



Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)

Elkin Rubiano Pinilla

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Bogotá, Colombia

2019

Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)

Elkin Rubiano Pinilla

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Doctor en Arte y Arquitectura

Directora:

Ph.D. In Modern Art History and Theory, María Clara Bernal

Línea de Investigación:

Historia del arte en Colombia y Latinoamérica

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2019

Tabla de contenido

| | |
|--|------------|
| Introducción | 9 |
| Capítulo 1. La memoria, el arte y la comunidad | 18 |
| 1.1. Vidas expuestas: Un caso de memoria en el Salón del Nunca Más | 19 |
| 1.1.2. Marcos del luto público I: la prensa y la fotografía documental | 27 |
| 1.2. La emergencia de la comunidad | 34 |
| 1.2.1. Marcos del luto público II: la prensa, el arte y la comunidad | 38 |
| 1.3. La construcción de memoria histórica: una verdad caleidoscópica | 45 |
| 1.3.1. La activación del habla en “La guerra que no hemos visto” | 50 |
| 1.4. La simulación del habla o los infortunios del arte comprometido | 68 |
| | |
| Capítulo 2. Los rostros y las tumbas | 77 |
| 2.1. La presencia de Antígona y la segunda muerte | 78 |
| 2.1.1. La imagen sagrada I: Cosa, vacío y simbolización | 83 |
| 2.1.2. La imagen sagrada II: los dolores heredados | 89 |
| 2.1.3. Los rostros doloridos y las fórmulas emotivas | 97 |
| 2.2. Los dilemas de la representación | 108 |
| 2.3. Los ríos y las tumbas I: las ánimas y sus dolientes | 118 |
| 2.4. Los ríos y las tumbas II: la adopción de muertos | 127 |
| 2.5. Museo/Mausoleo: el artista y el testigo | 137 |
| Digresión: sobre tumbas y temblores | 143 |
| | |
| Capítulo 3. Las cenizas y los rastros | 148 |
| 3.1. De las cenizas nacieron las flores | 149 |
| 3.2. Una poética de lo siniestro: las ruinas y los restos | 152 |
| 3.3. La cosa y el don: dar, recibir y devolver | 163 |
| 3.3.1. El paisajismo de la crueldad y la mirada forense | 171 |
| 3.2.2. Notas sobre un encuentro improbable: el arte como símbolo | 177 |
| 3.4. Las cenizas y los nombres: “Sumando ausencias” de Doris Salcedo | 181 |
| 3.4.1. El contexto de la acción | 182 |
| 3.4.2. Acciones de duelo en el espacio público: lo formal, lo político y lo discursivo | 184 |
| 3.4.3. Las víctimas, los dolientes y la simbolización de la muerte | 190 |
| 3.4.4. Los participantes: entre lo vertical y lo horizontal | 193 |
| 3.4.5. El contexto digital de “Sumando ausencias” | 201 |

| | |
|---|------------|
| Consideraciones Finales | 204 |
| I. El desplazamiento de la mirada | 204 |
| II. Los testigos | 207 |
| III. La redistribución de lo sensible..... | 210 |
| IV. La empatía..... | 213 |
| Bibliografía | 220 |
| Entrevistas..... | 228 |
| Conferencias, seminarios y conversatorios | 229 |
| Prensa | 229 |
| Portales y Blogs..... | 234 |

Índice de imágenes

| | |
|---|-----|
| Imagen 1. Panorámica del primer piso del Salón | 23 |
| Imagen 2. <i>El Espectador</i> , diciembre 8 de 2000..... | 31 |
| Imagen 3. <i>El Tiempo</i> , diciembre 9 de 2000 | 31 |
| Imagen 4. <i>El Colombiano</i> , diciembre 10 de 2000..... | 32 |
| Imagen 5. “Granada, territorio de paz” (2000). Jesús Abad Colorado..... | 33 |
| Imagen 6. “Marcha del Ladrillo” (2001). Jesús Abad Colorado | 34 |
| Imagen 7. “Ondas de rancho grande” (2008). Beatriz González..... | 35 |
| Imagen 8. De la serie “Carta furtiva” (2009). Beatriz González..... | 35 |
| Imagen 9. Yolanda Izquierdo. Fotografía: Álvaro Sierra..... | 38 |
| Imagen 10. “Río abajo”. Cocorná, Antioquia (2009). Erika Diettes..... | 39 |
| Imagen 11. “Río abajo”. Iglesia de Las Nieves, Bogotá (2014). Erika Diettes..... | 42 |
| Imagen 12. Corte de florero | 52 |
| Imagen 13. <i>Anthurium Mutilatum</i> (1997). Juan Manuel Echavarría..... | 52 |
| Imagen 14. “La cosecha de los violentos” (1968). Alonso Quijano | 54 |
| Imagen 15. “Piel al sol” (1963). Luis Ángel Rengifo | 54 |
| Imagen 16. “Sin título” (2007). Autor: José Víctor | 55 |
| Imagen 17. “Sin rastro” (2007). Autor: Jhon Gerardo. | 61 |
| Imagen 18. “Secuestro de una persona inocente” (2007). Autor: Caliche..... | 62 |
| Imagen 19. “Muerte de los cuatro colegiales por cumplir con la tarea del colegio” (2007).Autor:Silfredo. 63 | |
| Imagen 20. “Casa de la lavandera de ropa” (2009). Simón Hosie..... | 69 |
| Imagen 21. “Para la artista Beatriz González” (2009). Simón Hosie..... | 69 |
| Imagen 22. “interbenciones espirituales con el mas aca” (2010)). Simón Hosie..... | 70 |
| Imagen 23. “Phoenix” (2015). Ana María Rueda..... | 73 |
| Imagen 24: “Desapariciones” (2009). Edwin Sánchez | 75 |
| Imagen 25. <i>Frame</i> de “Impunity” (2011)..... | 81 |
| Imagen 26. <i>Frame</i> de “Impunity” (2011)..... | 81 |
| Imagen 27. <i>Frame</i> de “Impunity” (2011)..... | 81 |
| Imagen 28. <i>Frame</i> de “Impunity” (2011)..... | 81 |
| Imagen 29. “Archivos de un presente” (2015) Catherine Poncin | 84 |
| Imagen 30. “Archivos de un presente” (2015)..... | 84 |
| Imagen 31. “Doble oficio por la entrega digna” (2013). Constanza Ramírez | 86 |
| Imagen 32. “Doble oficio por la entrega digna” (2013). Constanza Ramírez | 86 |
| Imagen 33. “Doble oficio por la entrega digna” (2013). Constanza Ramírez | 86 |
| Imagen 34. “Souvenir” (2016). Sair García..... | 89 |
| Imagen 35. “Souvenir” (2016). Sair García..... | 93 |
| Imagen 36. Teresa, hermana de Alfredo y Humberto Sanjuán, desaparecidos el 8 de marzo de 1982 | 96 |
| Imagen 37. “Sudarios” (2011). Erika Diettes..... | 98 |
| Imagen 38 (a/b/c/d). “Sudarios” (2011). Erika Diettes | 102 |
| Imagen 39 (a/b/c/d). “Sudarios” (2011) Erika Diettes | 106 |
| Imagen 40. “Violencia” (1962). Alejandro Obregón | 112 |
| Imagen 42. “Motosierra” (2004). Fernando Botero | 116 |
| Imagen 43. “Río Cauca” (2002). Fernando Botero..... | 117 |
| Imagen 44. Imagen de Rosa Elena Montoya (2008). Magdalenas por el Cauca..... | 119 |
| Imagen 45. “La Ofelia de Trujillo” (2010)..... | 119 |
| Imagen 46. “Suplicio-Sacrificio” (2017). Magdalenas por el Cauca | 121 |
| Imagen 47. “Vista Hermosa” (2006). Beatriz González | 124 |
| Imagen 48. “Frente al mar” (1952). Fernando Botero | 124 |
| Imagen 49. “Auras anónimas” (2009). Beatriz González | 125 |
| Imagen 50. “Réquiem NN” (2006-2015), fotografía lenticular. Juan Manuel Echavarría | 132 |
| Imagen 51. Galería de nichos en el cementerio de Puerto Berrío | 132 |

