

La creación artística como un fenómeno para (re)significar el dolor.

Artistic creation as a phenomenon for (re)signifying pain.

JORGE EDUARDO URUEÑA LÓPEZ

(pág 81 - pág 89)

RESUMEN. El dolor se ha convertido en una condición sin la cual no podría comprenderse la historia y la crítica del arte contemporáneo en Colombia. Hablar de dolor implica reconocer el carácter sensible que tienen las experiencias de quienes han vivido, en carne propia, el conflicto armado y sus diversas aristas políticas. Una víctima, de alguna u otra manera, ha estado influenciada por aquella “dimensión sensible del acto creativo en medio de la guerra” (Urueña, 2020, p. 23). Por tanto, se presentan dos manifestaciones estéticas colombianas —*Bocas de Ceniza* (2003/2004) y *Canto La Piedad* (2019)—, con las cuales se coloca en entredicho el lugar de la historia y la crítica de arte a través de una lectura sensible de estas obras. En este sentido, el dolor no solo se reduce a una condición documental, también es memoria para resignificar la vida.

Palabras claves: creación artística, conflicto armado, memoria, Colombia, crítica de arte

ABSTRACT. Pain has become a condition without which the history and criticism of contemporary art in Colombia could not be understood. Talking about pain implies recognizing the sensitive nature of the experiences of those who have experienced, in their own flesh, the armed conflict and its various political edges. A victim, in one way or another, has been influenced by that “sensitive dimension of the creative act in the midst of war” (Urueña 2020: 23). Therefore, two Colombian aesthetic manifestations are presented —*Bocas de Ceniza* 2003/2004 and *Canto La Piedad*, 2019—, with which the place of history and art criticism is questioned through a sensitive reading of these works. In this sense, pain is not only reduced to a documentary condition, it is also memory to resignify life.

Keywords: artistic creation, armed conflict, memory, Colombia, art criticism

JORGE EDUARDO URUEÑA LÓPEZ. Doctor en Artes. Profesor de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Actualmente elabora su investigación posdoctoral titulada *La investigación sensible*. ORCID ID 0000-0001-8068-952X. E-mail <jorge.urueña@udea.edu.co>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 07/07/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 07/09/2021

1. ENFOQUE HISTÓRICO Y SEMIÓTICO DE LA MEMORIA Y EL ARTE EN COLOMBIA

Para comenzar, se hace necesario hacer una breve introducción histórica y semiótica de la escena visual y plástica nacional alrededor del dolor de la guerra y su relación directa con lo que se denominó *el horizonte memorial colombiano*.

Las reflexiones teórico-prácticas alrededor de los discursos y su materialización en “los relatos de memoria” (Ricoeur, 1995, p. 54) han servido como plataformas para dejar fluir las discusiones epistémicas y ontológicas sobre la predominancia e injerencia del pensamiento historicista; específicamente en la configuración del hecho de violencia y el tránsito, que este sugiere, entre las construcciones axiomáticas comprobables —algunas veces porosas en relación con el acto sensible de quien las asume— y la sistematización de las experiencias de vida en este horizonte memorial colombiano.

¿Por qué es tan difícil hacer historia en medio de la guerra?, ¿cómo contar los sucesos que aún no cesan y conservan su carácter inmarcesible?, ¿cómo contribuyó la escena visual y plástica colombiana a la configuración semiótica de la historia de la violencia? Estos cuestionamientos fueron los mismos que motivaron a los historiadores Daniel Pécaut y Orlando Fals Borda en el reto conceptual que tenía la historia a la hora de hablar de verdad, justicia y reparación de las víctimas colombianas. Lo más curioso de este escenario es que los historiadores de la violencia habían acudido a los circuitos del arte contemporáneo para situar, por no decir definir, las bases de una historia con la que se buscó redescubrir el sentido de la violencia en el país.

