

Discernimientos sobre las memorias trágicas del conflicto armado en Colombia: La pintura de Fernando Botero y la representación de la violencia

NATALIA VANESSA RAMÍREZ PEÑA¹

Artículo recibido el 5 de Marzo de 2019,
aprobado para su publicación el 13 de Mayo de 2019

Resumen

En el presente texto se busca generar reflexiones acerca del rol ejercido por las artes visuales, con especial énfasis en la pintura de Fernando Botero, la cual evidencia en una de sus colecciones donada por el pintor a Colombia, gran interés por retomar acontecimientos violentos del país los cuales hoy en día continúan siendo recordados esporádicamente. Para sustentar este asunto se acude al pensamiento de autores como Michael Pollak, Gaborit Pascaline, entre otros, en función de un diálogo interdisciplinar comprendido entre arte y memorias de eventos trágicos en tiempos de pos conflicto. Finalmente se indaga un poco sobre el papel de patrimonio, asignado por entes gubernamentales a los lienzos del pintor, papel en el que no se tiene en cuenta su intención memorística sino su tendencia a mostrar folclore y costumbres, asunto que abre las puertas para posteriores análisis investigativos relacionados con las *memorias subterráneas* del conflicto de finales del siglo XX e inicios del dos mil en Colombia, teniendo en cuenta que dentro de las pinturas del artista es factible hallar rastros de memorias repletas de historias, a pesar de su desapercibido trasegar.

Palabras clave: Memoria; Pintura; Conflicto armado; Minorías.

1 Licenciada en Lengua Castellana (Universidad del Tolima), Magíster en Estudios de Lenguajes- Área de concentración Teoría Literaria y Estudios Comparados (Universidade Federal de Pelotas), Estudiante de doctorado en Memoria Social y Patrimonio Cultural (Universidade Fderal de Pelotas). Profesora Universidad del Tolima. Correo electrónico: nataliavarape@gmail.com

1. Introducción

Cada sociedad ha instituido su propia asimilación del pasado valiéndose del contexto y tiempo en donde se encuentra situada, por ello, las diversas historias oficiales, circundantes en el mundo una vez pasan por momentos de quiebres, alcanzan a ser reescritas, pues sus actores entienden así que el pasado no es sinónimo de hechos ya ocurridos, sino que del presente dependen los análisis aplicados a los mismos. En ese sentido, los procesos atravesados por la memoria, específicamente la memoria colectiva, de la que tenemos amplios estudios desde las observaciones teóricas de Maurice Halbwachs en 1930 (1990), a propósito, del inmenso valor para las ciencias Humanas y Sociales, han permitido entender la relatividad de su construcción conceptual, surgida de acuerdo al grupo y al contexto en los cuales se circunscribe, de ahí su carácter disímil, sus variaciones temporales e incluso su lado privado y público. Este último, nos parece, alude a los recuerdos contenidos en las distintas colectividades, modelados según las experiencias de sus miembros en concomitancia con sus maneras conscientes de afrontar el tiempo, dentro de las que se incluye el olvido, o sea, aquellos aspectos vigentes del pasado, apartados a causa de los cambios políticos, culturales, axiológicos.

Indudablemente, en aras de huir de cualquier gran pérdida de memoria, el arte de América Latina ha impregnado su esencia de narrativa, con el fin de conferir significados a los pasados latentes de los territorios conformantes de su extensión. Ante ese propósito, la pintura ha contribuido directamente a la visualización de recuerdos que en gran medida involucran el reconocimiento de los grupos, pues a través de lenguaje, a veces figurativo, a veces abstracto, logra cuestionar la memoria oficial. Perspectiva que, concertando con Pollak (2006), correspondería a la memoria nacional. Así también, el pensador realiza autocríticas derivadas del desenvolvimiento social del artista a su vez integrante de varias colectividades, de igual modo, paralelo a las demás actividades artísticas, ha intentado reinterpretar hechos y consecuentemente, nos brinda nuevas sugerencias de memoria poco concordantes con la memoria colectiva nacional (Pollak, 2006, p. 18).

Basados en las líneas arriba indicadas, se espera aquí, basada en una metodología analítica y práctica que incluye visitas a museos, asistencias a clases de *Memoria e Identidad*, y lecturas de textos académicos pertinentes, fomentar un diálogo arte- memoria siguiendo las voces provenientes de la pintura de nuestro continente, puesto que dentro de las características que la componen a nivel temático localizamos con frecuencia: “La obligación prioritaria de vincular arte y sociedad, especialmente cuando ésta sufre de graves carencias culturales y no tiene capacidad ni medios para acceder a una información que la sitúe como protagonista de la historia” (Traba, 1994 p. 14). Por ende, es factible encontrar obras alusivas a la guerra, a las tragedias, al sincretismo, a los conflictos, a la hibridación, el mestizaje, entre muchos otros tópicos ligados al pluralismo cultural. De manera que es completamente coherente ver cómo la imagen y, puntualmente, la actividad pictórica se torna en espacio de resistencia al presentar cuestiones, en ocasiones, incompatibles con la historia imperante, dada la necesidad de la misma de homogeneizar los discursos; en efecto, los desequilibrios de todo tipo son algo natural a la hora de hablar de pluralismo. Sin embargo, para los artistas, su actividad es la herramienta propicia para luchar contra la amnesia de sus tierras.

