionales de la Universidad de Antioquia. Correo electrónico: juan.portela@udea.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7136-3464>

\*\*\* Estudiante del Doctorado en Educación y magíster en Filosofía de la Universidad de Caldas. Docente de la Universidad de Caldas. Correo electrónico: sandra.lince@ucaldas.edu.co; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8401-2214>

\*\*\*\* Estudiante del Doctorado en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, magíster en Comunicación Transmedia de la Universidad Eafit. Estudiante doctoral de la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: asuarez@fad.unam.mx; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4637-3542>

Posteriormente, se exponen modos en que se han dado estos aportes y se puntuilan dimensiones expresadas en estas creaciones y cómo pueden ser leídas en relación con la construcción de paz. Se finaliza con algunas reflexiones en torno a los efectos sociales del arte desde una mirada ontológica de la hermenéutica y desde el vínculo entre arte y ritual.

Palabras clave: cultura de paz, consolidación de la paz, creación cultural, memoria colectiva, estética.

## Abstract

This article reflects on cultural creations as contributions to peacebuilding. It starts with the assumption that transitional processes require cultural transformations; that is, reconfigurations in the ways of thinking and acting about difference, conflict, and justice, supported by various types of cultural expressions that have historically been crucial for shaping values and social representations in the collective imagination. The text begins with a conceptualization of cultural creations and their contribution to peacebuilding, focusing on how pains are processed and collective traumas are symbolically represented. Subsequently, the article explores ways in which these contributions have occurred, highlighting dimensions expressed in these creations and how they can be interpreted in relation to peacebuilding. It concludes with some reflections on the social effects of art from an ontological perspective of hermeneutics and from the link between art and ritual.

Keywords: culture of peace, peace consolidation, cultural creation, collective memory, aesthetics.

## Resumo

Este artigo reflete sobre as criações culturais como contribuições para a construção da paz. Parte-se do pressuposto de que os processos de transição exigem transformações culturais, ou seja, reconfigurações nas formas de pensar e agir sobre a diferença, o conflito e a justiça, que são apoiadas por diferentes tipos de expressões culturais que, historicamente, têm sido fundamentais para situar valores e representações sociais no imaginário coletivo. O texto começa com uma conceitualização das criações culturais e sua contribuição para a construção da paz, concentrando-se na maneira como a dor é tratada e os traumas coletivos são representados. Em seguida, são discutidas as maneiras pelas quais essas contribuições foram feitas e as dimensões expressas nessas criações e como elas podem ser lidas com relação à construção da paz. O artigo termina com algumas reflexões sobre os efeitos sociais da arte a partir de um ponto de vista ontológico da hermenêutica e da ligação entre arte e ritual.

Palavras-chave: cultura de paz, consolidação da paz, criação cultural, memória coletiva, estética.

## Introducción

La expresión “hacer las paces” se encuentra instalada en el acervo lingüístico de distintos idiomas como gesto de conciliación entre al menos dos personas. Dado que la palabra *paz* proviene del latín *pax* (pacto), hablar de “acuerdo de paz” parecería redundante. No obstante, es importante tener en cuenta que el acuerdo —*ad cordis*, unir corazones— hace referencia al consenso. En su vínculo con el consenso, “hacer las paces” puede entenderse como una conciliación, “llamado a una unión” —del latín *concilio*, *con* (unión) *cil* de *cal* (llamar) y *tio* (acción)—, más que como una imposición unilateral por parte de un vencedor (como en la expresión *pax romana*). Estas consideraciones etimológicas llevan a entender que “hacer las paces” es *la acción de unirnos por un llamado a unir los corazones*.

Desde esta perspectiva, la construcción de paz requiere de transformaciones culturales; esto es, de reconfiguraciones en los modos de pensar y actuar acerca de la diferencia, el conflicto y la justicia. La referencia a la unión de corazones comunica que los cambios necesarios para transitar desde un conflicto violento hacia un conflicto político y social no violento son más que un asunto de cálculo y racionalidad. Se trata de compromisos individuales y colectivos con una serie de valores, sentimientos y significados que dan sentido a acciones concretas de perdón, reconciliación, justicia e inclusión social. Por otra parte, el término “paces” en plural refiere a la necesidad de pensar la paz desde una amplia pluralidad de horizontes subjetivos, culturales y políticos. Esta pluralidad implica una búsqueda permanente por encontrar caminos para la comprensión de la diferencia y la tramitación colectiva de dolores y sufrimientos tanto individuales como colectivos.

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre las creaciones culturales como aportes para la construcción cultural de la paz. En suma, la dimensión cultural de la construcción de paz requiere un ejercicio de imaginación moral (Lederach, 2007) que se nutre de símbolos, narrativas y experiencias. Esta dimensión es un elemento que ha sido reconocido desde distintas perspectivas en estudios sobre paz y violencia (Alexander, 2022; Castillejo, 2017; Galtung, 2003) y uno de sus componentes esenciales son las creaciones que emergen desde el arte, la literatura, la música y otras expresiones culturales. Históricamente, estas expresiones han sido claves para situar valores y representaciones sociales en el imaginario colectivo, y especialmente aquellos que giran en torno a la relación entre guerra y paz (Groys, 2008). El texto inicia con una conceptualización sobre las creaciones culturales y su contribución a la construcción de paz; posteriormente, se exponen

modos en que se han dado estos aportes y se puntualizan dimensiones relevantes que tienen las creaciones culturales en torno a la violencia y la paz; por último, se plantean algunas reflexiones finales.

## ¿Qué entender por creaciones culturales?

Las creaciones culturales pueden ser definidas como producciones materiales que buscan expresar un sentido y producir un efecto determinado sobre quienes tienen experiencia de ellas, bien sea porque las observan o porque desarrollan actividades vivenciales con ellas o en torno a ellas. El grado en que conectan el significado que sus autores y actores quieren expresar con aquello que interpretan sus audiencias depende de la existencia de una estructura cultural común que lleva a que la superficie material de la obra sea vinculada a una profundidad simbólica. Esto permite que estas creaciones medien procesos sociales (Gell, 2021).

De esta definición se desprende que las creaciones culturales tienen varios elementos: forma, indexicalidad, autores, mensajes y audiencias. La *forma* refiere a la dimensión material de las obras, la presencia de objetos en localizaciones espaciales y con duraciones temporales concretas. Si bien esto es más evidente en el caso de creaciones plásticas, objetos que pueden ser identificables en espacios concretos; también aplica para creaciones teatrales, performativas, musicales o literarias. En el caso del teatro y el performance, la materialidad se ubica en el cuerpo de sus actores, las locaciones en donde despliegan sus puestas en escena, los objetos de los que hacen uso y los documentos donde se registran los guiones. En la música, la materialidad se encuentra en el momento de las interpretaciones, las ondas a través de las cuales se produce el sonido, el cuerpo mismo de los intérpretes y las partituras. Creaciones culturales que se dan sobre plataformas digitales encuentran su materialidad en las interconexiones materiales que las posibilitan, y en los sonidos e imágenes desplegados a través de tecnologías de proyección y comunicación.

