

Cuentería y conflicto en Colombia: Aportes a una memoria colectiva

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Fredy Alexander Ayala Herrera

Universidad La Gran Colombia, Bogotá, Colombia
freddyalexander.ayala@ugc.edu.co

—

Recibido: 30 de agosto de 2022

Aprobado: 26 de octubre de 2022

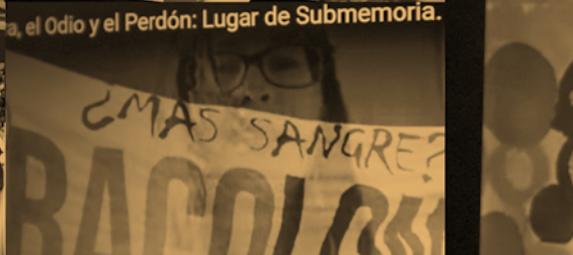
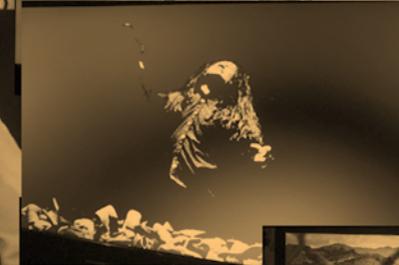
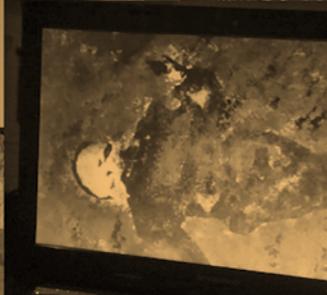
Cómo citar este artículo:

Ayala-Herrera, Fredy-Alexander (2023). Cuentería y conflicto en Colombia: Aportes a una memoria colectiva. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18(33). pp. 322-339.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.20486>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



Cuentería y conflicto en Colombia: Aportes a una memoria colectiva

Resumen

El presente artículo es resultado de la investigación *Leteo: Relatos del perdón*, proyecto que giró alrededor de los conceptos de cuentería, conflicto y memoria. Para llevar a cabo el estudio fue necesario comprender la narración oral escénica en el marco de sus relaciones estéticas, políticas y culturales. En ese sentido, se propuso un acercamiento a una selección de narraciones orales breves con el fin de someterlas a un proceso de interpretación. Este reto hermenéutico requirió de una metodología interdisciplinaria (sociocrítica, semiótica y pragmática) que permitiera entender la cuentería desde sus distintas dimensiones. Esa búsqueda arrojó diferentes significados alrededor de los recursos compositivos y arquitectónicos de esta práctica, como la metaficción, el humor, la ironía, la creación de mundos posibles. Esos sentidos no se configuraron exclusivamente en las palabras, sino también en sus intenciones y otras expresiones extraverbales.

Palabras clave

Conflicto en Colombia; cuentería; narración oral escénica; oralidad; memoria

Oral Storytelling and Conflict in Colombia: Contributions to a Collective Memory

Abstract

This article is the result of the research project *Leteo: Relatos del perdón*, that revolved around the concepts of storytelling, conflict and memory. In order to carry out the study, it was necessary to understand staged oral storytelling within the framework of its aesthetic, political and cultural relations. In this sense, a selection of short oral narratives was proposed in order to submit them to a process of interpretation. This hermeneutic challenge required an interdisciplinary methodology (sociocritical, semiotic and pragmatic) that would allow us to understand oral storytelling from its different dimensions. This search yielded different meanings around the compositional and architectural resources of this practice, such as metafiction, humor, irony, the creation of possible worlds. These meanings were not configured exclusively in the words, but also in their intentions and other extraverbal expressions.

Keywords

Conflict in Colombia; oral narration; staged oral storytelling; orality; memory

Narration orale et conflit en Colombie : contributions à une mémoire collective

Résumé

Cet article est le résultat du projet de recherche *Leteo: Relatos del perdón*, qui a tourné autour des concepts de narration, de conflit et de mémoire. Pour mener à bien l'étude, il a été nécessaire d'appréhender la narration orale mise en scène dans le cadre de ses relations esthétiques, politiques et culturelles. En ce sens, une sélection de courts récits oraux a été proposée afin de les soumettre à un processus d'interprétation. Ce défi herméneutique nécessitait une méthodologie interdisciplinaire (sociocritique, sémiotique et pragmatique) qui permettrait d'appréhender la narration orale dans ses différentes dimensions. Cette recherche a donné différentes significations autour des ressources compositionnelles et architecturales de cette pratique, telles que la métafiction, l'humour, l'ironie, la création de mondes possibles. Ces significations n'étaient pas configurées exclusivement dans les mots, mais aussi dans leurs intentions et autres expressions extra verbales.

Mots clés

Conflit en Colombie ; narration ; narration orale mise en scène ; oralité ; mémoire

Narração oral e conflito na Colômbia: contribuições para uma memória coletiva

Resumo

Este artigo é resultado do projeto de pesquisa *Leteo: Relatos del perdón*, que girou em torno dos conceitos de narração, conflito e memória. Para realizar o estudo, foi necessário compreender a narração oral encenada no quadro de suas relações estéticas, políticas e culturais. Nesse sentido, foi proposta uma seleção de narrativas orais curtas a fim de submetê-las a um processo de interpretação. Este desafio hermenêutico exigia uma metodologia interdisciplinar (sociocrítica, semiótica e pragmática) que permitisse compreender o 'contar histórias' a partir das suas diferentes dimensões. Essa busca rendeu diferentes significados em torno dos recursos compositivos e arquitetônicos da narração oral, como a metaficção, o humor, a ironia, a criação de mundos possíveis. Esses significados não se configuraram exclusivamente nas palavras, mas também em suas intenções e outras expressões extraverbais.

Palavras-chave

Conflito na Colômbia; narração; narração oral encenada; oralidade; memória.

Parlaikuna llaki pasariskata llagta Colombia sutipi aichachi iuiachi tukuikunata

Maillallachiska

Kai mailla kilkaspi parlakumi ima pasariska Achka tupuchiikuna ruraskapi parlukuna pasinsianakuspa karurai tukuima mulluriska kai parkukuna allilla llugsingapa chasa tukuikuna iachangapa kai maskaikunapi taririska Achka sug rigcha ruraikuna mailla mailla Maskaspa churaskata chasallata manakaskata, asichisp asirisp rurasp, sug kausaikuna allilla, kaiuiaikuna manema, allilla kagsina kawari, kaipi rimaikunapi chi nispa paikuna, munanakuska mana tukuska parlullapi kidaska.

Rimangapa Ministidukuna

Llagrikuna pasariska atun llagta Colombiapi; parlukuna parlaikuna; parlaspa kawachispa; simiwa parlaspa; Iuiaikuna iuiarisp.