2. Algunas reflexiones Conceptuales

Con base en lo enunciado, comenzamos deliberando un poco sobre los elementos visuales reavivados por el pintor Fernando Botero en sus lienzos dedicados a Colombia, a favor de la recuperación memorística de algunas de las tragedias acontecidas durante los años de conflicto armado, dominante por más de medio siglo en el país. Tal recuperación busca exaltar a los directamente afectados, las víctimas, que sin titubeos, sabemos, son los protagonistas difícilmente comprendidos en la historia; como Traba aseguraba en líneas preliminares, esto pese a contener una fuerte identidad alcanzada gracias a la afinidad existente con el grupo con el que comparte recuerdos de eventos trágicos. De hecho, es viable traer a colación ideas acerca de *La memoria de las tragedias*, postuladas en principio por el antropólogo francés Joël Candau, quien asevera: “Contribuyen a definir el campo de lo memorable” (2001, p. 147) en cuanto “[...] deja marcas compartidas durante mucho tiempo por aquellos que las padecieron o cuyos seres queridos las padecieron, modificando profundamente sus personalidades” (Candau, 2001, pp. 147-148). Esas marcas suelen quedar silenciadas o ser transmitidas con dificultad al conformar la identidad de una minoría mantenida al margen de los relatos históricos legitimados, usualmente en pro de valores culturales promovidos por las sociedades englobantes, los gobiernos o políticas de turno.

En el caso de Colombia, un país que desde la conquista española no ha dejado de experimentar violencia interna de todo tipo, el siglo XX de la mano con los inicios de los años dos mil, trajeron consigo infinidad de vejámenes, como por ejemplo: terrorismo, desaparición forzada, surgimiento de otros movimientos armados rebeldes, aumento de la pobreza, desastres ambientales, entre otros. Las víctimas de esas y numerosísimas otras barbaries cometidas, tanto por los grupos ilegales (guerrillas y narcotraficantes han sido los más comunes) como por el Estado, comenzaron a erigir, en el marco de los diálogos de paz promovidos por el gobierno del presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC, *memorias subterráneas* (Pollak, 2006, p. 18)² opositoras de las verdades fomentadas por los líderes del Estado en los periodos arriba señalados, que (como toda oficialidad) tenían que mostrar y argumentar la solidez de sus actos guerreristas, por supuesto, sin ahondar en los perjuicios ni mucho menos en su impacto humanitario. Cabe resaltar algo, estas memorias han venido ocupando paulatinamente un lugar destacable en el discurso social, propiciado por la fase de transición entre conflicto y la paz, en conjunto con la esperada reivindicación de los poseedores de aquellas memorias, convocando de manera inédita los primeros acercamientos víctimas- gobierno nacional.

A menudo ese tipo de cambios obedece a la interacción ofrecida por la triada reconciliación-fin del conflicto-paz; Gaborit Pascaline, desde sus análisis de las sociedades enmarcadas en pos conflictos, nos complementa diciendo: “Dans aucun des conflits, en effet, les populations

2 Hoy por hoy, luego de la llegada del actual mandato gubernamental en conjunto con su interés por instaurar el proceso de paz finalizado hace dos años y el pos conflicto vivido ahora, la nación así como varios centros académicos, universitarios e investigativos (algunos desde hace bastante tiempo) han optado por dar vida a entes y órganos dedicados a comprender, estudiar, recopilar y difundir todo tipo de información o relato surgido de las víctimas del conflicto armado, para nutrir esa parte de la historia del país en la que solo predominaba la guerra. El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) es uno de ellos.

n'ont oublié la guerre. Elles en gardent des souvenirs atténués, sélectifs; mais ce sont parfois des années plus tard; et en temps de crise, que les tensions réapparaissent" (2006, p. 6). Apreciación al mismo tiempo semejante a la postura de Pollak, tras discernir acerca de la predisposición de los académicos por estudiar el nacimiento, estabilidad y caída de los conflictos, uno de ellos consiste en el de los procesos de "desestalinización" encaminados a la extracción de las memorias de los miles de ciudadanos que padecieron crímenes de Estado entre 1924 y 1953. El autor declara:

Este exemplo mostra a necessidade, para os dirigentes, de associar uma profunda mudança política a uma revisão (auto) crítica do passado. Ele remete igualmente aos riscos inerentes a essa revisão (da memória), na medida em que os dominantes não podem jamais controlar perfeitamente até onde levarão as reivindicações que se formam ao mesmo tempo em que caem os tabus conservados pela memória oficial anterior. Este exemplo mostra também a sobrevivência durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas (Pollak, 1989, p. 3).