Por otra parte, las creaciones culturales constituyen *índices* que dan cuenta de relaciones sociales que dieron lugar a su producción. El carácter material de las creaciones indica ya la existencia de un conjunto de actores sin los cuales no sería posible reunir las materias primas necesarias para producir esa materialidad. Pero el carácter indexical refiere específicamente a la intencionalidad de la obra en su creación y recepción. Las creaciones culturales son objetos materiales distintos a otros, en tanto generan “abucciones de agencia” (Gell, 2021); es decir, son índices que permiten inferir la intención de un autor, de alguien que solicitó la creación o de un público que se apropió del objeto por alguna razón.

Las creaciones culturales tienen, entonces, *autores*. Generalmente, se asume que se trata de artistas, músicos, escritores, quienes tienen talento, formación y estilo propio para producir tales creaciones. Estos autores suelen hacer parte de circuitos artísticos establecidos y producen las creaciones para que ingresen en circulación a través de tales circuitos. No obstante, también es posible que los autores sean personas ajena al mundo del arte, actores sociales cuya intención al crear la obra no es que sea distribuida en el medio artístico, sino expresar algún sentido al interior de una comunidad particular o en la esfera pública (Gell, 2021). En estos casos, las creaciones culturales son tales porque públicos o artistas reconocen que tienen una dimensión expresiva similar o cercana a las creaciones más claramente identificables como artísticas.

Las creaciones artísticas comunican *mensajes* sobre el mundo. Ya sea musical, visual, audiovisual, performativa o literariamente, estos mensajes pueden ser vistos como narrativas en tanto comunican acciones mediante las cuales se relacionan actores en el mundo, la forma como lo comprenden y se comprenden a sí mismas. Incluso en casos en que las creaciones tienen una intencionalidad no figurativa puede ser identificable una narrativa que atraviesa su producción (por ejemplo, la música experimental se basa en una narrativa de transgresión de la tradición musical), que fácilmente puede leerse como evidencia de las transgresiones sociales y culturales enfrentadas y reconocidas en el mundo contemporáneo. En este sentido, las narrativas implican la existencia de representaciones culturales de trasfondo sobre las cuales son construidas. Estas representaciones indican la profundidad simbólica de las creaciones culturales, el hecho de que una superficie puede leerse como una citación de algo más<sup>1</sup>.

Finalmente, las creaciones culturales son interpretadas por audiencias, públicos o espectadores, quienes, desde un proceso de semiosis y comprensión, definen qué sentidos les atribuyen. La recepción de las creaciones pasa por la existencia de estructuras culturales que clasifican el mundo social, incluido lo estético (Alexander et ál., 2012). Por lo tanto, la recepción de las creaciones implica un papel activo de interpretación que es mediado por los esquemas simbólicos de quienes las reciben. Si estas comparten esquemas con quienes producen las obras, es posible que se genere una conexión entre el sentido de los autores y el de los públicos. En caso contrario, las audiencias traducen el sentido de la creación bajo sus propios esquemas de interpretación, los cuales se van transformando con el

---

<sup>1</sup> Los procesos de citación son relevantes también porque muestran la importancia de entender los procesos históricos de conexión entre creaciones culturales a nivel global (Gruzinski, 2016).

acontecer de las vivencias tanto individuales como colectivas, al interior de una comunidad.

### **Creaciones culturales, memoria y dolor**

La relación del arte con el poder constituye una historia, de idas y venidas, que tiene que ver con el modo en que las creaciones culturales participan de la construcción de memorias que sostienen o desestabilizan el poder. Para Groys (2008), solo la presentación artística del guerrero como un personaje heroico hacía posible concederle fama e inscribirlo en la memoria de las generaciones venideras y de la humanidad. Las pinturas, grabados y esculturas nos han permitido acceder a los imaginarios, memorias e historias ficcionadas al servicio del poder; pero también ha habido expresiones que se han desligado de la única función de ser archivo de poder para las élites. Desde los años sesenta, artistas reinventaron la relación con el arte público, superando la característica de la monumentalidad y valorando la significación y la participación social en los contextos donde se realizan las obras. Es así como algunos artistas han creado de manera colectiva producciones permanentes, efímeras o virtuales para disolver los límites y expandir los lugares de la memoria en el espacio público.

Al posicionarse en crítica al poder, numerosas expresiones culturales se han propuesto no solo representar el dolor ante situaciones de violencia, opresión y desigualdad, sino contribuir a la reparación de quienes han sufrido acontecimientos traumáticos. Un referente en este sentido ha sido el teatro Koteba o terapéutico en África, una práctica artística que ha aportado a la restauración social, donde la palabra sana, el gesto cura y la acción grupal restituye la dignidad del ofendido (Lamko, 2021). Esta creación artística fundamentada en la participación de la comunidad prioriza la inteligencia colectiva para visibilizar las experiencias de dolor y trazar caminos de emancipación. La apertura de estos espacios donde se vincula el arte con la experiencia traumática permite performar sus luchas y dinamizar de manera comunitaria una restauración simbólica para afirmar la vida.

Gracias a la emergencia de la internet y las redes sociales, creaciones culturales originadas en ámbitos comunitarios han logrado trascender el ámbito privado y ser compartidas en la esfera pública. Aunque a las víctimas solo les ha quedado su cuerpo como soporte de la memoria encarnada de lo sucedido, este se ha convertido en recurso para movilizar la energía, para crear con sus gestos, oralidad y movimientos una narrativa que sacude e interpela la univocidad y olvidos de la historia política o dominante. En particular desde el cuerpo de las

mujeres, se ha emprendido la demanda por la memoria y la construcción de paz. Como afirma Elizabeth Jelin, retomando Nicole Loraux, “los hombres de la política olvidan y construyen instituciones; las mujeres de la tragedia expresan el dolor y lloran a sus muertos” (Jelin, 2002, p. 46).

Diversas prácticas artísticas han demostrado que los duelos por la violencia son públicos y rituales. Ileana Diéguez retoma las palabras de Javier Sicilia, quien abrió en México un espacio para las performatividades del duelo que fue apropiado por familiares de víctimas: “Después de aquella marcha del 8 de mayo del 2011, en México hemos seguido marchando y caminando para hacer visible que la muerte no se detiene, que la justicia es una gran ausencia, *que el duelo es colectivo y público*, atravesado por la incertidumbre y la espera” (Diéguez, 2016, p. 73, cursivas nuestras).