Introducción

Cuando hablamos de cuentería¹ hacemos referencia a una forma artística y estética que surgió a mediados de los años ochenta en Colombia (Pérez, 1996), y que se conoce también como narración oral escénica² o narración oral contemporánea³. Además de su carácter histórico, su estética se puede dimensionar desde el análisis de un *campo* (Bourdieu, 1992) de relaciones y apuestas socioculturales que se reflejan en trabajos o monólogos, festivales, encuentros, concursos, eventos pedagógicos, y otras acciones culturales y artísticas⁴.

Detrás de la obra de cuentería hay un autor o creador que propone, desde una conciencia estética, una forma

1 El término “cuentería” se maneja principalmente en Colombia. En otros lugares de América y España se le conoce como narración oral o narración de cuentos. Insistimos en el uso de la expresión cuentería con el fin reivindicar el término que se gestó en las prácticas populares y cotidianas de los artistas colombianos. El término ya ha sido adoptado en otros países.

2 Término propuesto por Francisco Garzón Céspedes a través de su propuesta o cátedra de NOE que impartió en varios países de Latinoamérica. En Colombia se impartió en la Biblioteca Nacional dirigida por el escritor Jairo Aníbal Niño a mediados de los años ochenta.

3 Término propuesto por el cuentero y actor Carlos Pachón (2017) en su libro *La narración oral contemporánea*.

4 La nueva narración oral o la cuentería es una de esas manifestaciones artísticas que ha aflorado en el escenario popular. Además de la plaza pública, como el Chorro de Quevedo o Narradores de Salitre en Bogotá, los espacios en universidades y teatros han sido también un nicho para estas apuestas. Particularmente en Colombia la narración oral urbana tuvo una gran acogida. Este proceso se dio gracias al aporte de los espacios universitarios: “El movimiento de narración oral creció mucho más rápido en Colombia que en otros países, y fue precisamente porque se ligó a las universidades, hecho que no aconteció en ningún otro lugar, anota Jaime Riascos” (Pérez, p. 47). Citemos algunos: *La Perala* en Universidad Nacional de Colombia; *La Aburrida* en Universidad Distrital Francisco José de Caldas; *Miércoles del Cuento* Pontificia Universidad Javeriana; *Sostener La Caña* Universidad Pedagógica Nacional; *La Sombra* Universidad de Antioquia; *El peral* en la Universidad del Valle. Aunque algunos de estos espacios han desaparecido ya, hacen parte de la memoria colectiva de la narración oral en Colombia. Los teatros también han abierto sus escenarios para las puestas en escena de los cuenteros. En sus orígenes sería el Teatro Popular de Bogotá (Pachón, p. 86) el que otorgaría un espacio para las obras de los narradores. En la actualidad la mayoría de teatros en el país tienen en su cartelera obras de cuentería. Por otro lado, aparece la primera escuela ubicada en Medellín (VIVAPALABRA) donde los estudiantes aprenden, durante varios semestres, los procesos creativos de la narración oral. Sin contar además los diferentes talleres que se realizan en universidades y otras instituciones. En el terreno de la circulación se pueden citar varios festivales y encuentros como *El Mundopalabra* en Ibagué; *el Vení Contame Ve* en Palmira, *El Mar de las Palabras* en Santa Marta; *el Caribe Cuenta* en Barranquilla, *el Entre Cuentos y Flores* en Medellín, *el Abrapalabra* en Bucaramanga, *El Cauca Cuenta* en Popayán, entre otros. Lo anterior apenas resulta un breve resumen frente a la cantidad de festivales, espacios universitarios, encuentros, actividades pedagógicas y artísticas que dan cuenta del impacto y de la permanencia que ha tenido la cuentería desde los ochentas hasta la actualidad

artística, es decir, unos contenidos y unas técnicas que se presentan ante un público. Este hecho ha disipado el carácter anónimo propio de la narración oral tradicional y le ha dado el atributo de autor-creador a la obra. Esto ha permitido que identifiquemos los nombres, los títulos de las obras, y los estilos particulares de los cuenteros. Notablemente hay una diferencia entre el trabajo *El Amor y El Tímido* de Primo Rojas y *Los olvidos de la Memoria* de Mauricio Linares, que consiste en el manejo de los factores compositivos y arquitectónicos como el humor, el ritmo de la frase, la propuesta corporal, el manejo de la escena y la interacción con el público. En ese orden de ideas, el carácter artístico y estético obedece no solo a su origen histórico como movimiento universitario en un *campo* social determinado, sino también al carácter creativo inmerso en sus procesos de construcción ética y estética.

La narración oral urbana es en sí una acción ética, política y estética, pues su carácter relacional (Ayala, 2012) está condicionado por elementos sociales, culturales e históricos. Definir la cuentería urbana en Colombia significa entender los lugares donde funcionan estas acciones escénicas (Vich y Zabala, 2004) y comprender además sus dinámicas políticas en el marco de un contexto histórico determinado. Para la cuentera Carolina Rueda (comunicación personal, 2020), una actitud política, por ejemplo, es el hecho de contar cuentos en una época en que las narrativas ya viajan a través de otros medios como el cine, la televisión, la internet y el libro. En esos términos, la narración oral escénica en Colombia es una resignificación del arte tradicional de contar cuentos.

Entender la narración oral urbana o cuentería como un arte relacional implica conocer sus dos maneras de interactuar con la realidad. Es relacional, y, por ende, política, porque interviene espacios públicos y privados, proponiendo hechos comunicativos y expresivos con ciertas “microcomunidades” a través de la ruptura de la *cuarta pared*. En segunda instancia, porque es producto de las relaciones espaciotemporales que se manifiestan en una época y un espacio social. Aunque la cuentería no es el reflejo de la guerra, sí la representa o la construye desde sus narrativas, en tanto los artistas y las puestas en escena también son resultado de las estructuras sociales.

Desde su surgimiento, la cuentería ha tejido varias propuestas estéticas en torno al fenómeno de la violencia. Los narradores orales contemporáneos han construido imaginarios acerca de la guerra, la memoria y el conflicto. Varios de sus textos cuentan desde la ficción y

el testimonio los sucesos que han marcado el país. Sus propuestas se condensan en un texto, un lenguaje no verbal y en una representación escénica en las que se construyen formas, imaginarios, críticas y evaluaciones estéticas.

No obstante, es necesario mencionar que, pese al impacto cultural de estas propuestas artísticas, los trabajos teóricos y académicos que se han realizado en torno a la cuentería y el conflicto han sido escasos. Por ende, los acercamientos al objeto de estudio en mención apenas están en progreso. Annole Daycard (2011) recorrió durante más de cuatro años cada uno de los espacios de cuentería del país, haciendo entrevistas al público, a los cuenteros y conociendo las dinámicas que tejen esa relación entre conflicto y oralidad. En su propuesta, plantea una definición histórica y conceptual del conflicto en Colombia, que la lleva posteriormente a categorizar y entender las dimensiones de la oralidad en un plano artístico y social.