Revisar la memoria, pasa a ser uno de los eslabones principales para construir la nueva historia oficial que coincide con las denuncias a las desigualdades de poder, provenientes de las voces y memorias de actores marginalizados y/o dominados, incursionadas en el discurso público y en las políticas estatales afiliadas al pasado violento. Ahora bien, es claro que las afectaciones fueron inmediatas en ciertas regiones y grupos determinados³, gracias a múltiples factores en los que se incluye su ubicación geográfica y la influencia de los gobernantes locales. En función de esto, son las experiencias de los directamente perjudicados (paradójicamente los menos escuchados) el camino para llegar a las *memorias subterráneas* del conflicto interno colombiano, en la medida en la que su situación de minoría suele volverlas esquivas a los relatos oficiales, al no encontrar siempre, receptores dispuestos a digerirlas, es más, suelen ser esquivas hasta para los instrumentos mediáticos y los sistemas editoriales, en ocasiones ignorantes de "La perennidad del tejido social y de las estructuras institucionales de una sociedad" (Pollak, 2006, p. 28), en su afán por alcanzar credibilidad en sus comunicaciones.

Retomando el asunto convocado, las memorias de las minorías han venido ocupando un lugar vital en materia de arte, en primera instancia porque se enfrentan, parafraseando a Pierre Nora, a la tendencia histórica de representar unitariamente el pasado (1993, p. 9) y, en segunda instancia, porque dan razón de la subjetividad de los hechos trágicos, en tanto pasan desapercibidamente a través de la cotidianidad de los ciudadanos que las desconocen. A raíz de dichas consideraciones, es posible leer la obra de Fernando Botero a partir de su inclinación por ir más allá de lo formulado por la historia (presta a buscar indicios del futuro, sin comprender el pasado), al punto de congregar a quienes se hallan marginados, mediante la provocación de los relatos que los pueden vincular entre sí.

3 Ello no indica que no hubo afectados, pues las consecuencias de la guerra pueden ser contempladas también en cientos de fenómenos en los que se encuentran: el orden social, las complicaciones económicas, la seguridad pública, la irregularidad de la educación, violaciones a los derechos humanos, entre otros.

Claramente, tal iniciativa es todavía más perceptible en numerosas de sus figuras voluminosas cuando el espectador rememora saberes de los acontecimientos violentos del país, y aumenta cuando este (estos) conocen o vivenciaron específicamente el relato social sugerido en la pieza, ya que con facilidad podrá sentirse identificado con lo observado y del mismo modo conmovido al sentirse miembro testimonial del relato visual. Sobre los desconocedores del panorama violento referido, pasaran por procesos de interpretación fuertes, que conllevan a pensar que el colorido, la vistosidad y el ambiente redondeado del lienzo exhiben escenarios poco divertidos (siendo la jocosidad, atributo habitual de los personajes Boteristas), la curiosidad entra en juego; la proposición *La mémoire sera en effet différente selon que l'on soit* de Pascaline (Pollak, 2006, p. 6), vemos, recoge muy bien la reflexión formulada.

3. La memoria en los lienzos Boterista

En el contexto de la reflexión anterior, se observa que el artista colombiano elaboró su versión pictórica de fuertes catástrofes, como, la *Masacre en Colombia* (2000) [Fig. 01] y *La muerte en la Catedral* (2002) [Fig. 02] alegoría a la matanza de Bojayá, en la actualidad escasamente recordadas por los no habitantes de las tierras donde ocurrieron, los medios comunicativos y el estado. A pesar de no haber presenciado ninguna de las masacres dichas; las visitas a Colombia y la atención prestada a la prensa de todo tipo le han permitido hasta ahora, mantener al tanto de lo acontecido día a día allí.



Fig. 1. *Masacre en Ciénaga grande*. Fernando Botero. 2001.

Óleo sobre tela (147 x 210 cm).

Bogotá. Museo Nacional de Colombia.

Fuente: Fotografía de la autor



Fig. 2. Muerte en la catedral.
Fernando Botero. 2002.
Óleo sobre lienzo (196x131 cm.).
Bogotá. Museo Nacional de Colombia.
Fuente: Fotografía de la autora

En vista de estas circunstancias, el artista ha comunicado en varias entrevistas las intenciones esenciales de sus cuadros: “La violencia comenzó a estar en mi cabeza y sentí un día que tenía que pintar, hacer una declaración del horror que sentía ante ese panorama del país” (citado en El País, 2005) asimismo, manifestó en cierta ocasión algunos de los principios fundadores de la temática de la violencia colombiana, existente en veinticinco de sus trabajos compuestos por alusiones y referencias específicas⁴:

La reconstrucción artística del conflicto, que finalmente se reduce a unas cuantas imágenes o símbolos, es una necesidad que uno siente de no vivir de espaldas a esta situación. Mi país tiene dos caras. Colombia es ese mundo amable que yo pinto siempre, pero también tiene esa cara terrible de la violencia. Entonces en cierto momento tengo que mostrar la otra cara de Colombia (citado en El País, 2005).