Por su parte, Fals Borda (1961) se encontró con la metáfora de la violencia cristalizada en los discursos hegemónicos, especialmente en los pronunciamientos políticos de turno durante la última década del siglo xx. La violencia se había convertido en un argumento capcioso, recurrente en el discurso político colombiano. Con este se gestaban apuestas por una sociedad vulnerada y con pocas oportunidades para sobrevivir en el intento. Prueba de ello se refleja en la literatura de Alonso Salazar (1990/2018) cuando se afirma que el pueblo colombiano no nació pa ser semilla. Los historiadores procuraron evidenciar el carácter promocional, algunas veces irritante y excesivo, que tuvo la violencia en medio de los proyectos artísticos del país. Exponencialmente, los artistas habían encontrado una manera de poner en discusión aquello que le conduce al pueblo colombiano y aquello que les convoca a denunciar como parte de esta sociedad latinoamericana.

Es justo en ese momento cuando las historias del conflicto armado y el arte se encuentran, dando paso a aquellos relatos visuales, plásticos y performativos con los que se despoja a la memoria de aquel lugar verificable, axiomático y verídico, el cual se pregunta, constantemente, por el proceso y las formas de conjeturar un hecho —objeto— en el rango de conocimiento de una colectividad.

El movimiento pendular que se ha presentado hasta ahora en la noción del objeto de estudio entre el conflicto armado y las artes evidencia cómo se transforman los paradigmas historicistas que hasta ahora han intentado dar cuenta de lo que significó la guerra y la violencia para el pueblo colombiano. Sin embargo, ¿dónde quedan aquellas emociones que hablan de los sujetos que vivieron estos trágicos momentos?, ¿cómo propiciar espacios para sentir y resignificar lo vivido sin caer en el paradigma maniqueísta de la historia de un suceso, de un hecho o acontecimiento como lo fue la guerra?

Para responder estas interrogantes se hace necesario traer a colación los estudios de la semiótica de la cultura, los cuales funcionan como enfoques actuales que apelan a la construcción del sentido en diversos universos o circuitos sociales, tales como las apuestas curatoriales del arte que se gesta con la gente, en la calle y en medio de la comunidad. Es decir, para este caso, la semiótica funciona como aquel intersticio conceptual entre la historia y el arte, con el cual se da paso a la sensibilidad en clave de materia de creación de relatos de y para la vida. Es así como la memoria es fuente de creación; se asume —a sí misma— como un tejido de sentidos con los que se logran entender los contextos socio-políticos que ha vivido el país; a su vez, ofrece pistas, indicios para saber qué tanto ha cambiado la forma de significar la vida misma en medio de la guerra.

La memoria se colectiviza a través del sentir —yo siento como tú sientes—; hace parte del recuerdo y las formas del pensamiento del colectivo social. Esta tiene el papel indicado, como mecanismo cultural, para fortalecer el sentido de una identidad y la vinculación a una comunidad. Es así como la memoria aporta a la historia, sin necesidad de asumirse como registro, y asume la experiencia como fuente de creación.

Con esta base conceptual, en la cual se define la memoria como una manifestación sensible de quien ha padecido la guerra, se procuran revisar aquellas experiencias que han marcado de forma traumática la vida de las personas, para materializarlas en espacios públicos pensados bajo estas lógicas, “dispositivos del sentido en la cultura” (Lotman, 2000, p. 17), que hablan de los hechos de violencia y en los cuales se origina la experiencia en sí.

La memoria no es un producto manufacturado, pues parte del hecho estético tanto de quien narra como de quien escucha, mira y actúa; su base semiótica se ubica en la comprensión de cómo se construyen sentidos —formas o modos semióticos— que pasan por un proceso de representación de la realidad sobre los fenómenos que inquietan al ser humano.

El fenómeno del conflicto armado asume su lugar como existencia y sujeto, por lo tanto, es protagonista del escenario y tiene competencias factuales, aún desconocidas y no abordadas por la historia colombiana. La modalización¹ de la acción, haciendo uso de la representación como capacidad semiótica inherente a la condición humana, permite la presunción del relato como estrategia para la configuración simbólica del fenómeno y contribuye a determinarlo en diferentes instancias materiales e históricas: hecho, acontecimiento, simulacro o coyuntura. Queda entonces una pregunta por hacerle a la memoria: ¿cómo se modaliza a sí misma?, ¿cómo modaliza su existencia en clave de la experiencia de un pueblo que no quiere repetir las escenas del dolor que ha causado la guerra? Estas preguntas se retoman en el segundo apartado de esta reflexión.