La tesis de doctorado titulada *La narración oral de cuentos comunitaria y escénica crítica como herramienta de intervención social* publicada en 2012 en Sevilla, España, por John Ardila, reflexiona sobre la manera en que la narración oral se convierte en un instrumento para la resolución de conflictos. A propósito, el trabajo *La narración oral, instrumento de reparación colectiva en la vereda la Rejoja, municipio de Popayán (2015-2016)* de Pablo Andrés Delgado es un estudio relevante que se cuestiona por la reparación de sujetos colectivos y de comunidades que en algún momento fueron víctimas del conflicto.

Los estudios anteriores han brindado acercamientos epistemológicos y metodológicos para entender la narración oral y la representación de la guerra. Si bien hay muchos artículos sobre la oralidad como herramienta de reparación, los citados anteriormente aportan a la conceptualización y comprensión de la narración oral como movimiento artístico en Colombia que se ha involucrado en el escenario de la guerra y los derechos humanos.

Ahora bien, con el fin de contribuir y ampliar los estudios en este campo, nuestra propuesta estuvo orientada hacia el diseño de una metodología que facilitara los procesos de interpretación alrededor de los elementos de forma y contenido de las piezas de cuentería, a través del análisis discursivo de sus símbolos, palabras, actos y enunciados, teniendo en cuenta, además, las relaciones sociales y culturales donde se ha gestado

esta manifestación artística. En ese orden de ideas, la presente investigación parte de la siguiente pregunta: ¿cómo la cuentería contemporánea en Colombia ha narrado el conflicto y cuáles han sido sus aportes a la construcción de una memoria colectiva?

Metodología

Para el análisis discursivo de un texto narrativo en el género de la cuentería es necesario trabajar desde varios enfoques para dar cuenta de sus diferentes dimensiones. Por ejemplo, un análisis semiótico sirve para abordar el lenguaje desde el universo de los símbolos. Los relatos están contruidos con palabras y frases en las que se producen unidades de sentido que dialogan entre ellas. Es decir, el texto conforma una estructura sígnica que arroja un sentido global.

Para hallar ese tejido simbólico, Roland Barthes (1993) propone un análisis estructural de los relatos a partir de la comprensión de los indicios y los referentes. Los indicios son cargas semánticas que requieren ser interpretadas. En esos términos, un acercamiento semiótico implica desentrañar los significados que aparecen en los textos.

¿Cómo identificar los símbolos en un texto artístico? Será un ejercicio intuitivo desde el punto de vista del espectador, pero también puede ser sistemático al identificar las recurrencias o los llamados de atención persistentes en los relatos. Este modelo también puede dialogar con una teoría de la recepción al ser el lector precisamente el que construya ese universo del sentido. Por ejemplo, la manzana aparece de manera recurrente en las obras de Kafka, lo que, sin lugar a dudas, además de una referencia, puede constituir un elemento simbólico con el cual entender los temas del pecado y el remordimiento.

Esos signos no se limitan al hecho lingüístico. En términos de Pierre Guiraud (1983), hay un valor social y expresivo en las palabras. En el caso de la narración oral se construye también en el momento de emitir y recibir el discurso, es decir, en las intenciones del hablante y en las reacciones del interlocutor. Esas intenciones y reacciones son vivas, se perciben en el rostro, en el tono, en la expresión de los interlocutores. Es decir, un ejercicio pragmático es necesario para comprender los actos de habla que participan en una función de cuentería, que deberán ir acompañados del análisis de la voz, el cuerpo y el escenario, vistos también como hechos simbólicos.

El resultado de la comprensión textual narrativa y escénica de la cuentería finaliza en la evaluación ética y estética del mundo. Bajtin (1982) habla de los elementos composicionales y arquitectónicos para fijar el estilo textual, discursivo y estético del enunciado literario. En esa búsqueda, y en razón de unas relaciones espaciotemporales, se pretende encontrar en esos discursos una *visión de mundo* o *toma de posición*.

Para el presente estudio se trabajaron en conjunto las visiones de mundo de varios cuenteros y cuenteras del país. Se seleccionaron cuentos breves (máximo cinco minutos de duración) de narradores de larga, mediana y corta trayectoria. Los textos se recogieron durante el periodo de la pandemia. Debido a la restricción de

salida y movilidad se le pidió a cada uno de los cuenteros que enviarán en video la narración de su cuento. Posterior al envío se hizo la debida transcripción de los relatos.

A continuación, una figura con los datos de los cuenteros y textos seleccionados.

Aunque han sido muchos los cuenteros que han trabajado con el tema en mención, los aquí seleccionados han tenido algún reconocimiento en el campo. Por ejemplo, el cuentero Pablo Delgado fue víctima de la violencia y trabaja con procesos de reparación en las veredas del Cauca a través de la creación del festival de cuentería Cauca Cuenta. Sara Maya, cuentera de

Tabla 1

Cuenteros seleccionados por lugar de nacimiento, título del cuento y años de experiencia

Nombre	Años de experiencia en la narración oral	Ciudad	Cuento
Carolina Rueda	33 años	Cali	"Líneas de realidad. Adaptación de una autobiografía de Leonor Esguerra" (La búsqueda)
Jota Villaza	35 años	Medellín	"Pueblo Nuevo" Autor: Jota Villaza
Jharry Martínez	14 años	Medellín	"Resistencia y reexistencia"
Cristian Rueda	16 años	Bucaramanga	Texto original escrito por Liliana Moreno Acevedo Adaptación de Cristian Rueda
Pablo Delgado	16 años	Popayán	"Ella, él y una canción". Autor: Pablo Delgado
Juan Pablo Rivera	18 años	Pasto	"Bachilleres al cuartel". Autor: Juan Pablo Rivera
Margarita Losada	20 años	Neiva	"Impermanencia" Autora: Margarita Losada.
Liz Quiroga	8 años	Tunja	"Dulce". Autora: Liz Quiroga.
Sara Maya	9 años	Medellín	Sin título
Andrea Quintero	1 año	Bogotá	"Humo". Autora: Andrea Quintero
Sofía Garzón	1 año	Bogotá	"Madres que van por la vida". Autora: Sofía Garzón.

Nota: Cuenteros seleccionados a partir de su cercanía con el tema planteado. Con años de experiencia se refiere a los años de práctica en la cuentería. Es apenas una selección breve, teniendo en cuenta que en Colombia hay diversos cuenteros y cuenteras que han trabajado el tema del conflicto desde unas propuestas de gran calidad artística.

Medellín, vio cómo su familia fue víctima de los ataques de la guerrilla en algunas zonas de Antioquia; en su proceso también ha reflexionado sobre la niñez y el conflicto y ha participado en actividades de perdón con la guerrilla de las FARC. Jharry Martínez es sociólogo, politólogo y trabaja como coordinador en la Corporación Región que se encarga de procesos de justicia, reparación y construcción de paz en municipios de Antioquia.