En este orden de ideas, notamos la voluntad de denuncia latente en la labor de Botero tan pronto como recurre a sucesos dolorosos, en ocasiones tratados localmente como noticias efímeras. La aparente fugacidad y normalidad con que la mayoría de actos bélicos estaban siendo afrontados, pueden ser entonces unos de los fundadores de la denominado por el pintor: *Reconstrucción del conflicto*, por tanto, me atrevo a decir que estamos ante “Una interpretación, una lectura de la historia de las tragedias” (Candau, 2001, p. 147), contene-

4 Las obras de esta colección se encuentran en el Museo Nacional de Colombia, hacen parte de una serie de donaciones dadas por el artista en 2004.

dora de inmensos significados para un grupo de colombianos conscientes que sus recuerdos podrían poner en crisis a la nación y en consecuencia, cuestionarían el grado de culpabilidad de los dirigentes de la época (no únicamente la de los hombres y mujeres delictivos), muchos hasta el momento sin ser legalmente examinados, otros tantos, poco a poco comenzando seguimientos judiciales a causados por el recientemente iniciado proceso de paz.

Además, cabría resaltar el escaso contenido historiográfico relacionado al periodo de conflicto acogido por el artista dado al carácter inmediato de su composición, en otras palabras, las telas en mención comenzaron a ser realizadas inmediatamente fueron interiorizados los actos; la fiabilidad de su premisa no alcanzó los filtros de los historiadores. Respecto a eso, Botero aseveraba en 2001: “Pero en vista de la magnitud del drama que vive Colombia, llegó el momento en el que sentí la obligación moral de dejar un testimonio sobre un momento tan irracional de nuestra historia. Por consiguiente, y hasta la actualidad, las pinturas [...] nacidas simultáneamente de la experiencia del pintor con el presente, como si hubiese experimentado el afán por hacer del presente, horizonte del mismo [...]” (Hartog, 1996, p. 135), conforman el deseo de reflejar artísticamente la realidad de las *memorias subalternas*, apoyado en el interés por asegurar la transmisión de algunas cuantas.

Basados en estas líneas podemos afirmar que *Masacre en Colombia* (2000) [Fig. 01] y *Desplazados* (1999) [Fig. 03] paralelamente a los dos lienzos anunciados, nos hablan de acontecimientos reales, el primero, como si se tratase de una captura fotográfica de la apertura de la masacre, trata de revelar el momento justo en el cual unos paramilitares interrumpen la integración realizada por un grupo de jornaleros en la región de Mejor Esquina, en el departamento de Córdoba; la tercera figura, aunque no evoca concretamente un evento, se enfoca en el desplazamiento forzado, uno de los fenómenos resultantes más negativos y preponderantes de la guerra, la tela pone a la vista a una familia campesina tratando de acomodarse con pocas de sus pertenencias en lo rural.

En virtud de lo expuesto, *Desplazados* puede simbolizar la incertidumbre producida por el dejar a la fuerza el hogar y seguramente los orígenes, su título es muy disiente, de seguro, grupos segregados como indígenas, afrodescendientes, aldeanos, mujeres y hombres en igual medida, le podrían agregar aún más significados provenientes del vivir en carne propia los ataques de la guerra y el segregación estatal.

Otro elemento a destacar en el universo memorial Boterista radica en hacer público parte de las versiones no oficiales de las memorias adyacentes, debido a que como se dijo, el compendio de piezas fue creado casi al instante del proceder de los hechos, hechos de los cuales poco o nada se habla ahora, aun cuando sus registros son compartidos ocasionalmente (casi nunca) por la prensa colombiana. En la actualidad, el ambiente pos conflicto se ha prestado para indagar en las voces veladas por la violencia, haciendo que las manifestaciones artísticas autogesten la voluntad de compartir recuerdos de un acto de este tipo, al menos algún fragmento, con el propósito de contribuir a la sobrevivencia del (los) grupo (s) así implique, sobreponer la memoria colectiva por las individuales o personales, demostrando a las comunidades que más vale recordar fracciones del evento doloroso que olvidarlo por completo, porque al fin de al cabo, conforma la naturaleza cultural de un conjunto de individuos.

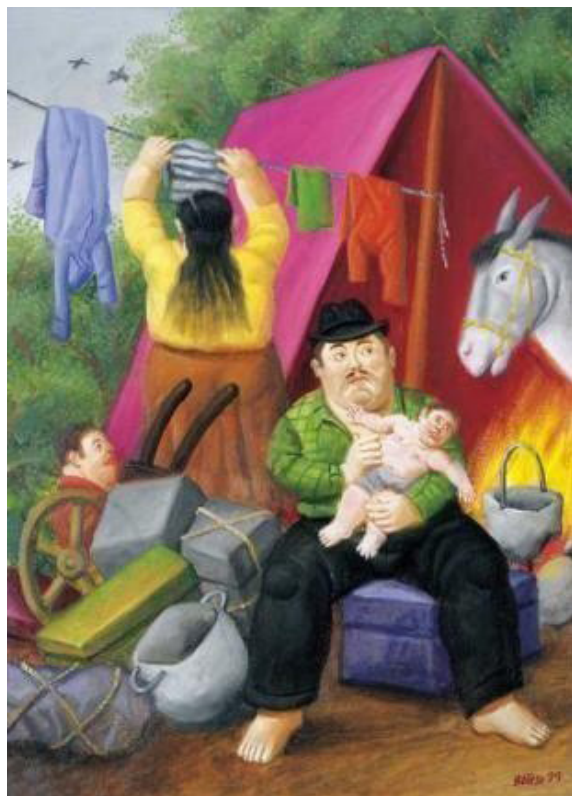


Fig. 3. Desplazados.
Fernando Botero. 1999.
Óleo sobre lienzo (*Medidas desconocidas*).
Bogotá. Museo Nacional de Colombia.
Fuente: Fotografía de la autora