La gran mayoría de duelos se expresan por medio de performances realizados por víctimas y otros actores sociales en el espacio público. Estas acciones de memoria constituyen creaciones culturales que han contribuido a presentar el pasado como memoria ejemplar, a habitar el presente desde la resignificación colectiva, y conjurar el advenimiento de un futuro esperanzador.

### **Creaciones culturales, trauma cultural y transición hacia la paz**

Las experiencias descritas en el apartado anterior dan cuenta de la imbricación entre creaciones culturales y representación de traumas sociales. Es necesario profundizar sobre esta relación para comprender el papel de la cultura en la construcción de paz.

Como lo plantea Jeffrey C. Alexander, hay dos formas de entender los acontecimientos traumáticos: como eventos en sí mismos y como representaciones colectivas sobre los eventos. Por un lado, el trauma se produce “cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un acontecimiento horrendo que deja marcas indelebles en su conciencia de grupo, marcando sus recuerdos para siempre y cambiando su identidad futura de forma fundamental e irrevocable” (Alexander et ál., 2004, p. 6).

Por otro lado, además de ser un acontecimiento, el trauma es la representación de esa experiencia de dolor. De este modo, hay una construcción cultural del trauma. Esta se caracteriza por el surgimiento de una narrativa maestra que representa el sufrimiento social de la colectividad para hacer auténticas sus demandas de reparación emocional, institucional y simbólica. Esta narrativa responde a cuatro

tipos de preguntas: 1) ¿qué ocurrió?, ¿cuál fue la naturaleza del dolor?; 2) ¿quién sufrió?, ¿cuáles fueron las víctimas?; 3) ¿cuál es la relación del grupo afectado con la sociedad en general?; y 4) ¿quién hizo el daño?, ¿quién es el responsable?

La capacidad que tienen los actores sociales, que comparten la narrativa maestra, para convencer a sectores más amplios de la sociedad sobre la autenticidad del acontecimiento traumático, puede contribuir a la reparación de las víctimas y la transformación social. En palabras de Alexander, “al permitir que los miembros de un público más amplio participen en el dolor de los demás, los traumas culturales amplían el ámbito de la comprensión y la simpatía social, y proporcionan poderosas vías para nuevas formas de incorporación social” (Alexander et ál., 2004, p. 16).

La transición hacia la paz es posible si se posicionan en la sociedad representaciones culturales que convenzan a diferentes sectores sociales sobre la necesidad de finalizar la violencia política y desarrollar relaciones sociales más democráticas basadas en instituciones como el voto, la protesta ciudadana no violenta, la asociatividad y la ley (Alexander, 2022). Esto implica una transformación de los enemigos en adversarios. Este paso del antagonismo al agonismo (Mouffe, 1999) pasa por la inclusión de los diferentes actores sociales en un proyecto común al interior del cual se dan contiendas por el reconocimiento y la redistribución, mas no intentos de aniquilación (Reed, 2020). El posicionamiento de traumas culturales permite sustentar la necesidad de este cambio y extender relaciones de solidaridad entre sectores en conflicto, dado que al atribuir responsabilidades y reconocer víctimas sustenta procesos de reparación que dan lugar a transformaciones en las relaciones sociales.

La representación del trauma se hace desde diferentes ámbitos: jurídico, burocrático, familiar, religioso y estético. Las creaciones culturales que representan acontecimientos traumáticos contribuyen a construir el trauma en el ámbito artístico. En este es posible constituir una narrativa maestra sobre las situaciones de violencia, que vinculen la experiencia de comunidades directamente afectadas por el conflicto armado, con la sociedad en general para crear solidaridad por parte de actores que no pasaron por la experiencia traumática. En esta medida, las creaciones culturales tienen la capacidad de producir una identificación imaginativa y una catarsis emocional, como una práctica para desbloquear la memoria y sostener un ambiente cultural favorable a relaciones democráticas no violentas.

Además del ámbito artístico, las creaciones culturales tienen potencial para circular en la esfera pública y generar discusión social sobre el conflicto, las víctimas, los victimarios, la reparación y la necesidad de un cambio de fondo en las relaciones sociales. En este sentido, las creaciones culturales orientadas a la construcción de paz son índices de la existencia de un conjunto de actores que reclaman un tránsito hacia relaciones no violentas (Alexander, 2022).

## **¿Cómo involucrarse con las creaciones culturales en relación con la violencia y la paz?**

Los eventos traumáticos de la sociedad colombiana han sido muchos, además de diversas índoles, y configuran una parte de sus cambios sociales, bien sea como causa de la necesidad del cambio o como implicaciones propias de los aconteceres del cambio. El trabajo de representación de estos traumas se encuentra en distintas creaciones culturales que, desde su distribución, recepción y articulación con procesos de formación, pueden contribuir a posicionar una cultura de paz que impulse cambios sociales en Colombia. En este apartado se busca dar respuesta a cómo involucrarse con estas creaciones.

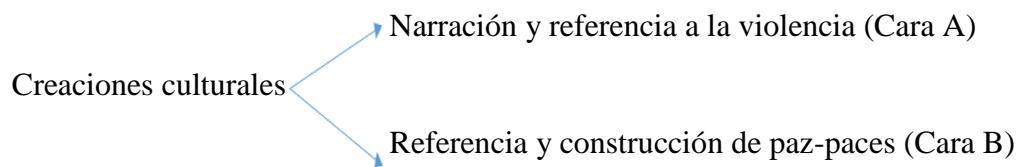
Las creaciones culturales que en Colombia podemos leer y cargar de significado a partir de un proceso de interpretación basado en los enfrentamientos de guerra, desplazamientos de habitantes de sus tierras, desapariciones forzosas, torturas, entre otras prácticas de dolor propias del conflicto armado colombiano, pueden dividirse en creaciones desde el pasado y las creaciones desde el presente. Las del pasado son aquellas que se basan en narrativas que, aunque afirman la esperanza de cambio, tienen un tono fatalista respecto a una inevitable realidad y son leídas desde la desesperanza. Las del presente sostienen narrativas que enfatizan la posibilidad de cambio, son leídas desde la esperanza y contribuyen a una lectura de la construcción de paz como oportunidad.