Los demás narradores han tenido un reconocimiento derivado del tratamiento de estos temas en sus obras de cuentería, como es el caso de Juan Pablo Rivera y Cristian Rueda, quienes se han preocupado por reflejar en sus cuentos la historia y los conflictos del país. Juan Sebastián Monsalve fue ganador de la Beca de creación en narración oral del Ministerio de Cultura (2019) con un trabajo sobre la Masacre de las Bananeras.

Por otro lado, Jota Villaza ha sido generador de procesos pedagógicos en el arte de la cuentería a través de su escuela de narración oral *Viva Palabra*. Allí, la narración oral se ha convertido en una herramienta para la vinculación de jóvenes y adolescentes en procesos de creación artística. Carolina Rueda es sin lugar a dudas una de las representantes del movimiento de la narración oral en Colombia; su participación en el presente trabajo es relevante por el carácter artístico que le ha aportado a la narración oral.

De la misma manera, Liz Quiroga ha sido visible en los trabajos de cuentería en Colombia. Su trabajo en redes sociales ha promovido la difusión de la nueva narración

oral. Tanto Jessica Quintero como Sofía Garzón hacen parte de nuestro semillero de investigación Entre Comillas, de la Universidad La Gran Colombia, y desde su corta experiencia han mostrado un trabajo que indaga sobre los conflictos actuales. Aunque Margarita Losada no es cuentera, nos interesó la manera cómo explora la palabra y el *performance*, como recitación e interpretación escénica de sus propios poemas.

Con el fin de delimitar el objeto de estudio, los cuentos se analizaron como un único y gran relato donde se pudieron hallar similitudes, oposiciones, puentes comunicantes, símbolos en común, que sirvieron para responder a nuestra pregunta de investigación. En aras de retener estas narraciones orales y mantenerlas en permanente circulación, reunimos cada una de estas historias y creamos una narrativa audiovisual titulada *Historias de la guerra, el odio y el perdón. Lugar de submemoria*. Era necesario crear una memoria no solo a través del documento escrito, sino también desde un ejercicio estético y creativo. La narración oral en Colombia no cuenta con muchos documentales que registren esas actuaciones, lo que ha ocasionado que muchas voces importantes hayan desaparecido. Me refiero, por ejemplo, a cuenteros como Jorge Navarro, Carlos J. Vega y otros artistas que desde mediados de los ochenta han venido construyendo una memoria del país. *Historias de la guerra, el odio y el perdón* es un ejercicio audiovisual que desde una narrativa lineal y una técnica audiovisual emergente entreteje un discurso polifónico que reposa en la voz de artistas que han hecho parte de procesos pedagógicos, artísticos y culturales relacionados con la reparación y la reconciliación.

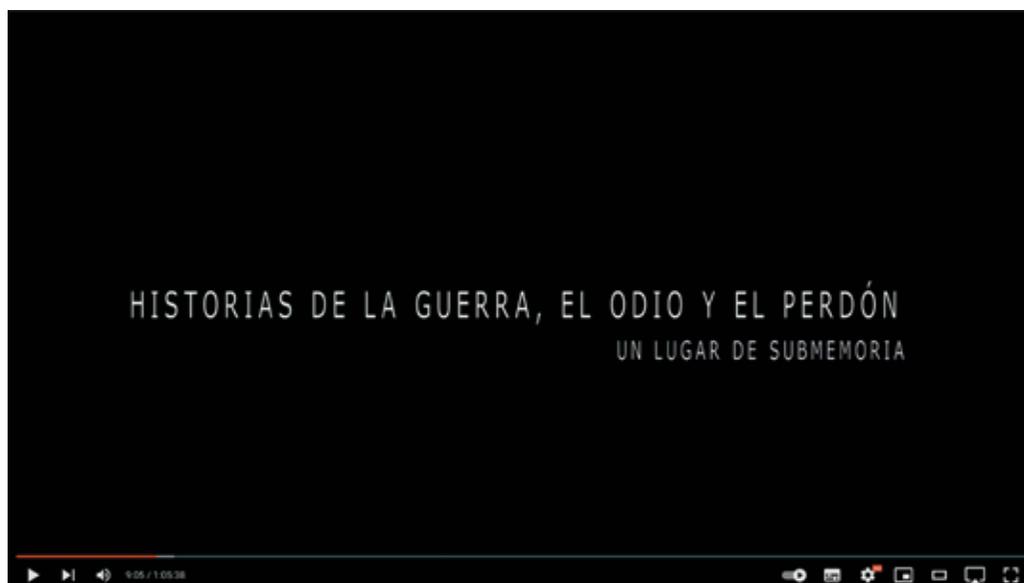


Figura 1. *Cuentería* (2022). Fredy Ayala.

Análisis de los resultados

El acercamiento a las historias de los narradores permitió conocer diferentes elementos arquitectónicos y composicionales que se tejieron en las palabras y en las acciones escénicas. Por ejemplo, la metaficción estuvo presente en la historia de Carolina Rueda, *Líneas de realidad*. Antes de conocer el verdadero origen del cuento, estuve convencido, como receptor de su relato, de un posible carácter biográfico. Es decir, como si cada uno de los hechos le hubieran sucedido específicamente a Carolina Rueda: “yo soy caleña, pero hago parte de una familia que no es valluna” (Rueda, 2021, min 3:30)

Un elemento importante de la narración oral urbana es que el espectador asume, como verdad, el relato del cuentero: diría que el texto oral se recibe como un testimonio de vida que involucra a la persona que lo está narrando. Cuenta Carolina Rueda: “Esa mezcla entre la realidad y la ficción para mí se volvió una complicación para toda la vida y nunca he logrado desentrañar cuál es la diferencia” (Rueda, 2021, min 3:55).

Surge un planteamiento en voz de la narradora donde la dualidad realidad/ficción cumple un papel determinante para el universo de la historia. Aquí, de manera explícita, se reflexiona sobre dos escenarios: ¿Qué es realidad? ¿Qué es ficción? No solo para la persona que se cuestiona (Carolina Rueda), sino también para el espectador que se pregunta sobre la veracidad de los hechos que está escuchando.