Dans les sociétés post conflictuelles, entendues au sens large, tout un pan de l'histoire peut être 'oublié' et 'refoulé' dans la précipitation, et l'urgence de reconstruire, au détriment d'un véritable travail d'analyse sur les événements, et dans la plupart des cas au détriment des victimes qui devront sacrifier leurs souvenirs individuels pour la garantie de la survie du groupe (Pascaline, 2006, p. 3).

Así, en el presente, la carga emotiva contenida en los cuadros somete a juicio los modos de pensar de las víctimas y las prolongadas versiones hegemónicas de los hechos, de acuerdo con las configuraciones sociales en vigor de la búsqueda de las memorias silenciosas, y lo ya fundado por ellas en las comunidades segregadas. Si nos detenemos a analizar la intensidad con que se escudriñan las memorias hoy en día en Colombia con el fin de que la ciudadanía entera, o al menos un fragmento de la viviente al margen de las atrocidades, reconociera lo sucedido, percibimos vehementemente los recuerdos de vivencias desconocidas por la mayoría, mas ocurre algo distinto con los símbolos, o mejor, con personajes específicos, convertidos en insignias mnémicas del conflicto armado a causa de sus actos determinantes justificados por algunos, rechazados por otros. El comandante guerrillero de las FARC Pedro Antonio Marín Marín alias *Manuel*

Marulanda Vélez o Tirofijo y Pablo Escobar Gaviria, ejemplifican pertinentemente esta última parte del artículo.

Al respecto, las décadas de los ochenta y noventa fueron bastante álgidas en el cono sur, Colombia por su lado, era el mayor productor de droga lo que le generó estrechas relaciones con Estados Unidos, pues se volvió una amenaza internacional. Pablo Escobar era el líder del Cartel de Medellín, organización monopolizadora de producción y consumo de estupefacientes, ello lucró notablemente al antioqueño, permitiéndole, entre otras cosas, realizar obras benéficas, instalaciones deportivas en barrios marginales, regalar mercados, proporcionar sumas de dinero indeterminadas a los habitantes humildes. No obstante, las buenas acciones tenían una contraparte drástica compuesta por extorsiones, miles de asesinatos a personas de todas las clases sociales, manipulación de la fuerza pública, secuestros, terrorismo, entre otros, era una situación difícil de manejar para la nación si tenemos presente que guerrillas y paramilitares mantenían relaciones con Escobar debido a los intereses de cada quien por sostener sus negocios y operaciones clandestinas.

Como se indicó, la existencia de grupos insurgentes en Colombia, incluye a la guerrilla de las FARC; organización definida desde las ideologías de izquierda, enfocadas en alcanzar el poder político a fin de gobernar al pueblo sin desigualdades sociopolíticas y económicas, pero, ese pilar popular con el que nació duró poco una vez se agudizó el enfrentamiento armado entre paramilitares, guerrillas, ejercito, narcotraficantes. La agudización condujo al comandante y cabecilla (desde 1964) *Tirofijo* a programar ataques en los cuales la sociedad civil era la damnificada (explosiones, violaciones, desapariciones, entre otros), inclusive, a sabiendas de lo costoso que es financiar una guerra, acciones como los secuestros y el cobro de tributos a campesinos ocuparon amplia importancia en sus actividades delictivas.

¿Por qué nos referimos a estos personajes desplegando someramente actos que les son atribuidos?, porque mientras eran ejecutados, esos, junto con muchos otros eventos, fueron respaldados por ambos hombres, desestabilizando las sociedades y de paso al gobierno, ente que al no estar preparado para asumir los costos humanos y económicos acarreados la corrupción en correlación con los actos vandálicos, igualmente se contaminó actuando similarmente a los *enemigos*. Sin duda, Fernando Botero supo que era vivir bajo el ambiente de *Tirofijo* [Fig. 04] y Escobar [Fig. 05], primeramente debido a la ya iniciada violencia bipartidista a inicios de su adolescencia, sucesivo a la fundación de las FARC durante su adultez del artista, segundo, por haber sido coterráneo, casi contemporáneo de Pablo Escobar. Es decir, al sentirse tan próximo del surgimiento y accionar de aquellos líderes, opta por hacerlos tema de sus cuadros (de Pablo Escobar pintó dos), contribuyendo a lo que en su momento fue, la historia reciente del país.