En Colombia es muy común encontrar el uso reiterativo, muchas veces despersonalizado, de los términos que asignan el lugar del fenómeno en cualquiera de sus instancias históricas. El dolor es uno de estos fenómenos que ha cobrado su valor representativo, por encima de su valor simbólico, al servicio de las estrategias de comunicación de Gobiernos de turno; y donde su lugar de sujeto, en términos de la acción que representa, se ha desgastado, se ha diluido.

La liquidez como metáfora del pensamiento en Bauman (2000/2003) nos permite comprender el porqué es necesario reflexionar sobre las búsquedas y las construcciones del sentido que discurren en conceptos como lo doloroso, lo violento, lo destructivo, lo creativo en el arte de nuestros tiempos. Sea bien y necesario rescatar el lugar de la semiótica como paradigma cuestionador de objetos monodisciplinares y, a la vez, como enfoque que

defiende la transversalidad del conocimiento sobre las acciones que se acercan a la génesis de la creación, específicamente de esta última en medio de una crisis humanitaria. El carácter periférico de la semiótica logra comprender los ejercicios indisciplinares del arte, los cuales motivan al sujeto creador a diseñar formas de reconocimiento de aquello que le es inherente a su vida, a su existencia en medio del conflicto, para así acercarse a aquella idea de lo que le es propio, *des-conocido*, íntimo y colectivo.

El arte, al igual que el lenguaje y sus múltiples dimensiones discursivas, signa la realidad, se permite entregar información a partir del acto físico —perceptible— que lleva a cabo el ser humano.

El *síntoma*, como primer signo nominalizado así por los estudios de la semiótica de Peirce (como se citó en Houser, 2006), es el primer paso entre el acto de la percepción, como estado sígnico primario con el que se accede al plano físico de la significación, y el acto de la representación, como aquel estado donde se concibe la realidad humana en un sistema simbólico social y culturalmente legítimo para las colectividades. Krauss (1977) en su publicación denominada “Notes on the index, part I”, nos acerca a la noción del *signo indéxico* como esa presencia de la evidencia o los rastros de una existencia objetos-rastros —*object-traces*— que no siempre refieren al soporte o la estructura, sino a acciones, actitudes y sentimientos con los que se gesta la manifestación artística.

Tanto el síntoma como el índice —signo indéxico en Krauss— son formas coherentes del tránsito entre lo sensorial-físico y la representación-social. Ambos procesos proceden de la semiótica como paradigma del sentido y la significación, en la medida que se configuran como dimensiones del actuar humano en Heidegger (como se citó en Taminaux, 2012, p. 26) y toman forma por los nombres que cada dimensión adquiere: *dogma*, *doxa*, *episteme*, *poiesis* y *praxis*.

Para los últimos años del siglo xx, diferentes curadores habían tomado este esquema de análisis, en la medida que el arte, para aquella época, comenzaba a requerir miradas que comprendieran la complejidad de la obra, más allá de sus recursos, formatos, dispositivos y funciones básicas; una forma de comprender sin caer en el lugar común de la pieza exhibida. Margarita Malagón (2010), curadora e investigadora del arte contemporáneo colombiano, confirma dicha postura:

En *Art and Photography*, David Campany atribuye este cambio a dos factores. Por una parte, a la crítica posmodernista de la década de los ochenta (p. ej. la de Salomon-Godeau), que no solo cuestionó el carácter documental y referencial otorgado a la fotografía, sino también a la representación en general. Por otra parte, a la preeminencia de la televisión y el video como proveedores de reportajes directos e inmediatos de eventos, lo que forzó a la fotografía a convertirse en un “medio secundario de evidencia”. En consecuencia, “la fotografía, como el rastro, ahora llega después de los acontecimientos” (p. 5).

La idea de la huella y la impronta tiene sentido en medio de una época que, en Colombia, como en muchos países de Latinoamérica, comienza a deslindar las fronteras nacionalistas y geopolíticas en el discurso histórico de antaño, para comenzar a revisar los relatos de memoria que recababan los ciudadanos en búsqueda de la apreciación de los cambios sensibles que les dejó la guerra. Es por esto, y no es fortuito para Pécaut (2001)

como historiador colombiano, que se llegara a pensar en la banalización de la violencia colombiana como usufructo de la politiquería desmedida y acaecida en las últimas siete décadas. Para Pécaut (2001), como para muchos otros historiadores colombianos, era necesario volver a la pregunta por los modos, los nombres y las formas de una memoria que se manifiesta de manera sensible en el ciudadano, concretamente en la memoria de aquel ser que ha vivido toda su vida en medio de los rastros e indicios del dolor y la violencia que nos dejó la guerra.