| | |
|--|-----|
| Imagen 52. Secuencia de la transformación (fotografía lenticular). Juan Manuel Echavarría..... | 134 |
| Imagen 53. Secuencia de transformación (video). Juan Manuel Echavarría..... | 135 |
| Imagen 54. “Réquiem NN” (2006-2015). Juan Manuel Echavarría..... | 139 |
| Imagen 55. Collage construido a partir de algunas notas de prensa del archivo de Beatriz González..... | 142 |
| Imagen 56. Estado de béisbol, Parque del Seguro Social (1985)..... | 145 |
| Imagen 57. Memorial a las mujeres de la fábrica de Chimalpopoca (2017)..... | 146 |
| Imagen 58. <i>Silencios</i> , “Silencio rojo” (2012). Juan Manuel Echavarría..... | 152 |
| Imagen 59. <i>Silencios</i> , “Silencio con grita” (2011). Juan Manuel Echavarría..... | 153 |
| Imagen 60. “Escuela nueva” (1998). Juan Manuel Echavarría..... | 155 |
| Imagen 61 “Retratos” (1996). Juan Manuel Echavarría..... | 159 |
| Imagen 62 “Retratos” (1996). Juan Manuel Echavarría..... | 159 |
| Imagen 63. “NN” (2005). Juan Manuel Echavarría..... | 159 |
| Imagen 64. North Dakota Museum of Art, Grand Forks, ND (2005). Juan Manuel Echavarría..... | 159 |
| Imagen 65. “Ana Felisa Velásquez” (2009). Jesús Abad Colorado..... | 162 |
| Imagen 66. “Relicarios” (2016) Museo de Antioquia. Erika Diettes..... | 164 |
| Imagen 67. “Relicarios” y “¿De qué sirve una taza?”..... | 164 |
| Imagen 68. Relicarios en altar. Perfil de Erika Diettes en Instagram..... | 169 |
| Imagen 69. Relicarios en altar. Perfil de Erika Diettes en Instagram..... | 169 |
| Imagen 70. El árbol de mango. Helka Quevedo..... | 172 |
| Imagen 71. “El corazón”. Henry (2007)..... | 174 |
| Imagen 72. “El corazón” (detalle)..... | 174 |
| Imagen 73. Dibujo de Rafel Posso..... | 176 |
| Imagen 74. “Testigo mudo”. Juan Manuel Echavarría..... | 176 |
| Imagen 75. <i>Screenshot</i> tomado de Instagram. Usuario: maria.wills..... | 186 |
| Imagen 76. <i>Screenshot</i> tomado de Instagram. Usuario: centromemoriah..... | 193 |
| Imagen 77. <i>Screenshot</i> tomado de Instagram. Usuario: instamar_cela..... | 196 |
| Imagen 78. <i>Screenshot</i> tomado de Instagram. Usuario: anagonzalezrojas..... | 197 |
| Imagen 79. <i>Screenshot</i> tomado de Instagram. Usuario: dronandres..... | 198 |
| Imagen 80. Misael carga un cerdo (2000). Jesús Abad Colorado..... | 199 |
| Imagen 81. “Cabeza de caballo” (1937). Picasso..... | 199 |
| Imagen 82. <i>Screenshot</i> del video “Una lección” (2014). Juan Manuel Echavarría..... | 199 |
| Imagen 83. Congreso de la República..... | 209 |
| Imagen 84. Noel Palacios recuerda su escuela (2018)..... | 209 |
| Imagen 85. “El martirio agiganta a los hombres de raíz” (1966). Pedro Alcántara..... | 217 |
| Imagen 86. “La horrible mujer castigadora” (1965). Norman Mejía..... | 217 |
| Imagen 87. Eugenio Palacios (2002). Jesús Abad Colorado..... | 218 |
| Imagen 88. Exposición de Colorado (2018)..... | 219 |

Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)

Resumen

La investigación se ocupa de prácticas artísticas realizadas en territorios del conflicto armado en Colombia. Los años 2005 y 2016 corresponden a dos experiencias de justicia transicional: la Ley de Justicia y Paz y el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera. La tesis principal es que estas experiencias pusieron a los artistas en contacto directo con las víctimas del conflicto armado. Este contacto transforma la manera de asumir la relación entre arte y violencia, una relación permanente en la historia del arte colombiano. En estos tránsitos la dimensión del duelo, así como la metáfora del cementerio, resultan centrales: más que la denuncia, la concientización o la sensibilización del público, lo que el arte busca es —en un contexto de violencia extrema— saldar las deudas simbólicas con los muertos y los desaparecidos. Estas prácticas también han construido dispositivos de activación del habla que han cumplido un papel importante en la construcción de memoria histórica. Esta investigación asume una posición política: la exploración del arte en escenarios de postconflicto y el potencial simbólico del arte para exteriorizar los “dolores heredados”; una forma de contrarrestar la repetición de la venganza (“los odios heredados”). En ese sentido, el dolor no se asume de manera pasiva sino a partir de su potencial político, aquel que se articula comunitariamente y crea vínculos solidarios.