La distinción entre creaciones desde el pasado y desde el presente se puede entender a la luz de la diferencia, planteada inicialmente por Todorov, entre *memoria literal* y *memoria ejemplar*. Mientras que la primera se queda al nivel de la descripción de hechos particulares y tiene el efecto de glorificar a unos mientras infama a otros, la segunda avanza sobre una doble tarea:

Por un lado, superar el dolor causado por el recuerdo y lograr marginalizarlo para que no invada la vida; por el otro —y aquí salimos del ámbito personal y privado para pasar a la esfera pública— aprender de él, *derivar del pasado las lecciones que puedan convertirse en principios de acción para el presente*.  
(Jelin, 2002, p. 58, cursivas nuestras)

Los dos horizontes desarrollados (pasado, fatalismo y literalidad, frente a presente, esperanza, ejemplo y construcción) se evidencian en la historia del arte en Colombia: hay creaciones culturales sobre el conflicto, la violencia, la memoria y la paz que se leen desde la mera referencia y otras que generan encuentros con los públicos en los que se supera la referencia y se invita a la acción. Hablar del conflicto armado en Colombia implica reconocer estas dos caras de la moneda. Una cara (que llamaremos A) muestra la acumulación de violencia y la otra cara (que llamaremos B) muestra la posibilidad de construir la paz, y en esta media las creaciones artísticas que han nacido de pensar, sentir y exponer los modos de ser del conflicto y del “posconflicto” empiezan a consolidar una connotación ontológica y semiótica diferente, dependiendo de la cara de la moneda que busquen referenciar (figura 1).

El horizonte o cara A está determinado por la referencia y, al mejor estilo de la semiótica estructuralista (heredada de Saussure), establece una relación diádica entre una representación, la creación cultural, que opera como significante, y una situación del mundo, el acontecimiento de dolor o evento traumático, que constituye su significado. De este modo, el campo semiótico es reducido a una relación de semejanza, narrativa o documentación. Por el contrario, el horizonte o cara B implica una invitación a la acción. Aquí el proceso de semiosis se acerca más a la semiótica pragmatista (heredada de Morris y Peirce), ya que la relación que se establece es triádica: además de contar con la creación-significante y con la situación de dolor-referente que lleva al significado; también se encuentra el interpretante: la acción a la que alude el signo. Es decir, no se trata de un intérprete que simplemente establece una relación semántica entre obra y mundo, sino de la realización de una acción como producto del ejercicio de semiosis. Y esto es precisamente lo que ocurre y lo que determina las expectativas estéticas en las creaciones culturales del presente, la búsqueda de pasar de la narrativa (la representación del trauma) hacia la acción (la construcción de paz).



**Figura 1.** Horizontes de las creaciones culturales

Fuente: elaboración propia.

Es necesario tener en cuenta que la distinción entre horizonte A y horizonte B no depende exclusivamente de los autores de las creaciones, sino en gran medida de la actitud de espectadores, quienes a través de procesos de semiosis pueden alternar entre A y B.

En la tradición del estudio semiótico del arte ha habido una fuerte carga en la semántica, pero al hablar de creaciones culturales para la construcción de paz se requiere un giro desde la semántica a la retórica, del significado a la pragmática-acción. Durante gran parte de la historia, el arte tuvo su carga semiótica en la sintaxis (forma), en el cómo hacer; que dificultó entender y atender su carga conceptual. Pero los alcances ontológicos del arte contemporáneo obligan a una lectura más completa e integral de las creaciones, en tanto signo de transformación y construcción de realidad que va más allá de la referencia. Al tener atribuciones que van más allá del sentido referencial, hacia un sentido de efectividad fáctica, al pasar de una narrativa de la referencia a una discursividad de la acción, se comprende el potencial de transformación que el arte tiene respecto a las situaciones de violencia y su contribución a la construcción de paz.

## **Dimensiones expresadas en las creaciones culturales para la paz**

En este apartado se desarrollan los elementos planteados anteriormente (tramitación del dolor, construcción del trauma cultural, y horizontes A y B) a través de distintas creaciones culturales. En primer lugar, se presenta una lectura sobre los horizontes A y B a partir de dos propuestas artísticas sobre el conflicto y sus víctimas. A continuación, se explora cómo algunas creaciones participan de dos dimensiones importantes en la construcción de paz: 1) reconocimiento del dolor y capacidad de empatía, y 2) expansión de la otredad y la pluralidad como condiciones de convivencia.

### **Horizonte A y Horizonte B**

Es posible observar los horizontes A y B a través de dos propuestas artísticas con una diferencia de 70 años, pero con el mismo referente: el conflicto y sus víctimas. Se trata de *Masacre del 9 de abril* (figura 2), de Débora Arango (1948), y *Quebrantos* (figura 3), de Doris Salcedo (2019). La primera tiene como referente el Bogotazo, acontecimiento que dio lugar a que muchas y muchos artistas alzaran su pincel para mostrar la masacre. La segunda tiene como referente las desapariciones forzosas que han vivido muchas víctimas del conflicto en Colombia, pero encierra un gesto propio de la conciencia de construcción de

paz; es una obra en la que Doris Salcedo ha recurrido a la sensibilidad estética del arte contemporáneo para aportar a la tarea de reconocimiento de las víctimas.

Débora Arango, refiriéndose a la forma como concibió y ejecutó esta obra, en una entrevista con María Cristina Laverde, dice:

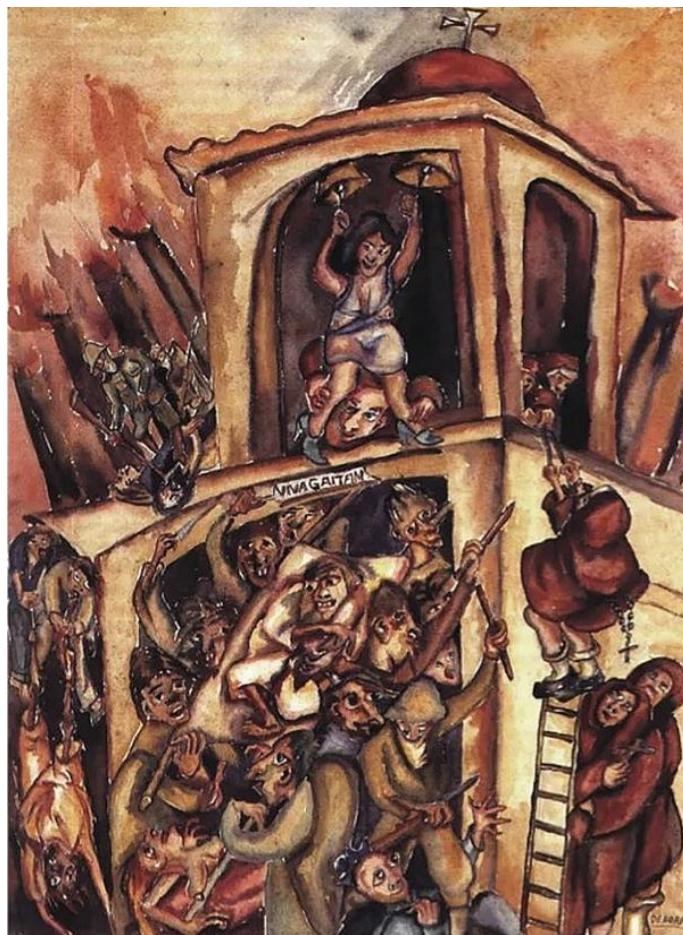
Yo tenía mucha facilidad para pintar en acuarela y llegar de esta al mural, es muy fácil. En un mural se puede expresar más que en un cuadro. Mira, cuando mataron a Gaitán, no había televisión, por supuesto, y me puse a escuchar por radio todo lo que sucedía en Bogotá: la forma como asesinaron a Gaitán, lo ocurrido con su asesino, las mujeres en las torres de las iglesias echando a volar las campanas, las monjas saliéndose de los conventos [...]. Todo lo que describían lo iba pintando. Sin darme cuenta terminé haciendo un boceto para ‘fresco’ [Masacre del 9 de abril] y me repetía “¡Ay, que algún día yo pueda convertir esto en un Mural! Mucha gente entendería a través de él, el significado de esta absurda violencia”. Jamás lo logré [...]. (Laverde, 2004, citada en Schuster, 2014, p. 56)<sup>2</sup>