En atención a estas apreciaciones históricas, vale la pena citar cómo diferentes actores del arte, en el lugar de la curaduría y la participación ciudadana, recurren a la creación para recordar el sentir que implica vivir en medio del dolor.

2. ¿CÓMO SE MODALIZA EL DOLOR EN TIEMPOS DE CRISIS HUMANITARIA?

La creación ha funcionado como un campo ideal para la propagación de las manifestaciones que parten del acceso a los sentidos humanos hacia la modalización y mediación de estas. En este orden de ideas, los lenguajes contemporáneos² aportan a la configuración del primer nivel de significación: la percepción. Ver, oír, tocar, oler y saborear se han convertido en acciones perentorias para quien tiene un proceso creativo en curso. Con esto, se comprende que el sentir se caracterizó como esa acción primaria con la que el sujeto crea y existe en medio de un entorno.

En los trabajos de Pierre Huyghe,³ Liam Gillick,⁴ Dominique González-Foerster⁵ y Shirin Neshat, se logra encontrar cómo un entorno inmediato, cotidiano para las personas, se configura entre dos dicotomías: ficción-no ficción y relato-hecho de la imagen en movimiento. Con esto se sitúa al espectador y realizador en una reflexión permanente por sus bordes y límites de la comprensión e interpretación de lo que se siente en medio de la apuesta creativa, como parte de sí y fuera de sí, superando el paradigma de lo real e irreal.

Foster et al. (2006) se aproximan a la idea del sentir desde una revisión epistémica de la estética contemporánea. Sin titubear, exponen que esta es “un discurso capcioso por el cual la filosofía o una cierta filosofía desvía en su provecho el sentido de las obras de arte y de los juicios del gusto” (Foster et al., 2006). El planteamiento termina por reflexionar sobre el carácter disciplinar de lo estético, al ponerlo en tela de juicio; pero, en últimas, con este posicionamiento se devuelve la pregunta por la creación al sentido originario. Ya no hablamos de que la creación deba o pueda ser una acción meramente representativa, sino de que se vislumbre como el sentido mismo de la acción, como signo índice, que reflexiona sobre esa existencia en cualquiera de las dimensiones⁶ con las que el ser humano habita su entorno.⁷

En la actualidad, la realidad sigue respondiendo al acto fáctico, la ciencia lo explica y el arte lo cuestiona. La investigación sensible se reconoce por cumplir el siguiente trayecto: un acto que va de lo sensitivo y perceptible a la sensibilidad con la que se convierte en experiencia y hecho. Juan Manuel Echavarría —artista visual colombiano— es consciente de esto en *Bocas de Ceniza* (2003/2004). Su trabajo de investigación para la creación audiovisual consistió en la mediación entre el canto de la víctima y el público en general a través de los planos cerrados. Con alabos contundentes y discontinuados se denuncia la presión de un discurso hegemónico que no deja oír a las víctimas en un conflicto armado.⁸

Para ello, en esta realización se respondían las siguientes preguntas ontológicas: ¿cuál es la voz de las víctimas colombianas?, ¿a qué suena la guerra?, ¿cuál es la melodía con la que se denuncia el hecho violento?



Figura 1. *Bocas de Ceniza* (2003/2004), de Juan Manuel Echavarría, detalle de videoinstalación, Museo de Memoria de Colombia, Bogotá (www.museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/bocas-de-ceniza/)

Para nuestro caso, el pensamiento y sus maneras de indagación están condicionados por lo sensible. El acto creativo que surge a partir de esto aparece como una creación con la cual signamos nuestra realidad. Se percibe que el pensamiento humano está atravesado por el cuerpo y los sentidos, adopta una estética propia y concibe la realidad —estar en— como una manifestación modalizada en diferentes vías: el registro audiovisual, la *performance*, la danza, la pintura, los relatos orales, la fotografía, los sonidos, las degustaciones, entre muchos otros modos. Sin más explicaciones al respecto, se hace ineludible pensar en el sentir como un primer eslabón para la investigación —creación en realización audiovisual—.