Palabras clave

Conflicto armado, arte contemporáneo, duelo, trauma, memoria histórica

Faces, tombs and traces: The pain of the war in Colombian art (2005-2016)

Abstract

The research deals with artistic practices in the territories of the armed conflict in Colombia. The years 2005 and 2016 correspond to two experiences of transitory justice: the Law of Justice and Peace and the Final Agreement for the Termination of the Conflict and the Construction of a Stable and Lasting Peace. The main thesis is that these experiences put the artists in direct contact with the victims of the armed conflict. This contact is transformed into a permanent relationship in the history of Colombian art. In these transits the dimension of mourning, as well as the metaphor of cement, they are central: more than denunciation, awareness or sensitization of the public, what art seeks is - in a context of extreme violence - to pay off the symbolic debts with the dead and the disappeared. These practices have also built speech activation devices that have played an important role in the construction of historical memory. This research assumes a political position: the exploration of art in post-conflict scenarios and the symbolic potential of art to externalize the "inherited pains"; a way to counteract the repetition of revenge ("inherited hatreds"). In that sense, pain can not be assumed passively but from its political potential: community articulation and the creation of solidarity bonds.

Keywords

Armed conflict, contemporary art, mourning, trauma, historical memory

Introducción

I

Hay algo que recorre este documento de principio a fin: el dolor de las víctimas del conflicto armado en Colombia. Sin embargo, creo que la exteriorización del dolor a lo largo de estas páginas enseña constantemente algo: la posibilidad de reconfigurar la vida comunitaria por medio de la creación. Es decir, la evidencia de que la historia reciente del conflicto armado puede narrarse desde otra matriz: en lugar de los odios heredados cuyo desenlace es la venganza y su repetición,¹ el reconocimiento de los dolores heredados como una potencia para configurar lazos de solidaridad. Los odios dividen mientras que los dolores reúnen, crean vínculos solidarios y formas de intercambio comunitarias. Estos vínculos solidarios se manifiestan de muchas formas. En este texto me he ocupado de aquellas articuladas por la movilización de imágenes, objetos y obras de arte ancladas a un territorio y, por lo tanto, a una comunidad. Las imágenes son fotografías de personas asesinadas o desaparecidas puestas en circulación por sus familiares, también memorias sobre la guerra plasmadas por actores del conflicto en formato de pintura; los objetos son vestigios de la guerra, como casas y escuelas destruidas, pero también prendas, herramientas, cartas, escapularios, entre muchos otros, cuya presencia material testimonia sobre hechos puntuales. Las obras de arte referenciadas en este documento recurren de manera persistente a esas imágenes y a esos objetos.

El estudio de estas prácticas está enmarcado en un periodo de la historia reciente, y la mayor parte de los casos analizados se encuentran en medio de dos experiencias de justicia transicional: la Ley de Justicia y Paz (2005) y el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (2016). La primera creó un marco jurídico para facilitar el proceso de desmovilización de miembros de las

¹ El sentimiento trágico de la justicia en la que aparece la figura del vengador: la víctima que se transforma en victimario (Orozco 2003).

Autodefensas Unidas de Colombia (AUC); el segundo es el acuerdo de paz entre el gobierno nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Puede resultar extraño que un documento dedicado al arte comience hablando de grupos armados, asesinatos y desapariciones. No obstante, durante los últimos años se ha construido un vínculo entre las víctimas, los perpetradores y los artistas, en parte propiciado por estas experiencias de justicia transicional. Basta con pensar que los albergues de Bogotá donde vivieron paramilitares desmovilizados en el marco de Justicia y Paz, le permitieron a Juan Manuel Echavarría entrar en contacto con excombatientes rasos de distintos grupos armados con quienes realizó “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica” (2007).² Piénsese también que el fallido plebiscito que refrendaría el acuerdo de paz con las FARC propició la realización de una acción de duelo por parte de Doris Salcedo: una inmensa mortaja tejida en la Plaza de Bolívar titulada “Sumando ausencias” (2016).³ Por otro lado, la Ley de Víctimas (1448 de 2011) no solo dio un marco jurídico que busca garantizar la verdad, la justicia y la reparación integral de las víctimas, sino que también permitió conocer la historia reciente del conflicto armado mediante los informes realizados por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), cuyo eje articulador ha sido el testimonio de las víctimas.

Junto con la presencia pública de las víctimas, se hicieron conocidos territorios que no sólo fueron el escenario de la confrontación entre bandos opuesto sino también, y principalmente, territorios en los que se diezmaron a sus comunidades. Para una gran cantidad de colombianos el conocimiento de la existencia de muchos territorios está unido al nombre de una masacre: Masacre de Mapiripán (1997), Masacre de Ciénaga (1998), Masacre de Curamaní (1999), Masacre de Tibú (1999), Masacre de Yolombó (1999), Masacre de El Salado (2000), Masacre de El Naya (2001), la Masacre de Bojayá (2002) y muchas más que suman 1.982 registradas entre 1958 y 2012. La movilización de imágenes y objetos que pertenecieron a víctimas del conflicto armado, las acciones artísticas y las obras de arte analizadas en este documento están estrechamente vinculadas a algún territorio.

² Ver 1.3.1., 3.3.1. y 3.3.2.

³ 3.4.