A partir de 1999 el artista tiene la voluntad de recrear en pinturas la dramática situación del país. Realiza cuadros como vestigios de un momento histórico, en los que recoge el 'folclor oscuro' por medio de la representación de la muerte de Pablo Escobar o del retrato de Manuel Marulanda Vélez 'Tirofijo'. Con estos cuadros Botero tiene la voluntad de recrear en pinturas la dramática situación del país (Londoño, 2004, p. 1, citado en Villegas Editores).



Fig. 4. Tiro Fijo.
Fernando Botero. 1999.
Óleo sobre lienzo (45,72 x 33,02 cm.).
Bogotá. Museo Botero (Banco de la República).
Fuente: Fotografía de la autora



Fig. 5. La muerte de Pablo Escobar.
Fernando Botero. 1999.
Óleo sobre tela (58x38 cm.).
Bogotá. Museo Botero (Banco de la República).
Fuente: Fotografía de la autora

Insiste el pintor en visibilizar y retener elementos de la memoria colectiva, no dejando todo en manos de lo prescindible pues del pasado hay un sinfín de representaciones, únicamente resta escudriñar y tratar de conservar los imaginarios silenciados, promotores de la no pérdida de memoria, o sea, del preservar lo más posible de nosotros; se anticipó a lo que hasta ahora está logrando el pos conflicto con su empeño por indagar en las voces veladas. Indiscutiblemente, las piezas no engloban en su totalidad la memoria colectiva, ni mucho menos las memorias subterráneas, más bien desean, en palabras de Hartog “Preservar, reconstituir, un pasado já desaparecido ou em vías de se apagar irremediavelmente” (1996, p. 138).

Este último par de lienzos, apelan a un sinfín de dramas, de ahí que las memorias complementares, transiten por el medio de desentendimiento, regocijos y penas, todo dependiendo del observador, en la medida en que, según la perspectiva de su grupo social, podrá contemplar a *Tirofijo* o a *Escobar* a partir de lo que cada uno le significó; un revolucionario a favor del bien del pueblo, o un criminal, un mafioso benevolente o un ambicioso y pícaro narcotraficante.

Por último, quisiéramos añadir una cuestión vinculada al pensamiento de Hartog; los asuntos de la memoria ocupando sitios públicos. Líneas pasadas, había comentado la reciente reaparición de memorias de la minorías o subterráneas a raíz del proceso de paz y los cuestionamientos promovidos por el mismo a las historias oficiales del conflicto, en las que las víctimas fueron excluidas por años. Los cuestionamientos han generado entonces crisis en lo respectivo a las insuficientes razones brindadas por los anteriores gobiernos a la sociedad civil atacada, sin embargo, al ser tema de amplia magnitud, quiero concentrarme solo en cómo la pintura boterista se halla desde hace tiempo al servicio de versiones alternativas memoriales en procura de un lugar en el presente, enfatizados en las situaciones de sufrimiento desconocidas por la inmensa mayoría. Revelándonos, la necesidad de retener el pasado ahora que Colombia se está preparando para un futuro pacífico, en tanto los historiadores cooperan igualmente con el reacomodamiento historia-memoria.

Tales motivos nos conducen a asociar las temáticas del pintor con los lugares de memoria, vistos por Hartog como “Instrumento heurístico” (Hartog, 1996, p. 140) que ponen en crisis los regímenes de historicidad y reflexionan sobre las diferencias inherentes a los múltiples presentes. De nuevo, el francés Pierre Nora sustenta lo planteado, ratificando:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação (Nora, 1993, p. 7).

La pintura abre el canal para explorar los recuerdos que le fueron “cristalizados” intrínsecamente como sinónimo de inconformidad historiográfica, estos “[...] são sinais de um reconhecimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos” (Nora, 1993, p. 13), apoyados en esa tendencia de concretar recuerdos dispersos, creo viable contemplarla como un lugar de memoria, al intentar revelar los recuerdos a ser preservados, pues la memoria colectiva nos es imprescindible como seres sociales así repercute, como fue dicho, en las memorias individuales. Igualmente, la colección alusiva a la violencia colombiana sabe activar los recuerdos entre los individuos que los presenciaron y la opción de cederlos a las siguientes generaciones que, mediante distintos referentes, concretamente, la materialidad simbólica de la obra de arte, los reciben. Donar estas piezas al país competente es el camino tomado para dejar en libre circulación las tragedias registradas, necesarias para entender que es imposible la presencia de memorias homogéneas y que las particularidades de los grupos no suelen ser espontáneas tratando de explicar este proceso de creación y su actitud crítica frente la barbarie, Botero dijo:

Debo decir que el sentimiento que experimenté al pintar estos cuadros no es el mismo placer que siento pintando normalmente el mundo que yo pinto. Es otra sensación. El mismo hecho de proponerme, como artista, encontrar una imagen simbólica que refleje el gran drama de Colombia, significa un estado mental que no es grato sino doloroso. La reconstrucción artística del conflicto,

que finalmente se reduce a unas cuantas imágenes o símbolos, es una necesidad que uno siente de no vivir de espaldas a esta situación. Mi país tiene dos caras. Colombia es ese mundo amable que yo pinto siempre, pero también tiene esa cara terrible de la violencia. Entonces en cierto momento tengo que mostrar la otra cara de Colombia⁵.