La modalización funciona como un proceso de traslación de lo sensorial-perceptible a lo simbólico-sensible, teniendo en cuenta que cada recurso técnico se debe construir de acuerdo con los olores, aromas, texturas y cromas que presente el caso que evidencia la pregunta ontológica. Si la pregunta se configura a partir del sonido, entonces se debe establecer una traducción semiótica del fenómeno sinestésico entre el sonido y el tipo y movimiento de plano con el que se hace la toma. De esta manera, se configura la traslación de lo que se percibe a través de un sentido a otro con el fin de generar un conocimiento o narración sobre el fenómeno en el cual está sustentado la pregunta.



Figura 2. *Canto La Piedad* (2019), de Acción Performática, detalle de videoinstalación, Banco de la República de Colombia, Medellín (www.banrepcultural.org/noticias/canto-la-piedad-una-reflexion-sobre-el-dolor)

Canto La Piedad es una videoinstalación realizada en el Taller de Creación “¿Cómo resignificar la violencia en el posconflicto?” de la División Cultural del Banco de la República de Colombia. En este escenario, cinco jóvenes del municipio de El Salado, Bolívar, tocaron sus gaitas para recordar aquel sábado 16 de febrero de 2000, en el que habían asesinado a los líderes sociales y comunitarios del municipio, mientras reunían a la gente del pueblo alrededor de una verbena musical. En esta apuesta, el dolor se modalizó en los sonidos vibrantes de la gaita, mientras una mujer se apiada de las víctimas en medio del festejo.

En este escenario, la creación se modalizó a través del sonido de las gaitas, en la medida que los cuerpos se movilizaron hacia una búsqueda de aquellos sonidos con los que la comunidad recuerda y llora a sus seres asesinados. Esta apuesta se había convertido en un universo de sentidos, signos indécicos y metaforizados bajo el sonido de la gaita; esa misma que acompaña a la muerte, desde aquel día, en las verbenas y festejos de esta población.

El sentido —dolor— termina siendo la existencia misma del objeto: conflicto armado. Aquí se retoma el planteamiento de la semiótica cultural denominado “el Universo del Sentido” (Lotman, 2000). Este postulado, además de funcionar como cuerpo teórico para la semiótica en la contemporaneidad, también da pistas de un diseño metodológico con el que se comprende cómo se crea a través del sentir. El universo del sentido se configura por acontecimientos simbólicos que se materializan en diferentes narrativas: visuales, sonoras, olfativas, gustativas, corpóreas, performativas y, especialmente, para el propósito de esta propuesta, las audiovisuales.

Cada universo parte de la configuración ontológica del ser. Es en este punto del estudio de la ciencia contemporánea donde la significación sucede con la interpelación por el existir, el ser y el crear. La significación se contempla como un trayecto entre el percibir y el ser, pues con este se intuye que no pueden existir la una sin la otra. Lotman (2000) explicita esta genealogía del sentido en la medida que explica el accionar humano como un acontecimiento basado en la capacidad de expresar lo que se ve, se oye, se toca, se huele y se saborea para configurar un estar aquí y ahora.⁹

Cada acontecimiento responde a la configuración dicotómica del signo —y del ser humano en sí—, la cual es sensorial-perceptible y simbólica-sensible. Estos acontecimientos son llamados *metáforas ontológicas* (Lakoff y Johnson, 1986) con las que el sujeto logra configurar su existencia a partir del acontecimiento vivido —expresado y estimulante— que encapsula sus experiencias de vida. Se reconocen así dada la exigencia de entender cómo se concibe el sentido de una acción a través de la existencia misma del sujeto. La dimensión ontológica de estos cuestionamientos con los que se fundamentan nuestras experiencias de vida y de existencia se suscribe al pensamiento de la Grecia clásica, en especial el de Platón y Aristóteles, quienes asumen la naturaleza del ser en cuanto acción *per se*.

En la vida cotidiana, “el uso de metáforas ontológicas permite que los procesos mentales y eventos abstractos se conviertan en una identidad, acción, personificación, cosa, sustancia u objeto” (Lakoff y Johnson, 1986, p. 69); esto con el fin de cuantificarlos, categorizarlos y darles existencia. Ejemplos como *llena de tristeza*, *acariciar con los ojos*, *tejer la memoria*, *sentir la paz* se pueden pensar dentro de una estructura conceptual gracias a la metáfora, porque esta no solo posibilita el traslado del sentido abstracto a uno concreto, sino que también aporta a la resignificación del dolor mediante la creación para la vida.