En esta declaración se evidencia no solo cómo Arango concibió su obra, además se identifica que se trata de un trabajo de referencialismo documental, en el que las descripciones y narraciones verbales se convierten en imagen. Ella nunca tuvo acceso a una imagen ni como testigo presente en la masacre ni como espectadora del trabajo hecho por reporteros visuales. Reconstruyó los hechos a partir de lo que oía sobre ellos, y así se convenció a sí misma de tener como producto una obra que seguramente ayudaría a muchas personas a “entender el significado de esta absurda violencia”.

---

<sup>2</sup> El profesor Schuster resalta cómo esta declaración pone en evidencia la falta de apoyo por parte del gobierno al trabajo de artistas como Débora Arango. Plantea que el valor de este trabajo reside en la posibilidad de documentar y ser memoria de lo que ha sido la violencia en Colombia, y como una forma de denuncia sobre lo que no funciona en la sociedad o sobre sus gobernantes (Schuster, 2011).

**Figura 2.** *La masacre del 9 de abril*, de Débora Arango (1948)



Fuente: Ruiz (1985).

El desconcierto por el rechazo y falta de apoyo por parte del Gobierno no fue exclusivo de Arango, pues en el mismo sentido se manifestó Obregón cuando su obra *Masacre* fue señalada por el ministerio de Gobierno como una atrocidad y retirada de la exposición que inauguró el artista el 15 de abril de 1948 en la sala de la Sociedad Colombiana de Arquitectos. Obregón llevaba curando y definiendo desde tiempo atrás esta exposición que terminó, en gran medida, siendo una muestra de bocetos y pinturas concebidas y compuestas en la última semana, pues para el artista fue imposible darles la espalda a los horrores del Bogotazo. De este modo, configuró lo que en la historia del arte de Colombia sería la primera exposición dedicada a la violencia.

**Figura 3.** *Quebrantos*, de Doris Salcedo (2019)



Fuente: El País (2019)

Sobre la censura a esta exposición, Gustavo Tatis dice que “Obregón protestó. Dijo que el arte no era una fuga, sino una representación de la realidad, a través de una composición” (2021). En estas palabras, se evidencia cómo el horizonte A contiene elementos de denuncia, narración de la violencia y generación de conciencia de algo que anda mal. Vemos que, en la acuarela de Arango, al igual que en otras obras de sus contemporáneos, la carga semántica es de orden testimonial.

Algunas interpretaciones recientes buscan significados que vayan más allá del testimonio o la documentación. Por ejemplo, María Elena Bravo dice que Arango “es una voz que nos invita a estar atentos a nuestros afectos y a nuestra humanidad, y a expresarla en la compasión, al solidarizarnos con el otro, con el que sufre, el que cae, el que es violentado y condenado a una misera existencia” (2020, p. 64). Este tipo de interpretaciones expresan cómo las creaciones que tienen una carga semántica testimonial pueden adquirir, por la vía de sus espectadores, una carga semántica de esperanza y transformación. De ahí que, una creación que se construye en el horizonte A puede pasar al horizonte B gracias a la carga contextual que acompaña los procesos de semiosis. Sin embargo, este proceso es distinto a lo que ocurre con creaciones como *Quebrantos*, en las que hay una intencionalidad explícita hacia la acción.

El 10 de junio de 2019 Doris Salcedo llevó a cabo en la plaza de Bolívar de Bogotá su propuesta artística *Quebrantos*, la cual aparece como una acción colectiva; sus materiales son vidrios, moldes metálicos y de madera con nombres de líderes y lideresas desaparecidos en Colombia durante el conflicto. El vidrio aparece como una metáfora de la fragilidad de la vida y de lo imposible que es reconstruirla una vez que esta ha sido rota. La acción requiere de la participación de otros actores diferentes a la artista, ya que *Quebrantos* solo funciona cuando los vidrios, que han sido recortados conforme a los moldes de los nombres y puestos sobre estos, son pisados por alguien y quebrados. Se trata entonces de una obra que involucra a sus espectadores y cuya experiencia está lejos de ser una mera experiencia estética de contemplación, sino que, al mejor estilo de la hermenéutica, se trata de una experiencia estética de transformación<sup>3</sup>.

Quien participa en *Quebrantos* experimenta el sentimiento de destruir a otro/a, comprende que han sido muchas vidas sacrificadas, reconociendo así la necesidad de la reparación y cese. Urueña dice que

Para los múltiples asistentes que tuvo la instalación, los quehaceres cotidianos o sus compromisos para el momento en que se realizó el ejercicio creativo se detuvieron por un periodo de dos o tres horas, pues hacer memoria en un país que carece de ella se convierte en una acción perentoria para cualquier ciudadano. (Urueña, 2021, p. 28)

Así, la obra misma se instala como una de las acciones definidas como necesarias dentro del proceso de construcción de paz, y es el reconocimiento de las víctimas. Busca llevar a cabo una acción para la paz<sup>4</sup>. Su carga semántica no es meramente testimonial ni esperanzadora, sino que se despliega hacia la acción, llevándose así una gran carga pragmática de construcción de paz. A propósito de la apertura hacia la construcción de paz en las creaciones de Salcedo, Cárdenas y Beltrán-Barrera escriben que:

Las esculturas e intervenciones de Doris Salcedo están tan repletas de pequeños detalles en sus materiales y objetos de memoria que ayudan no solo a superar la

---

<sup>3</sup> Un relato de Salcedo sobre la obra puede encontrarse en *El Espectador* (2019, junio 12).