Y ya que es posible localizar factores memoriales asentados en las pinceladas del arte boterista, cuyos significados no se han visto alterados por el paso de los años ni por las creencias de las personas identificadas con su rememoración y denuncia, añadido a la idea de verlas como un *lugar de memoria*, su carácter de patrimonio cultural, es declarado en 2012 por el Ministerio de Cultura de Colombia otorgado, ello, según la Ministra de cultura de la época, por:

[...] su admirable insistencia y dedicación al trabajo creativo, ha logrado crear un referente cultural inconfundible en su manera de aproximarse al mundo, que es orgullo de los colombianos. En su obra hemos podido ver escenas cotidianas -tanto de nuestras ciudades como de nuestros entornos domésticos-, hemos visto desfilar los más emblemáticos personajes de la vida pública, y hemos reconocido escenas vívidas de las tradiciones culturales.

Lógicamente, le fueron concedidos espacios en los más importantes museos del territorio, especialmente en el Museo Nacional de Colombia, aunque en la resolución no se habla de su particular apreciación del conflicto armado, hay si alusiones a la sobrevivencia de tradiciones y escenas costumbristas, omitiendo:

As memórias geralmente qualificadas de dolorosas pelo que elas portam, integram acontecimentos trágicos que colocados em relevo, eventualmente patrimonializados em museus, lugares ou monumentos, vão confortar o sentimento de pertencimento, manipulado por vezes com a memória histórica desses acontecimentos quando as circunstâncias se impõem (Candau, 2010, p. 44-45).

Las denominadas por Candau como *Memorias dolorosas*, notoriamente, están enlazadas con la noción de memorias de las víctimas y memorias colectivas, desenvueltas en el presente trabajo, además, si en primera instancia no ha habido comunicaciones oficiales que apunten a la presencia de estas en el arte de Botero, la entonces directora del Museo Nacional de Colombia, María Victoria de Robayo, sí comenzó a dimensionarlas afirmando:

Entre los años 2004 y 2005 el maestro Fernando Botero, con su proverbial generosidad para con el país, entregó en donación a los colombianos, a través del Museo Nacional de Colombia, un conjunto de obras en las cuales expresa su compromiso trabajando como tema el drama de la violencia, que tanto dolor ha causado. Este conjunto se integra al programa de exposiciones itinerantes del

5 Palabras de Fernando Botero, durante la entrega de una de sus donaciones al Museo Nacional de Bogotá (24 de abril de 2004).

Museo Nacional de Colombia, con el fin de que otros museos y otros públicos puedan entender el drama colombiano de los últimos años, y quizás, desde un llamado a la conciencia, evitar que los horrores de la guerra se repitan (Robayo, 2012).

Posteriormente cierra manifestando:

De esta manera, se aúnan los objetivos de nuestras entidades culturales y educativas, en la búsqueda de tomar el patrimonio cultural como punto de partida para investigaciones y propuestas que abogan por entender e interpretar las imágenes producidas por el maestro Botero como registro de una realidad contundente y dolorosa.

En contraste, se torna oportuno señalar que si bien las 479 obras entregadas por Fernando Botero a Colombia y distribuidas entre los museos de mayor relevancia del país, son contempladas legítimamente como bienes de interés cultural y patrimonial del ámbito nacional, la justificación emitida por los entes gubernamentales a la hora de declarar tal mérito generaliza el material simbólico de su composición, si tenemos en cuenta que internamente coexisten conjuntos de temáticas, incluyendo claro, la violencia (como se dijo, a este tópico le corresponden veinticinco). Atribuimos el detalle a la presencia de lo llamado, por Pollak, como “Encuadramiento de la memoria”, la cual, a grandes rasgos, se alimenta del material provisto por la historia en tanto es interpretado y combinado con un sinnúmero de referencias preocupadas por mantener las fronteras sociales (Pollak, 2006, p. 25). Es resultado del afán del discurso de los poderosos por establecer una memoria común al colectivo y consecuente con su congruencia intrínseca.

4. Consideraciones finales

En el marco de los asuntos tratados en el texto, notamos la complejidad de sus significaciones pero también, la pertinencia de los mismos en nuestra tierra latinoamericana. Es de entender que tanto historia como la memoria (o las memorias) de la guerra interna vivida por Colombia, son aspectos de amplia magnitud no solo social, sino también académicamente, al punto de permitirse estudios mediante la apelación a varios de campos y/o puntos de vista, por lo que lo desenvuelto aquí han sido cuestiones abarcadas de forma somera, a la espera siempre de su eventual complementación.

La intención de abordar memoria y arte, demuestra que las observaciones interdisciplinarias exigen un trabajo de diálogo, ya que deben incluir en lo posible diferentes interpretaciones dadas al tema del conflicto, a las relaciones de ambas con la subjetividad y la manera de reconocer las experiencias en los individuos, partiendo de sus especificidades. Si bien, se trató de establecer un vínculo entre algunas memorias subterráneas y las obras del pintor Fernando Botero alusivas al conflicto colombiano de finales de siglo y comienzos del dos mil, ambos asuntos manejan riquezas disímiles en lo concerniente al contenido teórico individual, así como también, en lo congruente al acceder a los recuerdos.