El Salón del Nunca Más, por ejemplo, es la respuesta de la población de Granada (Antioquia) a las distintas formas de violencia de la que fue víctima. Es una forma de simbolizar las pérdidas humanas y una práctica de construcción de memoria que permite que el dolor de los familiares se comparta públicamente.⁴ El Salón está conformado por una galería de fotografías expuestas al público, una galería de rostros cuya identidad se reivindica vinculándola a las relaciones afectivas que constituyeron esa vida. La dimensión pública de exponer esas vidas es inseparable de un efecto político: la activación de las víctimas, los sobrevivientes y los familiares de personas asesinadas y desaparecidas. Esa activación es un elemento central en los trabajos que algunos artistas han realizado en territorios de conflicto. Las obras “Río abajo” (2008), “Sudarios” (2011) y “Relicarios” (2011-2015)⁵ de Erika Diettes, además de sus aspectos formales y materiales, hacen evidente que las relaciones que la artista teje con la comunidad propician intercambios no solo de objetos sino de experiencias, de relatos de vida (inseparables de los de la muerte) en los que los familiares encuentran un espacio para la escucha: Diettes no solo fotografía sino que también escucha, y en ese sentido ocupa el lugar del tercero (*terstis*) que testifica sobre los asesinatos y las desapariciones.⁶ La posibilidad de estos intercambios -que *aparecen*, que no necesariamente fueron planeados ni anticipados-, se propicia mediante la *activación del habla*, también presente en “Magdalenas por el Cauca” (2008) de Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, “Doble oficio por la entrega digna” de Constanza Ramírez (2013), “Souvenir” de Sair García (2016), entre otros. Todos estos trabajos pasan por procesos de formalización y exhibición. Sin embargo, hay algo que los excede y cuyas prácticas con frecuencia no se visibilizan en las exposiciones: la posibilidad de narrar y de activar la memoria. Por ejemplo, las personas no solo entregan a los artistas las fotografías de sus seres amados (“Souvenir” y “Doble oficio”) sino que en la entrega misma algo comienza a obrar: la narración de una vida cegada injustamente y la reivindicación de esa vida a lo largo del relato. Si uno de los mandatos en contextos de guerras irregulares es callar, guardar silencio so pena de muerte, muchas de las obras aquí analizadas propician lo contrario: narrar mediante un habla que reivindica la vida. No es un azar que las imágenes y los objetos donados, así como los relatos que los acompañan, frecuentemente vinculen a

⁴ 1.1.

⁵ 1.2.1., 2.1.3. y 3.2.

⁶ 2.4.

la víctima con su oficio, sus gustos y sus momentos gozosos y, en menor medida, con el instante de la victimización.

Así como la activación del habla es una de las persistencias en las obras que trabajan en estrecha relación con las comunidades, la lógica territorial del conflicto armado nos remite a otra persistencia: la metáfora del cementerio y, junto con ella, las referencias al nicho fúnebre, el féretro, la mortaja, el sudario, las ánimas, el animero, el ritual funerario y el duelo. En Colombia se han registrado más de 80.000 casos de desaparición forzada, es decir, miles de personas desaparecidas que dejan a sus familiares en un estado de incertidumbre y dolor permanente, en una suspensión del tiempo atada al presente de la desaparición. Sin un cuerpo no hay posibilidad de ritualizar la muerte, no es posible llevar a cabo la necesaria separación entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.⁷ Si la degradación de la guerra en Colombia impide la realización del ritual funerario, lo prohíbe propiamente, los fantasmas retornan constantemente en las marchas, procesiones y ceremonias que lideran las organizaciones de familiares de personas desaparecidas. Si los muertos regresan es porque su muerte no quedó bien simbolizada, porque no están adecuadamente enterrados. En estas circunstancias el arte se ha convertido en un sustituto funcional del ritual funerario. Y aquí es necesario percatarse de un giro en el arte que se ocupa del conflicto armado en Colombia: más que la denuncia, la concientización o la sensibilización del público, lo que el arte busca es —en un contexto de violencia extrema— saldar las deudas simbólicas con los muertos y los desaparecidos, de ahí su estrecha relación con los dolientes.⁸ Si las fosas comunes contienen restos de NNs, si los ríos se han convertido en tumbas en los que se desechan cuerpos que no serán identificados, cuerpos descompuestos y devorados por los peces y las aves de rapiña,⁹ si incluso cualquier rastro se elimina mediante su incineración, convertir los restos en cenizas,¹⁰ si no hay un indicio de ser ni posibilidad de rito, no resulta extraño que la metáfora del cementerio aparezca de manera profusa en el arte colombiano, que aparezca propiamente como síntoma, como aquello que retorna cuando es negado y reprimido. Museo y mausoleo son inseparables en

⁷ 2.1.

⁸ 2.1.1. y 2.1.2.

⁹ 2.3. y 2.4.

¹⁰ 3.1.

este contexto, pues el arte llega con la tumba o para declarar su ausencia, de ahí que con frecuencia llegue con el sacerdote, el forense o el sepulturero.

No solo los objetos, como rastros, testimonian sobre las masacres, los asesinatos, la desaparición y el desplazamiento forzado.¹¹ La naturaleza misma ha sido inscrita con las señales de la barbarie: los árboles de tamarindo, el higuerón y de mango están estrechamente unidos a la memoria tanto de las víctimas como de los perpetradores. Este paisajismo de la crueldad ha propiciado una disposición de la mirada artística que colinda con la mirada forense: explorar las marcas grabadas tanto en la materia como en la memoria.¹² Esta mirada, sin embargo, no busca material probatorio sino aspectos simbólicos: a partir de las cosas más modestas, cuya presencia es un indicio de ser, como un cepillo dental, un peine o una olla, se activan intercambios (dar, recibir y devolver) en los que se quiebran categorías antagónicas como las de amigo/enemigo o víctima/victimario. En lugar de los odios heredados encontramos allí los dolores heredados como una posibilidad de reconciliación en un escenario de postconflicto.¹³

II

Esta investigación comenzó a estructurarse a partir de la exposición “¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan”, organizada por el Centro Nacional de Memoria Histórica y exhibida durante el segundo trimestre de 2014 en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Algo que me llamó la atención fue que allí se combinaban obras de artistas cuyos trabajos circulaban en museos y galerías (“Réquiem NN” de Echavarría y “Río abajo” de Diettes), con trabajos de colectivos que movilizaban imágenes de sus familiares desaparecidos: Organización Familiares Colombia, Fundación Nydia Erika Bautista y la Asociación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos-ASFADDES. Es decir, allí se articulaban trabajos fotográficos de naturaleza diferente. Sin embargo, eran evidentes los diálogos que las mismas imágenes entablaban. La recurrencia, como lo declaraba el nombre de la exposición, era la desaparición forzada y, a partir de allí, el trauma colectivo, los dolientes, el ritual funerario y el contexto territorial que ponía en primer plano a muchas comunidades víctimas del conflicto armado. Seguramente como el tema de las obras, tanto

¹¹ 3.2.

¹² 3.3.1.