En esas acciones aparece la figura de la Monja Guerrillera, quien cumple en la historia una función épica. Una revisión a la historia de Colombia puede comprobar que, efectivamente, esta monja existió: su nombre es Leonor Esguerra y vivió en los años sesenta, relacionándose con el ELN. Hay una referencialidad a un hecho histórico en el país. La indagación por la ficción es a partir de la pregunta por el personaje. El sentido estético de la narración oral no consiste en dar a conocer la historia de Leonor Esguerra, pues muchos la conocen y la pueden leer en sus diferentes biografías: el elemento diferenciador reside, quizás, en la idealización de un personaje a través de la voz de la cuentera, quien construye su identidad y visión de mundo a partir del recuerdo. Dice Carolina: “Tengo muchas ganas de conocerla, porque creo que esa es como la esencia de mi familia, poderme encontrar con personajes como ella, que se mueven entre la realidad y la ficción” (Rueda, 2021, min 8:39)

Otro factor esencial es, entonces, la manera como Carolina Rueda se apropia de la historia, la manera como cuestiona la realidad y la ficción en los personajes: ¿cómo es posible que una monja haya sido guerrillera y haya estado en tantas revoluciones? Esa apropiación también se refleja en la manera cotidiana como narra la historia, como si estuviera contando una anécdota, como quien cuenta un chisme.

Este elemento de la metaficción también se ve en el relato de Jota Villaza, *“Pueblo Nuevo”*. Esta vez el cuentero presenta al personaje como un combatiente y un desertor. Hay una referencialidad a la guerra. En Colombia el desertor es aquel que ha decidido abandonar las filas de la guerrilla. El cuentero en este caso lo nombra como combatiente: “el combatiente Apolinar Polanía Pataquive estaba cansado de esa guerra absurda” (Villaza, 2021, min 31:35).

Nos encontramos ante una historia narrada en tercera persona. La historia de un hombre que se siente extraño en ese nuevo lugar donde se encuentra con su enemigo. ¿Cómo es ese lugar? Es un espacio a donde llegan los muertos, donde los enemigos se reconcilian. El lugar es una utopía, y una representación de la muerte. Es un juego entre la realidad y la ficción del personaje. No solo el protagonista se siente sorprendido ante ese nuevo espacio, también los espectadores o receptores del cuento. Tanto el espectador como el protagonista tienen la misma duda: ¿Dónde estoy? ¿Dónde está? ¿Acaso estoy muerto? ¿Acaso está muerto?

Hasta el momento es el lenguaje el que ha permitido esas configuraciones. Hay una construcción de un elemento poético definido desde la dimensión de lo simbólico. En el caso de la narración de Jesika Quintero aparece el humo como sustantivo propio, como fenómeno: “Escuchamos que el fenómeno del humo había llegado a algunas partes del país” (Quintero, 2021, min 38:09). Además de este recurso lingüístico, la narradora utiliza el humo del cigarrillo como herramienta escénica; mientras va contando aparece humo alrededor de ella, el símbolo se compacta con la palabra y con la acción escénica. Pero ¿qué es el fenómeno del humo? Narra Jessika:

Clamaban que el humo era el mismo aparato de estado y que esto ya había pasado antes, hubo denuncias de personas que decían haber sido alcanzadas por el humo, pero nunca tenían pruebas así que se desestimaron...nuestro rito de vida al fin se había alterado, día tras día teníamos que



Figura 2. *Cuentería* (2022). Fredy Ayala.

hacer un conteo para saber que todos estuviéramos allí; la prensa decía que lo tenía todo bajo control, que tenían a sus mejores hombres afuera para protegernos. (Quintero, 2021, min 39:10).

El humo se presenta como la situación misma y como la causante de la guerra y la violencia. Es el fenómeno que causa el terror en lo rural y que ha llegado finalmente a la ciudad. El humo es aquí la representación de la guerra, del fuego, pero también la manipulación o el engaño que sucede a través de los diferentes relatos que se construyen desde los medios de comunicación y los aparatos del Estado. Es una narración que habla sobre las narrativas del engaño. Humo como símbolo, pero también como ejercicio del lenguaje, se distorsiona la historia y se ubica en otro plano: el de la ficción.

Hasta el momento nos hemos dado cuenta de la importancia de la referencia, no solo para el universo del cuento, sino también para establecer conexiones y diálogos con la realidad. La historia de Juan Monsalve, por ejemplo, nos lleva a una masacre de principios del siglo XX. La Masacre de las Bananeras fue un hecho sangriento que sucedió el 6 de diciembre de 1928 cuando algunos empleados de la United Fruit Company fueron asesinados por el Ejército Nacional de Colombia en el contexto de una protesta. A continuación, un fragmento del texto del cuentero Juan Monsalve:

5 de la mañana del 6 de diciembre de 1928, vemos un camión aparcado en la plaza Centenario de

Ciénaga y allí está don Arnulfo que lleva varias horas trabajando para la compañía bananera llevando banano de descarte (sube la voz) hacia un playón cercano, eso no es raro, lo raro es el día y la hora y que precisamente el trabajo había sido reducido por los días de huelga. Pero bueno, don Arnulfo siente una música que viene hacia él, voltea a buscarla y ve que viene un niño con una cajita de música con él, al lado de siete bultos envueltos en sábanas blancas; en ese instante siente una ráfaga de viento con olor a jazmín que llega hacia él, siente un golpe en la puerta. Uno de los soldados que ha estado trabajando con él toda esa madrugada le dice que no se preocupe que ya es hora de descansar, que ese será el último viaje, y efectivamente es el último viaje de don Arnulfo. (Monsalve, 2021, 1:37)

Hay un énfasis de voz en la expresión “banano de descarte”. ¿A qué se refiere el cuentero? Quizás a la fruta dañada, pero el contexto, el lugar, y el tiempo nos llevan a otra referencia. Esta imagen se complementa con la de “bultos envueltos en sábanas blancas”, y la de “ráfaga de viento olor a jazmín”. El escenario que dibuja el narrador es el de la muerte.

La elipsis es el recurso poético con el que cuenta el narrador para suprimir y ocultar esa referencia. A través del juego del lenguaje se disfraza el tema: la muerte, el crimen y el asesinato. Es el mismo juego que propone Jota Villaza, pues, aunque la muerte está presente



Figura 3. *Cuentería* (2022). Fredy Ayala.

nunca se nombra, pasa oculta en las metáforas. No nombrar la muerte significa esquivarla, aunque sea en el ejercicio del lenguaje que constituye un elemento esencial para crear nuevas posibilidades de interpretación.

Ese ejercicio referencial en cuanto a los fenómenos de la guerra se propone también en el texto de Liz Quiroga: "En el pueblo, o mejor, en la cabecera del pueblo el color era uno solo, azul, en todas las tiendas donde uno entraba, encontraba la frase conservadora a mucho honor". (Quiroga, 2021, min 11:30)

El texto nos lleva a un momento histórico en Colombia que fue el conflicto entre liberales y conservadores, que se venía desarrollando desde el siglo XIX y que sucedió principalmente en el escenario rural. Este periodo se conoció como el periodo de la Violencia y sucedió entre 1925 y 1958. Varias fueron las causas que lo determinaron; entre ellas, un dominio del poder por parte de los conservadores quienes terminaron controlando las instituciones del país, como la religión, la política, la educación y la cultura. Todo esto llevó a actos de corrupción, represión y violencia bipartidista que trajo como consecuencia la muerte y el desplazamiento de cientos y cientos de personas; este fenómeno estalló en 1948 con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

Dicho conflicto se refleja en el relato biográfico y familiar de Liz Quiroga. En la línea argumental se puede captar el peligro que corrían aquellos que dejaban en evidencia su preferencia política. En este caso los

familiares de Liz, de origen liberal, eran acosados por los conservadores, aunque al final se les perdonara la vida.