<sup>4</sup> Es necesario distinguir aquí entre, por un lado, la intencionalidad de Salcedo, y la lógica interpretativa interna en la esfera artística; y, por otra parte, su repercusión en esferas sociales más amplias. Aun cuando esta creación se propuso ser una acción de paz, la materialización de una creación previa, "Sumando ausencias", pasó por un ejercicio de violencia policial contra manifestantes que se encontraban acampando en la plaza de Bolívar, escenario de la obra. De este modo, la figura de Salcedo se asoció por parte de sectores sociales a prácticas de violencia estatal que paradójicamente serían el tipo de acciones que sus creaciones, como *Quebrantos*, buscan superar y cuyo potencial de transformación simbólica se vio limitado.

tragedia y el trauma de la violencia, sino a evitar a toda costa que las sociedades tomen las vías armadas, con sus múltiples prácticas de muerte, como salida a la resolución de los conflictos. (2020, p. 239)

Si bien estas son interpretaciones de orden semántico, en tanto que refieren el significado de la obra, permiten entender que Salcedo decididamente ha hecho de sus obras instrumentos al servicio de la paz y la no violencia.

Hasta aquí, podemos decir que estamos hablando, en gran medida, de la intencionalidad de las artistas con estas obras. No obstante, una vez más podemos ver que dependiendo del ejercicio de semiosis que se lleve a cabo por parte de espectadores-actores, las obras pueden pasar del horizonte A al horizonte B. Por ejemplo, hoy *La masacre*, de Débora Arango, podemos leerla en clave B si tenemos presente que para construir una cultura de paz es necesario recordar y narrar el conflicto. Aquí esta obra se nos presenta como una acción para la paz y la no violencia.

En últimas, el arte que se ha volcado a la reflexión y a la denuncia del conflicto en Colombia gana un sentido más amplio en época de posconflicto; su lectura hoy puede y debe convertirse en una acción encaminada a la reparación y no repetición.

### **Reconocimiento de dolor y capacidad de empatía**

Como se ha visto, los horizontes A y B pueden pensarse como un continuo en el que se ubican las distintas creaciones culturales. Algunas obras enfatizan más el lugar de la violencia, mientras que otras tienden a generar reflexiones y acciones en torno a la construcción de paz. Por lo tanto, las creaciones contribuyen en diferente medida a reconocer el dolor de las víctimas, ampliar la capacidad de empatía en los espectadores y generar transformaciones en la representación pública del dolor y las acciones necesarias para construir futuros de paz.

En el horizonte A del continúum, es posible ubicar creaciones como *Ofelia al revés* (figura 4), de Claudia Salamanca (2015), una videoinstalación donde que muestra a una mujer que flota en un río, la artista encarnando a Ofelia al límite de la vida que, sin embargo, entre el pulso de la naturaleza y el espíritu de supervivencia nunca se ahoga. Esta creación narra el dolor de las víctimas de una forma encriptada, de difícil inteligibilidad para espectadores no conocedores del lenguaje artístico. Así, exige un alfabetismo cultural que elitiza la recepción de la obra y limita el acceso del mensaje a públicos amplios. Por otra parte, construye

una memoria herida, una creación de pasado que profundiza en un dolor particularizado más que un trauma compartido socialmente.

**Figura 4.** Ofelia al revés, de Claudia Salamanca (2015)



Fuente: Salamanca (2015).

Hay otras obras que buscan llegar a públicos más amplios y sentar bases para la construcción de un dolor no solo individual, sino colectivo. Ejemplo de ello son las obras #NoMataras (figura 5), de un grupo de ciudadanos que tiñeron de rojo fuentes en Medellín (Antioquia) para dar un mensaje en contra de la violencia (KienyKe, 2017), o el performance “Un país que siembra cuerpos”, en el que cuatro artistas se colgaron de telas rojas en un puente en la misma ciudad con el fin de expresar el mismo rechazo a la violencia (Noticias Uno Colombia, 2019). Estas creaciones interpelan de forma directa a públicos en las calles de Medellín. No obstante, la literalidad que busca exponer crudamente la violencia, paradójicamente la banaliza y profundiza la memoria herida. Por una parte, se refuerza irreflexivamente la idea de que Colombia es un país violento e irracional,

mientras que, por otro lado, lo que busca ser un choque de realidad para los espectadores se convierte en una exhibición de excentricidad que no contribuye a la construcción colectiva del trauma. Finalmente, la falta de lexicalización también limita el paso de la memoria herida a la memoria ejemplar.

**Figura 5.** #No Mataras



Fuente: Kienyke (2017).

En este desplazamiento por el continúum hacia el horizonte B se encuentran obras como *Vivificar* (figura 6), de Constanza Ramírez (2015). Se trata de un performance realizado en el 2015, en un centro comercial de Bogotá. Allí, mientras la orquesta sinfónica interpretaba el himno nacional colombiano, unos personajes sacaron del escenario a los músicos de uno a uno. La ausencia progresiva de los músicos afectaba la melodía del himno, hasta el punto de quedar en silencio. Cuando no quedaba ningún músico, familiares de desaparecidos entraron portando fotos de sus seres ausentes, y fue desplegada una valla con cifras y la frase “La desaparición de una sola persona afecta todo el conjunto de la sociedad” (Otras Voces, 2015). La forma en que este performance interpela al público deja un mensaje explícito y claro respecto al mensaje que se quiere comunicar: cualquiera puede ser víctima de desaparición y es necesario que nos solidaricemos con quienes lo han sido. De esta forma, la memoria transformadora

se suma a la memoria herida y se pasa a una reflexión y dolor compartido, base de



solidaridad. La lexicalización es clave para que el público reciba un mensaje sin ambigüedades.

**Figura 6.** Vivificar, de Constanza Ramírez (2015)

Fuente: Otras Voces (2015).

En horizonte B del continuum se ubican aquellas obras que no solo invitan a la reflexión, sino también a la acción. “4 Ríos”, un proyecto transmedia del colectivo Orgánica Digital (2012), abre un espacio para la experiencia de las víctimas, además de permitir a un público muy amplio acceder a esas memorias y regresarles a ellas lo suscitado. Este proyecto narró en espacios virtuales la memoria del conflicto armado de la que fue objeto la comunidad indígena del Naya. De este modo, la construcción cultural del trauma se nutre del diálogo entre víctimas y sociedad.

### **La expansión de la otredad y la pluralidad como condiciones de convivencia**

Como se ha mencionado, el potencial de las creaciones en abarcar los horizontes A y B tiene un estrecho vínculo con el paso del fatalismo hacia la esperanza, de la herida a la transformación, del dolor particular al trauma colectivo y fuente de transformación. De ahí que haya obras que expresan el paso de lo particular a lo colectivo desde el reconocimiento de la otredad y la pluralidad.