¹³ 3.3. y 3.3.2.

de aquella exposición como de otras que fui encontrando, remite a un conflicto real, con nombres y ubicaciones precisas, el cubrimiento periodístico como la crítica de arte que fui compilando se inclinaban a interpretar las obras a partir de los acontecimientos referenciados y, menos, al lenguaje artístico, el procedimiento creativo, las relaciones con la historia del arte, etc.

Como lo anterior resultó ser una evidencia, algo así como la obra de arte fagocitada por el contexto que referencia, uno de los propósitos de la investigación fue indagar por la construcción discursiva que se hace de las obras de arte que se ocupan del conflicto armado y, desde luego, entrar en diálogo con ellas procurando indagar por cuestiones formales y materiales que suelen dejarse de lado cuando el contexto tiene una presencia tan fuerte. Reivindicar el análisis de las obras desde estos criterios tuvo la intención de poner en suspensión algunas afirmaciones que suelen darse por sentadas cuando se valoran obras de este tipo. Particularmente, con aquellas que consideran que las obras de arte contribuyen a la elaboración del duelo, la reparación simbólica en situaciones de trauma colectivo y la construcción de memoria histórica. Ponerlas en suspensión no quiere decir negarlas, pero sí cuestionarlas y ponerlas a prueba. La revisión bibliográfica y de prensa arrojó el contenido que permitió debatir con esos presupuestos.

Además del estado discursivo que construye el sentido de las obras analizadas, la revisión de prensa cumplió con otros propósitos. En un caso, indagar por el papel de la fotografía, tanto periodística como documental, en la construcción de sentido de un evento catastrófico: la detonación de un carro-bomba por parte de las FARC en el municipio de Granada. En otro caso la revisión de prensa, y por extensión de blogs, portales y redes sociales, permitió hacer un seguimiento denso a una acción artística llevada a cabo por Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar. El acceso a la información instantánea permitió conocer una multiplicidad de voces que resulta novedosa con respecto a acciones semejantes llevadas a cabo en el espacio público: el público, como usuario de redes sociales, provee contenido textual y visual que amplía el sentido de las obras. Práctica que se extiende a los participantes de muchos trabajos realizados con comunidades, como las fotografías enviadas por algunos donantes a Diettes que luego la artista comparte en su cuenta de Instagram y permiten conocer lo que las personas hacen con el arte en su espacio doméstico; como se evidencia, del mismo modo, con las familias de Las Brisas y las

fotografías donadas por Echavarría. Más que lo que el arte hace con las personas, esta información permite comprender lo que las personas hacen con el arte.

III

El modo de ver estas prácticas, tanto artísticas como comunitarias, tanto del mundo del arte como de la movilización ciudadana, fue marcadamente abierto. Aquí, desde luego, resulta difícil explicar qué camino se fue trazando con este proyecto en el que resultaron inseparables la indagación académica y la construcción de experiencia sensible. Tal vez los tonos y los modos de narrar den cuenta de la multiplicación de voces que van apareciendo, como haciendo eco del fascinante “Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos” (Deleuze y Guattari 2008, 9). Las referencias teóricas se hacen explícitas en el documento cuando se están describiendo o interpretando las obras de arte, las prácticas creativas, los modos de recepción, etc. Uno de los ejercicios que me impuse en esta investigación fue llevar la teoría a “sus justas proporciones”. Mi experiencia previa ha estado dominada por la teoría, a veces en exceso. La razón de esto es que mi labor como docente se ha concentrado en esa área desde hace varios lustros, lo que me ha procurado, creo, elementos valiosos para mi formación como investigador. Sin embargo, me he percatado que cuando se habla de arte la teoría tiende a oprimir lo que de manera sofisticada llamamos *formas sensibles*. Y son esas formas hacia las que he querido estar abierto y receptivo.

Lo anterior no quiere decir que la teoría se haya relegado sino que aparece, espero, en el momento propicio. El *dispositivo de activación del habla* es una categoría construida a partir de algunas ideas de Jacques Rancière: la redistribución de lo sensible (2012), el régimen estético del arte (2010) y el desacuerdo (1997). La posibilidad de ver el carácter agonístico del arte, así como la superación de los antagonismos víctima/victimario, están fundamentados en algunas ideas de Chantal Mouffe (2011). La crisis de la representación en el arte, así como el problemático uso de fórmulas emotivas para dar cuenta de la tortura y el dolor se basan en los aportes hechos por Mieke Bal (2014) y Stephen Eisenman (2014). La idea de ver los objetos como Cosas son centrales en Heidegger (1994) y Lacan (1988), y esto permite ver esas cosas como dones (Mauss 2007) cuyos valores están más allá del valor de uso y de cambio (Baudillard 2002).

Sin embargo, más que la teoría son las mismas obras, los objetos y las imágenes —su presencia, propiamente hablando—, así como el testimonio de las víctimas, los sobrevivientes y los familiares de personas asesinadas y desaparecidas las que ocupan el centro de este estudio. Esa es la razón por la que en esta investigación se le da un valor tan importante al testimonio y al trabajo de la escucha. Es la receptividad, como una forma de construir sentido, la que se ha explorado en este trayecto.

IV

Una actividad que me permitió recolectar material importante para esta investigación fue mi asistencia a conferencias, simposios, conversatorios y conmemoraciones en los que compartí espacios con algunos artistas, académicos, víctimas, perpetradores y familiares de personas desaparecidas. Parte de la riqueza de la información recolectada la encontré en estos espacios de intercambios no solo intelectuales sino también emocionales. Estoy muy agradecido con muchas personas con las que me encontré a lo largo de este recorrido. Con Constanza Ramírez, quien me invitó a un seminario sobre Lacan en el que empecé a indagar sobre el problema del duelo y quien también me brindó la entrada a organizaciones de familiares de personas desaparecidas, como Familiares Colombia y ASFADDES. Agradezco la generosidad de Juan Manuel Echavarría, quien me facilitó información de primera mano sobre su trabajo y me puso en contacto con su equipo. A Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, quienes aceptaron una invitación para asistir a un conversatorio organizado por las Universidades Jorge Tadeo Lozano y de Los Andes, y cuya presencia permitió indagar de manera más cercana sobre su trabajo. A Beatriz González, quien me permitió acceder a su archivo de prensa. A Gloria Elsy Quintero, quien me recibió en el Salón del Nunca Más y me procuró de primera mano la narración de la historia del espacio y el sentido de la galería fotográfica. A muchos colegas y amigos con los que hemos coincidido en intereses intelectuales y artísticos, particularmente los concernientes a las relaciones entre arte y política: Daniel García, Jairo Salazar, Alejandro Molano, María Margarita Malagón y Ricardo Arcos Palma. A mi directora de tesis, María Clara Bernal, quien realizó una lectura crítica y cuidadosa y quien me exigió desde muy temprano, en contra de mi voluntad, la realización de avances significativos. Estos avances permitieron elaborar algunos ensayos publicados en revistas científicas. Aunque en el ámbito académico es indispensable poner a prueba los resultados de la investigación (comités científicos y editoriales, evaluación doble ciego, etc.), el público lector de esas publicaciones es