La idea de la muerte está también presente. Haberse salvado del asesinato es una acción épica que se narra con orgullo. Aquí no solo se narra un hecho histórico, sino una dimensión humana: el miedo a la muerte. Los protagonistas huyen de ella, se escabullen y hablan suave para que los enemigos no los escuchen. De esa manera, Liz Quiroga, a través de la velocidad en su voz, construye una narración vertiginosa y acelerada que provoca esa sensación de huida y escape.

A través del cuentero Juan Pablo Rivera Revelo nos llega la referencia de otro actor de la guerra, el soldado o militar, que hace parte de esa fuerza del Estado que se requiere para defender a la nación: "aunque no los veas ellos están aquí, aunque no los sientas ellos están aquí, aunque no los escuches ellos están aquí, y en la noche ellos están aquí, los héroes...perdón... los horrores en Colombia sí existen, Ejército Nacional" (Rivera, 2021, min 51:20).

El cuentero juega con reminiscencias textuales, como por ejemplo la alusión a frases tomadas de algunos medios de comunicación: "aunque no los veas ellos están aquí" (Rivera, 2021, min 51:17). El narrador lo inserta en un nuevo contexto lingüístico donde desplaza la figura del "fantasma" por la del "Ejército Nacional". Propone, además, un juego de palabras o como un error que al parecer es intencional: *horrores* por *héroes*; un juego

fonético y semántico que, al presentar cambios paradigmáticos, ofrece una nueva significación. Tengamos en cuenta que la frase “los héroes en Colombia sí existen” fue una estrategia publicitaria para mejorar la imagen del Ejército. Aquí lo que hace el narrador es romperla, transgredirla, darle un nuevo significado.

Se van a las filas, en un carro viejo se van al cuartel, el cabo les grita que abran las pupilas, si no hay verraquera no van a poder. Matar al guerrillo, allá en las montañas, lanzar una bomba y después correr, corran, corran, corran, es orden, muchachos, maten, maten, maten, con odio, con hiel, violen, violen, violen que esto es para machos, griten, griten, griten, viva el coronel, esto no es un cuento, es la triste vida de un estudiante que se fue al cuartel, a salvar la patria, la patria querida y a coger los vicios de mi coronel... (Rivera, 2021, min 51:44).

El juego del lenguaje que propone el narrador se hace a través de elementos como la rima, la repetición, que generan un ritmo, como si fuera un canto, como los cantos que entonan los militares. Este juego poético se presenta como una sátira o burla desde su contenido y desde su forma. La crítica va precisamente a que el Ejército, como institución en Colombia, ha sido protagonista de violaciones a los derechos humanos, uno de los casos más reconocidos sucedió entre los años 2002 y 2007 cuando cientos de jóvenes fueron asesinados en el escenario de los nombrados “falsos positivos”. El Ejército, bajo una narrativa del engaño, llevaba a estos muchachos a un supuesto trabajo, pero allá los disfrazaban del bando contrario y les disparaban. Al otro día, en los principales medios de comunicación, se informaba sobre el logro del Ejército por haber dado de baja a integrantes de las FARC o el ELN; con el tiempo se supo que estos jóvenes eran apenas muchachos de barrio, víctimas inocentes.

En relación con el tema, se nos presenta otro punto de vista. Un testimonio que reconstruye, desde la evocación y el recuerdo, la figura del policía. Sara Maya lo expresa así: “Lo conozco desde que tengo memoria, cuando sonrío los pajaritos cantan, las flores de su risa adornan su noble corazón, que es como un pozo con agua en el desierto y también como una palmera que ha resistido las tempestades” (Maya, 2021, min 46:43).

La narradora reelabora su imagen a partir de un juego de comparaciones. Acerca al espectador a la imagen del Otro a través de unos recuerdos de infancia, adolescencia y juventud. Esa narración dibuja la figura de un

héroe que recae en la imagen del policía. El policía ha sido otro actor importante en el contexto del conflicto. Así como ha recibido el apoyo de la población, también se ha enfrentado a denuncias por violaciones de derechos humanos. Esto ha hecho que la sociedad se haya volcado negativamente sobre la imagen de la institución.

No obstante, lo que presenta la cuentera en su breve relato es la humanización de uno de esos policías; humanizarlo significa atribuirle una serie de cualidades o bondades relacionadas con el amor y la familiaridad. A través del relato que se deja arrastrar por un lenguaje poético, se gesta un discurso de oposición frente a los discursos que han estigmatizado a la policía en Colombia. Puede considerarse acaso este texto como una forma de reclamo desde una narración personal y subjetiva.

Una figura importante en el escenario de la guerra es la del desplazado. El cuentero Jharry Martínez narra la historia de una mujer desplazada que llega a la ciudad, una mujer de origen indígena, que trae consigo su lengua y sus tradiciones: “Amancaya tiene 32 años y hace cinco años vive aquí en la capital. Llegó desplazada desde muy al Sur, un pequeño pueblo en Nariño que se llama Barbacoas, ese pueblo tan sorprendente de donde han saltado tantas historias” (Martínez, 2021, min 24:23).

La referencia alude a un pueblo que ha sido castigado por la violencia, producto del ataque a resguardos indígenas por parte de organizaciones criminales. No obstante, el relato de Martínez no se enfoca en este hecho de violencia, sino en la dimensión humana y comunitaria de sus habitantes. En esa contextualización aparece Amancaya, quien trabaja vendiendo comida típica. En un fragmento de la historia, el narrador Jharry Martínez cuenta cómo saboreó uno de sus platos tradicionales.

creo que tú haces el mejor pescado del mundo y ella me contestó, por supuesto, lo que no has comprendido es que yo no lo hago, lo hace mi abuela y mi madre que fueron asesinadas por la violencia, es que lo hacen mi tío y mi primo a quien asesinaron delante de nosotras, es que lo hacen los hijos, los tíos, los primos y los amigos que hemos ampliado el pueblo más allá de los horizontes de nuestro territorio, pero espera, el día que podamos regresar a aquel lugar donde no somos solo uno sino muchos. (Martínez, 2021, min 29:23)

El relato trabaja el concepto de comunidad a través del conocimiento compartido que habita en la tradición oral de los pueblos, donde se teje una oralidad al servicio



Figura 4. *Cuentería* (2022). Fredy Ayala.

de sus principios y tradiciones. Desde ahí, el narrador interpreta el desplazamiento de Amancaya como una acción de resistencia y reexistencia. A pesar de estar fuera de su territorio, los indígenas se mantienen con sus tradiciones, que son las que les permiten tener contacto con su comunidad; la forma de sobrevivir a esos hechos violentos es la de reconstruir unas formas simbólicas a partir de la narración.