Sustentados en ello, tenemos por un lado la tendencia a tornar visible la memoria de acontecimientos que pareciese, indujeron a escándalos momentáneos a pesar de las muertes, desplazamientos internos o dolores causados, pero como si se tratara de un acto premonitorio, la tendencia de pintar casi en sincronía, tales acontecimientos, ha hecho de las obras de Botero, reflejos de memorias no oficiales retomadas hoy día en pro de la solidificación de una paz general, de ahí que a la hora de indagar en el sentido asignado por las víctimas o por los testigos indirectos a determinados momentos de la violencia armada en Colombia, las piezas nombradas aquí junto con otras diecinueve (pertenecientes a la misma colección) nos brindan un primer bosquejo. El arte visual se vuelve entonces el medio para reconstruir gráficamente lo que los discursos gubernamentales, con sus alocuciones y su inclinación por uniformizar la memoria colectiva nacional, buscan promover por medio de una historia favorecedora solo de las culturas no minoritarias.

Aunque la intención del artista no ha sido la de contribuir directamente con las memorias de las víctimas, sino más bien, establecer denuncias de hechos desatendidas por las mayorías desde su ejecución hasta la actualidad, las apreciaciones de Pascaline y Pollak ayudaron a comprender que los recuerdos se conservan dependiendo de ciertos factores, uno de los más importantes son las tragedias y sus traumas, por eso, cuentan con la posibilidad de reaparecer subsiguientemente generando la posibilidad de revisar las memorias conservadas, siendo algo que ningún mandato oficial ha conseguido supeditar ni controlar. En este orden, Candau aborda los recuerdos de las tragedias siguiendo el concepto de *Memorias de las tragedias*, ayudándonos a distinguir la sustancialidad del relato de los sufrimientos y el cómo estos dan cuenta de los rumbos tomados por las sociedades damnificadas, los cuales provocan divergencias entre grupos, mismo que compartan el territorio nacional.

Las identidades oriundas de ese sistema, suelen mantener la necesidad de recordar y/o conocer el pasado, dependiendo de su lugar de pertenencia, además de lo instaurado por ellas como recordatorio, pues proporcionan luces de los valores fundados en la memoria colectiva; siendo así, es razonable que iconos, objetos, sitios, en nuestro texto puntualmente, trabajos pictóricos, desde sus ganas de hacer presente lo ausente, experimentan la sensibilidad del recuerdo en aras de reconstruir realidades vivenciadas antes del oscurecimiento traído por el olvido. Tal situación nos conduce a pensar que si bien, la actividad artística de Fernando Botero fue declarada patrimonio material de los colombianos, pueden todavía sus imágenes no verbales de la violencia contribuir con las evocaciones de memorias propias de las personas víctimas de dicho determinado evento, personas a su vez, miembros de agrupaciones subyugadas, ya que como fue visto, su declaración oficial como patrimonio, esta generaliza la relación de los colombianos con los lienzos del pintor y el reflejo *costumbrista* por ellos escenificados, pues es notorio que difícilmente indicaran lo mismo para las colectividades resaltadas. Esperamos, las revisiones llevadas a cabo por el pos conflicto sobre las voces de los poco o nada escuchados hasta ahora, se fijen en las narraciones inmersas en procesos mnemónicos de las distintas manifestaciones artísticas, debido a que al estar apartadas de las masas, del comercio o el discurso legitimado continúan a la espera de compartir sus relatos en forma de simbolismo y figuración.

Referencias

- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Candau, J. (2010). Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. *Memória em Rede*, 1, 43-58.
- El País. (2005). *La obra social de Fernando Botero*. Disponible en: https://elpais.com/internacional/2005/04/11/album/1113170401_910215.html#foto_gal_5
- Halbwachs, M. (1990) *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice
- Hartog, F. (1996). Tempo e História: Como escrever a história da França hoje? *História Social*, 3, 127- 154
- Ministerio de Cultura. (2012). *Resolución 0463 de abril de 2012*. Bogotá: Grupo de Divulgación y Prensa.
- Nora, P. (1993). Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares, *Projeto História*, 10, 7-28.
- Pascaline, G. (2006). Mémoire, oubli et réconciliation dans les sociétés post- conflictuelles: l'exemple du Cambodge. *¿Interrogations?* 3, 1-10.
- Pollak, M. (1989). Memoria, esquecimento e silêncio: *Revista de Estudos Históricas, Rio de Janeiro* [en línea]. Disponible en: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf
- Pollak, M. (2006) *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones al Margen. Disponible en: http://www.comisionporlamemoria.org/static/prensa/jovenesy memoria/bibliografia_web/memorias/Pollak.pdf
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington D.C.: Banco Interamericano de desarrollo.
- Villegas, Editores (2004). *Botero en el Museo Nacional de Colombia. Nueva donación*. (Catálogo) Bogotá: Villegas Editores, 2004.