minoritario. Agradezco a Jaime Iregui que generosamente ha dispuesto que muchos de los artículos publicados en revistas académicas se repliquen en su portal [*esferapública*], ampliando el público lector de estos resultados. En la búsqueda de modos alternativos de divulgación terminé por abrir un canal en YouTube llamado Crítica Sin Cortes en el que he producido algunos contenidos audiovisuales sobre la relación arte y violencia, así como de otros temas del campo artístico. La realización de estos contenidos no sería posible sin la colaboración de María Paula Vivas, quien me ha asistido en cámara y edición, así como en la transcripción de las entrevistas realizadas a lo largo de la investigación. La universidad Jorge Tadeo Lozano, de la que hago parte como profesor e investigador, financió el estudio del doctorado y me facilitó tiempo para la investigación. Del mismo modo, la universidad hizo posible la realización de mi estancia doctoral en México. Agradezco a Daniel Montero, quien me extendió una invitación para realizar la estancia en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM durante el segundo semestre de 2017 y quien me facilitó información crucial para conocer personas e investigaciones realizadas en México cercanas a mi tema de estudio. El tiempo en CDMX fue indispensable para estructurar este documento.

Capítulo 1

La memoria, el arte y la comunidad

En el primer apartado de este capítulo se analiza el trabajo de memoria colectiva realizado en el Salón del Nunca Más, ubicado en Granada (Antioquia). En este municipio, el Salón ha articulado distintas prácticas que, junto con la construcción de memoria, ha contribuido a que los sobrevivientes de la violencia y los familiares de personas asesinadas y desaparecidas simbolicen la pérdida mediante rituales públicos. En casos como estos, la cuestión de la memoria colectiva ocupa un lugar central. Sin embargo, a pesar de tal centralidad, la noción misma de memoria resulta problemática, básicamente porque quienes estarían destinados a construirla pasan por duelos y experiencias traumáticas no resueltas. En esas circunstancias el trabajo sobre la memoria no sólo es una cuestión política sino también psicológica. De modo que los imperativos sobre la memoria colectiva (el deber de recordar) resultan inseparables de los trabajos de duelo y la evolución del trauma (la necesidad de olvidar). Las tensiones que aparecen aquí son de difícil solución, como lo señala Elizabeth Lira (2010, 20) tras su larga experiencia con víctimas de la dictadura chilena: “[...] poner fin al horror en la propia historia personal generaba deseos de olvido, que se contradecían inevitablemente con la voluntad política de no olvidar, que suele ser expresión de la resistencia de las víctimas”.¹⁴ En el caso de la violencia que experimentó la población de Granada se articulan distintas formas de construcción de memoria colectiva, así como diferentes dispositivos de visualización. Nos ocuparemos, en primer lugar, del trabajo de memoria con imágenes fotográficas realizado en el Salón del Nunca Más. Posteriormente, se analizará el desarrollo de dispositivos visuales tanto periodísticos como artísticos, específicamente el cubrimiento periodístico realizado por la prensa, el trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado y, por último, la obra de la artista Erika Diettes titulada

¹⁴ Las tensiones entre la memoria y el olvido se multiplican: “Los procesos de reconciliación política suelen recurrir a leyes de amnistía que buscan instalar el olvido jurídico y político sobre las responsabilidades criminales ocurridas en un pasado que se resiste *a pasar al olvido* y que suele convertirse en un presente asfixiado de exigencias y contradicciones para muchos. Por otra parte, la proclamación del olvido como fundamento de la paz social no tiene en cuenta el efecto del conflicto sobre las víctimas e impone, de diversas maneras, una resignación forzosa ante los hechos consumados y a la impunidad subsecuente” (Lira 2010, 15).

“Río abajo” (2008). En todos los casos las imágenes cumplen con algunas funciones: informar, registrar y representar un acontecimiento, activar la memoria, canalizar o darle cabida al dolor.

1.1. Vidas expuestas: un caso de memoria en el Salón del Nunca Más

Entre noviembre y diciembre de 2000 la población de Granada (Antioquia) vivió uno de los episodios más intensos de la violencia reciente en Colombia. El 3 de noviembre, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) ejecutaron una masacre en la que 17 personas fueron asesinadas. El 6 de diciembre del mismo año las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) asaltaron el pueblo e hicieron detonar un carro-bomba con 400 kg de explosivos que dejaron 28 personas muertas, 32 viviendas y 82 locales destruidos y 313 casas averiadas (Grupo de Memoria Histórica 2009, 69). En total, entre 1998 y 2004, 400 personas fueron asesinadas y 128 desaparecidas. Estos hechos provocaron el desplazamiento de más del 60 % de su población.¹⁵ Las consecuencias de acciones como las señaladas tienen implicaciones tanto individuales como colectivas: por un lado, la desaparición forzada deja a los familiares en una situación de incertidumbre difícil de sobrellevar; por el otro, el asesinato y el desplazamiento fracturan el tejido social de la comunidad. Sumado a lo anterior, el asesinato de personas pasa, en muchos de los casos, por distintas formas de tortura y la posterior eliminación del cuerpo, de modo que a los