La imagen del desplazado se propone en varias narraciones. En el texto de Sofía Garzón aparece la figura de la mujer en el contexto del desplazamiento y la violencia. El puerto de Buenaventura es el espacio donde confluyen esas difíciles relaciones políticas y económicas. Allí la narración construye su sentido desde la descripción de una mujer que ha tenido que ver a sus hijos morir. Surge una reflexión sobre el papel de la mujer en la resolución de los conflictos donde el deber de narrar es necesario para hacer memoria, para narrar el dolor.

No hay una distancia quizás entre el desplazado y el desaparecido. Hay una agresión que se ejecuta sobre la víctima de manera despiadada. Cristian Rueda, en su cuento, presenta a una pareja de mujeres que mantiene una relación amorosa, pero que son juzgadas y rechazadas por su orientación sexual; una de ellas es desaparecida por esas fuerzas oscuras que durante mucho tiempo se opusieron a esa relación. El cuentero muestra esa angustia que representa la ausencia del ser amado, la necesidad de hallarlo con vida. Esa

angustia y ese dolor los construye el artista a través de un lenguaje poético.

¿Cómo definir ese carácter poético? Hay una manera distinta de contar las historias, diferente a como lo haría un periodista en un relato testimonial. El narrador y la narradora construyen imágenes y sensaciones que van más allá de la información. Relata Cristian Rueda: “Tenían un jardín que regaban todas las noches para regalarse una flor una a la otra” (Rueda, 2021, min 17:49). En esta expresión, por ejemplo, hay una representación del amor que se profesaban las protagonistas del cuento. En ese sentido, la imagen que se elabora a través de la metáfora es vital para encender otros significados en el texto: “...y desde ese día empezaron las amenazas, esas voces sin rostro que las aterrorizaban todos los días” (Rueda, 2021, min 19:38). El texto de la cuentería se presenta como un hecho polisemántico. En este caso la amenaza no es solo una acción verbal, es, además, la personificación de un sujeto que se devela a través del recurso retórico de la metonimia.

El lenguaje poético puede, además, representar esas acciones abstractas que están vinculadas a lo humano. El texto de Margarita Losada, por ejemplo, está hecho de palabras y silencios: “mi rostro ya no es mi rostro... me han arrebatado con él un pedazo de vida y de carne y de piel (silencio) mi rostro ahora se parece mucho al sonido muerto del aire” (Losada, 2021, min 44:21). No hay una referencialidad directa a un hecho concreto de

la violencia, pero sí a una realidad muchas veces imposible de construir con el lenguaje

Desentrañar el lenguaje, enfrentarse a las imágenes y a las construcciones de las palabras para interpretar la idea del rostro como metonimia del ser, del hombre o la mujer que buscan su identidad. Quizás una de las tantas interpretaciones tiene que ver con el despojo de la identidad o acaso de la vida misma. El rostro como el reflejo del alma, como ese algo que mira el mundo y que se desconoce o desaparece.

El ritmo, la rima, el juego del lenguaje son elementos esenciales en las construcciones narrativas de los textos de cuentería. Pablo Delgado utiliza la música, una voz y una guitarra para contarnos una historia. El sentido se transmite en las palabras, pero también en la forma como está elaborado el mensaje. El ritmo de cada uno de los cuenteros es diferente. Unos cuentan rápido, otros son más lentos, otros demasiado pausados; hay quienes descubren en el silencio un lugar pertinente de enunciación. En esas diferentes posibilidades los narradores descubren el estilo artístico donde proponen el juego simbólico, el cual referencia un hecho concreto de la violencia, pero también una circunstancia humana y por lo tanto universal.

Conclusiones

Los relatos presentan mensajes, y en ese sentido, también el estado de las cosas, las realidades, la naturaleza y las personas, pero, además, según Bruner, tienen la capacidad de *modelar* la realidad. "por el momento sólo intento afirmar que la narrativa, incluso la de ficción da forma a cosas del mundo real y muchas veces les confiere, además, una carta de derechos en la realidad" (Bruner, 2003, p 22)

Bruner lo define como un proceso de *construcción de realidad*, de ahí que entienda la narrativa como algo que no es inocente en el sentido de facilitar unos marcos mentales que pueden reorganizar nuevas estructuras y, por ende, posibilitar otras visiones de mundo. Se entiende esta construcción como una nueva mirada que se arroja sobre la realidad.

La narrativa, entonces, hace parte de una producción de sentido. Desde la exploración de los diferentes temas humanos, sociales, políticos, históricos se elabora un conjunto de significados que marcan el inicio de un nuevo universo. Entender la narración como

productora de sentido o constructora de realidades no necesariamente equivale a la puesta en práctica de una función pedagógica. Según Bruner, la narrativa más que enseñar, se encarga de evaluar la realidad, de someterla, en el caso de la literatura, a esos juicios éticos y estéticos, "porque la literatura de imaginación, aunque tiene el poder de ponerle fin a la inocencia no es una lección, sino una tentación a reexaminar lo obvio. La gran narrativa es, en espíritu, subversiva, no pedagógica" (Bruner, 2003, p. 25)

La narración oral es en sí una apuesta subversiva. En Colombia se han producido obras que enuncian a través de formas composicionales y arquitectónicas distintas visiones del mundo alrededor del conflicto. Comprender el contexto ha sido necesario para entender las formas de la cuentería. No se puede desligar el contexto de la producción artística. El conflicto permanente, la injusticia, y la violación de los derechos humanos son prácticas recurrentes que han normalizado las acciones del crimen y el asesinato. En esa medida, la cuentería no solo es una forma estética, sino, además, y acudiendo a Fabio Silva Vallejo (1999), se consolida también como una forma de resistencia simbólica. El cuento es un artefacto estético que funciona como una acción política y pedagógica que les ha servido a las comunidades para enfrentar el olvido y para tejer mundos imaginarios que combaten el dolor que deja la guerra.

Podemos concluir que las narraciones orales urbanas construyen, desde el lenguaje y sus posibilidades estéticas, diferentes rutas conceptuales que llevan al espectador a un proceso de inmersión a través de la historia, la narración y la comunicación que se generan en esa construcción espacio-temporal. De esa manera, las diferentes exploraciones del lenguaje que se manifiestan en el encuentro del público y el narrador están dirigidas a la ficción, el ejercicio metalingüístico y la creación de mundos posibles. La ficción, en este escenario de la guerra, donde la realidad es cruel y dolorosa, cobra una función importante, pues es la encargada de posibilitar nuevas maneras de percibir el mundo. La ficción no es solamente una alteración de la realidad, puede ser una necesidad de los deseos o una posibilidad de la mente humana que influye y modela la realidad a través de los usos del relato.