El hábito de unirnos y recogernos con los otros es una práctica humana de orígenes ancestrales que ha permitido la construcción de las comunidades y que ha evitado que el estar con los otros no configure un tiempo vacío, como el que refiere Gadamer cuando, en *La actualidad de lo bello* (2012), escribe sobre “el arte como fiesta”. La construcción de paz supone el reconocimiento de una participación colectiva de los individuos en la unión para las nuevas reconfiguraciones sociales, lo que implica poner de manifiesto la necesidad del

encuentro y el diálogo con el otro, propios de la hermenéutica ontológica, según la cual no podemos tener mundo sin lenguaje y sin palabras que se extiendan en un diálogo en el que siempre estemos dispuestos al decir y al dejar decir, y en el que podamos llegar a lo profundo de la comunión humana (Gadamer, 1998).

Gadamer escribe, a propósito de lo que significó el *σύμβολον* (otra mitad) para los griegos, que “el encuentro de almas y de afinidades electivas puede transferirse a la experiencia de lo bello en el arte” (Gadamer, 2012, p. 84) y agrega más adelante que “la experiencia de lo bello y, en particular de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, donde quiera que este se encuentre” (p. 85). El reconocimiento de la unidad es fundamental en una hermenéutica para la construcción de paz. En principio, Gadamer, apoyado en la filosofía de Heidegger, presenta el arte como un modo de desocultamiento de la verdad, de tal manera que la fuerza simbólica del arte hace que este no se agote como representación, sino que en él se hagan presentes los modos de ser del mundo.

Creaciones artísticas que parten del trabajo social con víctimas del conflicto armado tienden a contribuir a la comunión entre diferentes modos de ser y de estar en el mundo. Obras como *Los silencios* (2017), de Juan Manuel Echavarría, o *Trujillo: una gota de esperanza en un mar de impunidad* (2021), de Rodrigo Grajales, son trabajos fotográficos que no se agotan en el horizonte A de enunciar la guerra, la violencia, el dolor, sino que se proyectan al horizonte B, procurando experiencias estéticas de transformación. Este tipo de experiencias lleva a estados de completitud en los que los espectadores encuentran algo que antes no eran o no habían comprendido. El encuentro con estas obras permite una experiencia de contemplación, reflexión y encuentro con un modo de ser de Colombia que exige ser cambiado. Diferente a lo que ocurre con la fotografía documental, que aparece en periódicos o telenoticieros, la cual no goza de la construcción y la disposición simbólico-poética que caracteriza la propuesta artística y que es la que garantiza la experiencia estética de transformación y comunión. Así, entonces, tendremos en el arte y en lo simbólico hábitos de las comunidades en los que se pone de manifiesto el llamado a unirse en medio de la diferencia.

El reconocimiento del valor del arte y de lo simbólico como posibilidad de construcción de mundo (ontológica) y de construcción de conocimiento (epistemológica) alcanzado en el desarrollo de las teorías estéticas de los siglos XX y XXI constituyen hoy una posibilidad de contribuir desde las prácticas de producción y de apreciación artística, desde la formación del pensamiento creativo y desde el usos de la imaginación a tener apertura a la diversidad y a otros modos de ser del mundo (un mundo atravesado por la cultura de paz, por

ejemplo). Vicent Martínez Guzmán (2000) afirma que las diferentes crisis epistemológicas venidas de la posmodernidad, como superación de la razón, del reconocimiento de los saberes autóctonos y de los movimientos feministas y luchas de género “nos ayudan a entendernos de maneras diferentes sobre las múltiples formas en las que los seres humanos podemos desaprender las guerras, violencias y exclusiones y aprender a hacer las paces” (Guzmán, 2000, p. 51). A estas crisis epistemológicas que funcionan como motor para la construcción de la paz, es posible añadir los desafíos del arte contemporáneo, evidenciados en un arte cargado de discurso y de mucho por decir en un diálogo puramente hermenéutico: un diálogo de encuentro en comunión y de transformación.

## **Reflexiones finales**

Hacer las paces es posible gracias a que podemos pensar diferentes modos de ser del mundo y plantear modos de unir en comunidad tales diferencias. Las creaciones culturales pueden contribuir a este proceso siempre y cuando conlleven experiencias de transformación con implicaciones ontológicas, esto es, cuya carga simbólica permita experimentar la comunión implicada en las acciones de unirnos por un llamado a unir los corazones.

A lo largo de este artículo, se han presentado algunos aportes para pensar este proceso. Se ha mostrado cómo las creaciones pueden contribuir en la representación y tramitación de dolores por parte de víctimas de hechos violentos, se ha reflexionado sobre el vínculo entre estas representaciones traumáticas y procesos de reparación y expansión de la solidaridad social, y se ha propuesto dos horizontes o caras de la experiencia frente a creaciones culturales que se vinculan con formas de memoria literal y ejemplar.

Este apartado final plantea algunas reflexiones que pueden contribuir a profundizar en otros aspectos de la relación entre expresiones culturales y construcción de paz. Desde una mirada ontológica de la hermenéutica, el lugar de la cultura en la vida social es de primer orden. Esta postura filosófica frente a la forma como se comprende la relación con el mundo se caracteriza por partir del encuentro con la otredad como posibilidad de existencia y enfatizar la efectividad ontológica de los procesos de interpretación. En otras palabras, constituye un giro en el modo de concebir el sentido en tanto se reconocen los efectos y el carácter factual de lo simbólico en el mundo. De ahí que la experiencia estética puede tener efectos sobre el mundo social más allá de las esferas artísticas.

Reconocer los efectos ontológicos de las expresiones culturales invita a retomar el vínculo entre arte y ritual. La vida social se caracteriza por una constante ritualidad incluso en las sociedades contemporáneas (Douglas, 1991) y de ahí que actualmente haya un gran interés en la performatividad de todo tipo de procesos sociales, políticos y económicos (Schechner, 2011; Taylor, 2015). En *El arte mágico* (2019), Breton muestra cómo el conjunto de expresiones que actualmente son nombradas como arte eran en su momento parte de rituales que conectaban a la humanidad con la armonía del universo, con el mundo de lo invisible y desconocido, es decir, con lo mágico.