¹⁵ El caso de Granada resulta sintomático, pero la dinámica de este tipo de violencia se experimentó en todo el oriente antioqueño entre las décadas 1980 y 2000: “Por un lado está el posicionamiento armado de los dos grupos guerrilleros entre 1985 y 1995, justificado como respuesta a la ausencia de espacios democráticos y al exterminio de líderes cívicos. Por otro lado, está la ofensiva de las AUC, especialmente entre 1998 y 2003, basada en masacres y homicidios selectivos. Durante la década 1990 la lucha por el posicionamiento y control entre las guerrillas del ELN y las FARC dejó cientos de muertos y desplazados en la región. Con la llegada de los grupos paramilitares se agudizó el proceso de violencia contra las poblaciones” (Grupo de Memoria Histórica 2009, 69). En el informe *Granada: memorias de Guerra, resistencia y reconstrucción*, se señala que el municipio fue un punto estratégico para la expansión militar, pues es un corredor que permite la conexión entre el Magdalena Medio y Medellín: “Desde principios de los años ochenta tomó asiento allí el Ejército de Liberación Nacional (ELN), proveniente del Magdalena Medio [...] En 1987 llegan a Granada los frentes 9° y 47 de las FARC [...]. En 1997 irrumpen los paramilitares [...]. Por otro lado, la Cuarta Brigada del Ejército Nacional de Colombia hizo de este municipio un escenario privilegiado de confrontación con la implementación de la estrategia contraguerrilla; allí se llevaron a cabo numerosas operaciones militares — al menos diez entre 2000 y 2005— con múltiples impactos sobre la población civil [...]. Granada fue escenario de una intensa confrontación armada en la que se emplearon estrategias bélicas como combates, ataques, tomas, emboscadas y bombardeos. Sin embargo, fueron los asesinatos selectivos, el desplazamiento, las desapariciones y el confinamiento, los que generaron, no solo un escalamiento de la guerra, sino una verdadera crisis humanitaria en esta localidad” (Centro Nacional de Memoria Histórica 2016, 17-19).

dolientes se les imposibilita la realización de ritos fúnebres, prolongando, de modo indefinido, la elaboración del duelo y la tramitación del dolor.

Después del periodo más crudo de violencia experimentado en el municipio de Granada, la comunidad conformó en 2004 un comité de reconciliación que articuló experiencias que se estaban gestando en otros municipios del oriente antioqueño, particularmente redes de apoyo psicosocial como PROVISAME (promotoras de vida y salud mental) que mediante Talleres Zonales de Reconciliación trabajaban con las víctimas tanto en la dimensión psicosocial (apoyo a los duelos y construcción de memoria), como en la sociopolítica (exigencia de verdad, justicia, reparación y garantía de no repetición). De estos talleres las participantes recuerdan especialmente dos: los “Grupos de Abrazos” y las “Jornadas de Luz”:

Estos abrazos, ¿qué eran?: compartir cada uno su dolor sin temor al juzgamiento, ser escuchado por personas a las que les había pasado lo mismo, que conocían el dolor. Entonces la gente se sintió identificada con esto. Esto fue un proceso como de 3 años. Desde esos grupos de abrazos comienza a surgir la organización de víctimas ASOVIDA [Asociación de Víctimas Unidas del Municipio de Granada], porque la gente comienza a reunirse a contar, y ahí se va fortaleciendo el grupo, y a nivel regional también el primer viernes de julio de 2004 se inicia la Jornada de la Luz, que el lema era o es: “Apaga el miedo, enciende una luz”.¹⁶

Estos talleres cumplieron con varias funciones, entre ellas la toma de conciencia por parte de las víctimas de su condición y de sus derechos: “Yo no tenía ni la más remota idea de que existiera una Ley que me protegiera a mí como víctima, como mujer”.¹⁷ Este sentimiento de abandono es bastante extendido entre las víctimas, pues en una guerra cuya lógica se estructura en acciones de *alta frecuencia pero baja intensidad*,¹⁸ las víctimas

¹⁶ Gloria Elsy Quintero. 2015. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Registro fonográfico. Noviembre 15. Granada (Antioquia), Colombia. Quintero es secretaria de ASOVIDA y es una de las personas encargadas del Salón, no sólo desde el punto de vista administrativo, pues también realiza las visitas guiadas. En ese sentido, Gloria Elsy presenta un guion curatorial que dota de sentido el recorrido. Es a partir de su voz que el autor de este documento realizó la visita al Salón.

¹⁷ Gloria Elsy Ramírez. 2014. Entrevista realizada por Naranjo Quintero. Noviembre 11. Granada (Antioquia), Colombia. Ramírez es la representante legal de ASOVIDA.

¹⁸ “Si bien las grandes masacres, los atentados terroristas o los magnicidios fueron los hechos más visibles durante la investigación del GMH, distaron de ser los más frecuentes y los más letales contra la población civil. Los asesinatos selectivos, las desapariciones forzadas, los secuestros y las masacres pequeñas son los hechos que han prevalecido en la violencia del conflicto armado. Estas modalidades configuran una violencia de alta frecuencia y baja intensidad, y hacen parte de las estrategias de invisibilización, ocultamiento o silenciamiento empleadas por los actores armados. De hecho, fueron precisamente estas modalidades que poco trascendieron en el plano nacional, pero que tuvieron un alto impacto en el ámbito local, las que invadieron de manera duradera la cotidianidad de las víctimas” (Grupo de Memoria Histórica 2013, 42).

consideran que su caso es único y aislado. En ese sentido, los talleres llevados a cabo en la región y replicados en distintos municipios contribuyeron a la activación de los individuos y las poblaciones víctimas del conflicto armado. De los “talleres zonales de reconciliación” nació la idea de trabajar con fotografías de las personas asesinadas y desaparecidas del municipio de Granada, idea de lo que posteriormente se convertirá en el Salón del Nunca Más:

La idea de hacer memoria surgió más o menos en el 2004. Estaba el Comité de Reconciliación, había unas cuantas víctimas que se estaban reuniendo [...]. La idea era hacer algo con fotografías, no se sabía qué [...]. La gente iba dando ideas de cómo quería el sitio. Esa es la esencia del Salón: que salió desde abajo, o sea, salió desde lo mínimo.¹⁹

Las ideas previas a la creación del Salón giraron en torno a la construcción de memoria.²⁰ Esta idea no era muy clara en el comienzo, pero se fue construyendo poco a poco mediante los talleres. En ellos los participantes fueron comprendiendo la necesidad de recordar: “Fue algo muy bonito, pero a la vez muy doloroso”, dice Gloria Elsy Quintero.²¹ Esta dimensión emocional del trabajo de memoria es parte constitutiva en estos procesos, pues en situaciones como las acontecidas en Granada —asesinatos selectivos, masacres, desapariciones y desplazamiento de la población—, el resultado final no sólo es el trauma individual sino también el colectivo. En estos casos “[...] los términos simbólicos de los

¹⁹ Gloria Elsy Quintero. 2015. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Registro fonográfico. Noviembre 15. Granada (Antioquia), Colombia.