La narración oral es, entonces, un arte autónomo, inmerso en la cultura, por lo tanto, un hecho simbólico y social. Una de esas formas simbólicas tiene que ver con la construcción de memoria. La cuentería no solo hace parte de la memoria de la ciudad y el país, sino que

también ha construido hechos de memoria sobre los eventos históricos del conflicto en los últimos años.

¿Por qué ha sido tan importante construir una memoria del conflicto en Colombia? El interés de las organizaciones privadas y públicas por crear un recuerdo sobre los hechos que han martirizado al país ha tenido que ver con la búsqueda de justicia y reparación, con el objetivo último de sanar las heridas, dignificar a los muertos, y repensar en nuevos mecanismos que posibiliten la construcción de la paz.

De ahí la relevancia de un concepto como el de *memoria colectiva* propuesto por Maurice Halbwachs (2004), que ha servido para entender los propósitos de las comunidades a la luz de unos recuerdos compartidos. La memoria es social porque ese individuo comparte recuerdos con el grupo en el que está inmerso a través de unos hechos, unas acciones y unos objetos que posibilitan esa ida al pasado.

La diferencia entre esta memoria y la Historia reside, quizás, en la manera como se han narrado los hechos. Una memoria del conflicto trasciende las fechas y las acciones épicas para convertirse en un relato de las emociones, los sentimientos, los sentidos (Cuesta Moreno, O; Lara Salcedo, L. 2022) y las subjetividades que atravesaron ese pasado “la memoria aprehende el pasado en un tejido en el que los puntos de su malla son más amplios que los de la disciplina tradicionalmente denominada ‘historia’... la memoria se presenta como una historia menos árida y más humana” (Traverso, 2011, p. 13).

Aunque hoy se hable de un abuso de la memoria (Todorov, 2000), sí es necesario reconocer la importancia de los ejercicios colectivos de reconstrucción del pasado en un país donde la desinformación, el control de la historia y la imposición de narrativas han sido las metodologías principales en la enseñanza de las problemáticas del país. De ahí que sea necesario hablar de memorias colectivas como acciones de las diferentes comunidades para entender sus realidades históricas en relación con el conflicto.

Este ejercicio de memoria es el que ha permitido a las Madres de Soacha, por ejemplo, reconstruir no solo los hechos concretos en los que sus hijos fueron víctimas, sino resignificar los valores de dignidad, lucha, verdad y justicia en un contexto de indiferencia y desmemoria. La maestra Beatriz Restrepo Gallego (2011) presenta en su texto, “Justicia a los muertos o un alegato

a favor del recuerdo moral”, una reflexión filosófica y teológica sobre el papel de la memoria en la dignificación de los muertos. Cabe aclarar que la autora habla de aquellos que fueron despojados injustamente de su vida en un episodio de violencia. En esos términos, se hace necesario y urgente “darle sentido a la muerte de estos inocentes” que no solo perdieron la vida, sino cayeron en el olvido. Interpreto su postura como la necesidad de crear un espacio simbólico que resignifique los nombres de las víctimas y los sitúe en un lugar privilegiado de la historia.

Con todo lo anterior, se crea una cultura de la memoria que recupera del olvido a las tantas víctimas, es decir, se las sitúa en un *acontecimiento histórico*. Esta acción genera formas de hacer memoria que se alejan del uso racional, elitista y privilegiado. Todos tienen derecho a una memoria, en este caso desde la memoria moral, a un hecho de solidaridad y amor que permita la restitución de sus derechos y su dignidad. En ese sentido, será necesario continuar revisando el alcance humano, ético, emocional y político de estas propuestas (Ospina Toro, 2022) en el marco de las acciones artísticas que giran alrededor de la memoria y la paz.

Finalmente, la cultura, en sus múltiples facetas, deberá prestar atención a estas formas de creación y someterlas a procesos de visibilización y problematización desde los diferentes enfoques discursivos, culturales, políticos, antropológicos, estéticos y semióticos. El arte también se gesta en la plaza pública y en la periferia, donde construye enunciados, formas simbólicas, incluso prácticas novedosas de interacción social. Someterlas a análisis implica entender las características éticas y estéticas del arte popular en Colombia y sus maneras de comprender y narrar el país.

Referencias

Ardila Viviescas, J. (2012). *Narración oral de cuentos comunitaria y escénica crítica como herramienta de intervención social*. Tesis de doctorado. Universidad Pablo de Olavide

Ayala-Herrera, F. (2012). *Elementos estéticos para una construcción teórica de la narración oral escénica*. Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Javeriana.

Ayala-Herrera, F. (Director). Delgado, P., Garzón, S., Martínez, J., Maya, S., Monsalve, J., Quintero, J.,



Figura 5. *Cuentería* (2022). Fredy Ayala.

Quiroga, L., Rivera, J.P., Rueda, C., Rueda, Cristián., Losada, M., Villaza, J. (Cuenteros) [FREDDY AYALA HERRERA] (8 de agosto de 2022) *Historias de la Guerra, el Odio y el Perdón: Lugar de Submemoria*. [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=pY9qPz4z6GY>.

Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores.

Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica* (Segunda ed.). (R. Alcalde. Trad.) Paidós

Bourdieu, P (2006). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del Campo Literario*. Anagrama.

Bruner, J (2003). *La fábrica de historias*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Cuesta Moreno, O; Lara Salcedo, L. (2022). Interpelaciones sensibles en los lugares y museos de la memoria: una propuesta museológica para un laboratorio pedagógico de los sentidos. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*,17(32), 274-287.
 DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19622>.

Daycard, A. (2011). Palabreando, labrando paz: compromiso social de jóvenes cuenteros colombianos. En Presses universitaires du Midi (Ed), *Pérégrinations d'un intellectuel latino-américain* (pp. 321-332).

Delgado Rivera, P. (2018). *Narración oral, instrumento de reparación colectiva en la vereda la Rejaya municipio*

de Popayán (2015-2016). Tesis de Maestría. Universidad del Cauca.

Guiraud, P. (1983) *La semántica*. Fondo de Cultura Económica.

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

Ospina Toro, Juliana (2022). Estetizando el dolor: la articulación de las prácticas artísticas y la victimidad en Colombia. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 8(13) pp. 286-299.
 DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.19421>

Pachón, C. (2017) *Narración oral contemporánea*.

Pérez, A. (1996) *Revive la palabra*. Ediciones Uniandes.

Restrepo, B. (2011). Justicia a los muertos o un alegato a favor del recuerdo moral. *Desde la Región*, (54) 31-36. Medellín: Corporación Región.

Silva Vallejo, F. (1999). *Las Voces del Tiempo. Oralidad y Cultura Popular*. Arango Editores.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.

Traverso, E. (2011) *El pasado instrucciones de uso*. Prometeo Libros.

Vich y Zabala (2004). *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Grupo Editorial Norma.