NOTAS

¹ La fundamentación de la modalización semiótica que plantea Pardo (2012) permite reconocer que el sentido, como producto primario del acto perceptible del ser humano, es sistematizado y codificado para tomar forma de existencia. A esto se le conoce como un modo con el que se signa la realidad. En la actualidad, se abordan científicamente modos como el visual, audiovisual, olfativo, performativo, instalativo o, incluso en las últimas dos décadas, se discute la simultaneidad de estos, llamada *la multimodalidad*.

² La *performance*, la instalación, la videoinstalación, el registro en vivo y la telecomunicación son algunos de estos fenómenos que se presentan en proyectos artísticos contemporáneos.

³ En *Experiencia Infinita* (2010), específicamente en el caso de “Player” donde se presenta parte de la obra *The Host and The Cloud* (2009-2010). La replicación de la acción como forma de otorgar sentido a lo que hace el otro —espectador— en medio de un entorno —museo—. En <https://malba.org.ar/experiencia-infinita-pierre-huyghe/>

⁴ *New Order and Liam Gillick* (2017) en Manchester International Festival. En https://www.youtube.com/watch?v=SWzRVv_V9hE

⁵ “El arte es más intenso como experiencia que como imagen”, una aclaración que hace la artista reflexionando sobre cómo el sentir antecede el objeto en sí. Caso que se puede apreciar en la proyección *Opera (Q.M. 15)* (2016). En <https://www.youtube.com/watch?v=yYSZ8gYwtok>

⁶ *Aisthesis, poiesis, dogma, doxa, episteme*, según Heidegger (2009).

⁷ Esto también se plantea con acepción de *estética*, de Susan Buck-Morss (Arcos-Palma, 2006, p. 173).

⁸ Los alabao —en el Pacífico colombiano, específicamente en el departamento del Chocó— son cantos fúnebres que sirven para despedir el alma de un difunto adulto. El canto es triste, suele ser a capela y busca ayudar a asegurar el paso del difunto a la eternidad. Sin embargo, en este proyecto de creación, los alabao son denuncias al Gobierno de turno, en favor de una Colombia moribunda.

⁹ *Sustancia, lugar y tiempo*, como categorías que denomina Lotman (2000, p. 57) para la conceptualización del proceso de significación (semiosis) que da origen al universo de sentido y el cual es inherente a la acción del sujeto en sí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO SALAZAR, J. (2018). *No nacimos pa semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Aguilar. (Trabajo original publicado en 1990).
- BAUMAN, Z. (2003). *Modernidad líquida* (Trad. M. Rosenberg y J. Arrambide Squirru). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2000).
- FALS BORDA, O. (1961). *Campesinos de los Andes: estudio sociológico de Saucó*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- FOSTER, HAL, ET. ALT. (2006). *Modernism in Dispute*. New Have y Londres: Yale University Press.
- HOUSER, N. (2006). Peirce en el siglo XXI. *Anthropos*, 212, 102-111.
- KRAUSS, R. (1977). Notes on the index, part I. En C. Harrison y P. Wood (Eds.), *Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Cornwall: Blackwell.
- LAKOFF, G. Y JOHNSON, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, Y. (2000). *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Londres: Bloomsbury.
- MALAGÓN, M. (2010). *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Uniandes.

- PARDO, N.** (2012). *Discurso en la web: pobreza en YouTube*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO).
- PÉCAUT, D.** (2001). *Orden y violencia. Evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953* (Trad. J. A. Valencia). Bogotá: Norma.
- RICOEUR, P.** (1995). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- TAMINIAUX, J.** (2012). *Heidegger y el proyecto de la ontología fundamental* (Trad. M. Gendre). Albany: State University of New York Press.
- URUEÑA, J.** (2020). La anosmia o la pérdida del sentir para hacer memoria en tiempos de crisis. En A. Castiblanco y J. Wilches (Eds.), *Criaturas en el encierro: reflexiones en tiempos de coronavirus* (pp. 20-22). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