De este modo, el arte puede buscar integrarse con la ritualidad del mundo social —como el teatro Koteba en África descrito anteriormente— y a partir de allí contribuir a restituir el lugar de lo mágico; esto es, la posibilidad de transformación desde lo simbólico. En cierta medida, la mirada ontológica de la hermenéutica llama la atención sobre este vínculo entre lo simbólico y la transformación de la realidad. La idea de un arte que se reencuentra con la magia es importante porque retoma la relación con lo ritual como punto de apoyo para nutrir procesos sociales. También valora el mundo onírico, el imaginario de la persona sobre las cosas que vive y la dimensión espiritual. A partir de esta conexión es posible un refuerzo del horizonte B en su sentido pragmático, performativo, la posibilidad de creaciones culturales que creen portales para superar las distinciones entre muerte y vida como modo de resignificar los hechos de violencia, y que, junto a las memorias sobre acontecimientos, experiencias y personas, ayuden a construir nuevas realidades y, sobre todo, nuevas comunidades de paz. Este tipo de creaciones, estos *conjuros de paz* pueden contribuir a *hacer las paces* desde el corazón.

## Referencias

- Alexander, J. C. (2022). Civil Sphere and Transitions to Peace: Cultural Trauma and Civil Repair. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 35(1), 85-93.  
<https://doi.org/10.1007/s10767-020-09371-7>
- Alexander, J. C., Bartmanski, D. y Giesen, B. (Eds.). (2012). *Iconic power: Materiality and meaning in social life*. Palgrave Macmillan.
- Alexander, J. C., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N. J. y Sztompka, P. (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity*. University of California Press.
- Bravo, M. E. (2020). La construcción de un relato plástico de nación: tres momentos en la obra de Débora Arango. En M. Stripeaut-Bourjac (Comp.), *Hagamos las paces. Narrar la guerra desde el arte para construir la paz*. Siglo del Hombre.
- Breton, A. (2019). *El arte mágico*. Atalanta.

- Cárdenes, R. y Beltrán-Barrera, Y. (2020). Artista invitada. Doris Salcedo. Nómadas, 53, 239.  
[https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas\\_53/53\\_Artista\\_invitada.pdf](https://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_53/53_Artista_invitada.pdf)
- Castillejo, A. (2017). Introducción. En A. Castillejo (Ed.), La ilusión de la justicia transicional (pp. 1-56) (1.a ed.). Universidad de los Andes, Colombia; JSTOR.  
<http://www.jstor.org/stable/10.7440/j.ctt1zw5tjr.4>
- Diéguez, I. (2016). Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Douglas, M. (1991). Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú. Siglo XXI.
- El Espectador (Dir.). (12 de junio de 2019). Doris Salcedo explica su obra, Quebrantos | El Espectador. <https://www.youtube.com/watch?v=dFGgv5CXPEc>
- El País (2019) ‘Quebrantos’, el luto colectivo de Colombia por sus líderes asesinados.  
[https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000\\_126427.html](https://elpais.com/internacional/2019/06/11/colombia/1560211000_126427.html)
- Galtung, J. (2003). Violencia Cultural. Gernika Gogoratuz. <https://www.gernikagogoratuz.org/wp-content/uploads/2019/03/doc-14-violencia-cultural.pdf>
- Gadamer, H.-G. (1998). Verdad y método II. Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (2012). La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta. Paidós.
- Gell, A. (2021). Arte y agencia: una teoría antropológica. Sb Editorial.
- Groys, B. (2008). Arte, poder. Editora UFMG.
- Gruzinski, S. (2016). Las cuatro partes del mundo: historia de una mundialización. Fondo de Cultura Económica.
- Guzmán, V. M. (2000). Saber Hacer las Paces. Epistemologías de los Estudios para la Paz. Convergencia Revista de Ciencias Sociales, 23, art. 23.  
<https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1814>
- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI de España Editores : Social Science Research Council.
- KienyKe. (30 de julio de 2017). ¿Por qué el rojo sangre tiñó las fuentes de Medellín? KienyKe.  
<https://www.kienyke.com/historias/porque-el-rojo-sangre-tino-las-fuentes-de-medellin>
- Lamko, K. (2021). “La invención de modalidades textuales, escénicas y performáticas”. Material del curso Saberes Artísticos Escénicos en África. Mimeo.
- Lederach, J. P. (2007). La imaginación moral: el arte y el alma de la construcción de la paz. Bakeaz.
- Mouffe, C. (1999). Ciudadanía democrática y comunidad política. En C. Mouffe y M. A. Galmarino Rodríguez (trad.), El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical. Paidós.
- Noticias Uno Colombia (Dir.). (22 de diciembre de 2019). “Un país que siembra cuerpos”, performance que se realizó en protesta musical paisa.  
<https://www.youtube.com/watch?v=J29plIWr7Qg>
- Orgánica Digital. (2012). 4 Ríos. <https://4rios.co/elnaya/>
- Otras Voces (Dir.). (3 de noviembre de 2015). Vivificar de Constanza Ramírez Molano. ¿Qué es la desaparición forzada de personas? [https://www.youtube.com/watch?v=JOASJJw\\_7lA](https://www.youtube.com/watch?v=JOASJJw_7lA)

- Ramírez, C. (2015). Vivificar [Performance]. <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/vivificar/>
- Reed, I. A. (2020). Rector, Actor, Other. En Power in Modernity. Agency Relations and the Creative Destruction of the King's two Bodies. The University of Chicago Press.
- Ruiz, D. (Febrero de 1985,). Débora Arango. El ícono de lo marginal. ArtNexus, 26. <https://www.artnexus.com/es/revistas/article-magazine-artnexus/5eb3202e3eb647223ff324d2/-26/debora-arango>
- Salamanca, C. (2015). Ofelia al revés [Videoinstalación]. <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/ofelia-al-reves/>
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), Estudios avanzados de performance. Fondo de Cultura Económica.
- Schuster, S. (2011). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. Revista de Estudios Colombianos, 37/38, 35-40. [https://www.academia.edu/8159657/Arte\\_y\\_violencia\\_la obra\\_de\\_D%C3%A9bora\\_Arang o\\_como\\_lugar\\_de\\_memoria](https://www.academia.edu/8159657/Arte_y_violencia_la obra_de_D%C3%A9bora_Arang o_como_lugar_de_memoria)
- Schuster, S. (2014). El 9 de abril en la memoria visual de Colombia: del Bogotazo al Día Nacional de la Memoria y de la Solidaridad con las Víctimas. En La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina (pp. 43-67). Universidad del Rosario.
- Tatis, G. (18 de enero de 2021). El origen de la ‘Violencia’, de Alejandro Obregón. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/el-origen-de-la-violencia-de-alejandro-obregon-561319>
- Taylor, D. (2015). El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las américa. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. <https://repositorio.uahurtado.cl/handle/11242/6769>
- Urueña, J. (2021). González, Restrepo y Salcedo, tres miradas del hacer memoria sensible en tiempos de guerra. Estudios del Discurso, 7(1), art. 1. <http://esdi.uaem.mx/index.php/esdi/article/view/79>