²⁰ Sin embargo, este proceso pasó por diferentes momentos, pues, en un comienzo, la cuestión en torno a la cuestión de la memoria no parecía un asunto central: “Mientras que las víctimas reconocían su papel en la construcción de una nueva historia en el municipio [...] otros sectores de la sociedad hablaban de la insignificancia de la memoria o la insensatez de invertir recursos en ella en un municipio con grandes déficits presupuestales [...]. El 17 de diciembre de 2005 se llevó a cabo la Marcha por la Vida, una movilización realizada en conmemoración de los cinco años de la toma armada del municipio [...] las organizaciones que convocaban como el Comité de Reconciliación, el Comité Interinstitucional, la Personería Municipal y Coogranada les pidieron a los marchantes llevar las fotos de sus víctimas, de sus muertos y desaparecidos; a partir de ahí se evidenció la magnitud de la destrucción familiar que tuvo la guerra [...] fue cuando este hecho empezó a trascender y lograr que esas manifestaciones públicas con las fotos de cada víctima tuviesen un lugar” (Centro Nacional de Memoria Histórica 2016, 326-327).

²¹ En uno de los talleres, cuenta Gloria Elsy Quintero (2015), un personaje, un mercader, vociferaba: “Compro los malos recuerdos. Véndame esa tristeza que usted tiene y podrá dormir tranquilo, ya no va tener por que sufrir...”. Los participantes escribían en un papel el recuerdo que querían vender y a cambio recibían simbólicamente una chocolatina forrada en papel dorado, que representaba una morrocota de oro. Cuando terminaban de recoger esos recuerdos entraba un personaje siniestro vestido de negro y decía: “¡Ah!, ¿ustedes son los que quieren olvidar? Qué bien, yo soy el olvido y vengo a llevarme todo ese dolor y toda esa tristeza que ustedes tienen”, y continuaba, “¿Quiéren olvidar a las personas que tienen en el cementerio? Está bien ¿Van a olvidar eso? ¿Van a olvidar que fueron desplazados, que sus hijos crecieron en su finca muy felices? ¿Se van a olvidar de eso? ¿Se van a olvidar que algún día pueden recuperarlo?” Entonces, dice Gloria Elsy, uno se sentía culpable, entonces la gente lloraba y decía: “No, venga, devuélvame mi recuerdo y tenga su morrocota de oro”.

lenguajes históricamente disponibles para articular una experiencia no pueden ser movilizados” (Ortega 2011, 39). Es decir, en la experiencia traumática el silencio o la renuencia a hablar tiene que ver con una crisis del lenguaje y las formas de representación: las víctimas consideran no tener a disposición las palabras adecuadas para narrar lo acontecido, sienten que lo ocurrido no tiene ningún sentido o que tal sentido no puede articularse mediante los recursos ordinarios del lenguaje. Por otro lado, y de manera inseparable, en el caso de la experiencia traumática existe un vano fervor por olvidar.²² De modo que el llamado para la construcción de memoria colectiva es un intento por construir sentido, pues los tejidos básicos de la vida social han sido golpeados, fracturando así los vínculos entre las personas y su pertenencia a una comunidad. La construcción de sentido, por lo tanto, no sólo es un logro individual sino también colectivo, es decir, político, pues el rescate de la memoria busca el reconocimiento social del daño causado sin el cual no es posible luchar por la justicia y las distintas formas de reparación. En casos como estos, la construcción de memoria colectiva es una forma de responder al quiebre del lazo social:

El “yo” continúa existiendo, aunque pueda haber sufrido daño e incluso cambios permanentes. El “tú” continúa existiendo, aunque distante, y puede resultar difícil relacionarse con él. Pero el “nosotros” ya no existe como un par conectado o como células conectadas dentro de un cuerpo comunitario más grande (Erikson 2011, 69).

Teniendo en cuenta lo anterior, se comprende el papel que juega la activación de la memoria colectiva, pues esta se constituye en una forma de resistencia contra la fractura del lazo social: en Granada se desplazó más del 60 % de la población en menos de 10 años. El “deber de recordar”, entonces, resulta indispensable para la restauración de un “nosotros”. Y esa restauración pasa necesariamente por la construcción de formas simbólicas que logren articular y recomponer el tejido social. Es en ese contexto en el que se crea el Salón del Nunca Más.

²² El esfuerzo inútil por olvidar, así como la incapacidad para comprender, para dotar de sentido un evento, se recoge de manera precisa en una de las personas entrevistadas por Svetlana Alexiévich (2015, 61) para *Voces de Chernóbil*, Piotr S., quien dice: “Quería olvidar. Olvidarlo todo. Lo olvidé. Y creía que lo más horroroso ya me había sucedido en el pasado. La guerra. Que estaba protegido, que ya estaba a salvo. A salvo gracias a lo que sabía, a lo que había experimentado... allí... entonces... Pero. Pero he viajado a la zona de Chernóbil. Ya había estado allí muchas veces. Y allí he comprendido que me veo impotente. Que no comprendo. Y me estoy destruyendo con esta incapacidad de comprender. Porque no reconozco este mundo, un mundo en el que todo ha cambiado. Hasta el mal es distinto. El pasado ya no me protege. No me tranquiliza. Ya no hay respuesta en el pasado. Antes siempre las había, pero hoy no las hay. A mí me destruye el futuro, no el pasado. [*Se queda pensativo.*]”. Sin embargo, hay posibilidades en este escenario del sinsentido. Piotr S., continúa: “¿Para qué recuerda la gente? Esta es mi pregunta. Pero he hablado con usted, he pronunciado unas palabras. Y he comprendido algo. Ahora no me siento tan solo. Pero ¿qué ocurre con los demás?” (Alexiévich 2015, 62).

Imagen 1. Panorámica del primer piso del Salón



El Salón está conformado principalmente por imágenes (imagen 1): un mural de fotografías de personas asesinadas y desaparecidas, unos álbumes conocidos como bitácoras, fotografías de los talleres realizados por la comunidad, fotografía documental e infografías del conflicto armado en la región. Sin embargo, el Salón es más que la suma de sus imágenes. Si bien la exposición de éstas en la pared, o en algún escaparate, se asemeja a las formas de exposición museísticas, el lugar no es, propiamente, un museo: la relación de los visitantes con las imágenes allí expuestas no es ni distanciada ni desinteresada, es decir, no hay allí un tipo de disposición contemplativa con respecto a la “colección”; en lugar de distancia, proximidad con las imágenes: una suerte de “des-distanciamiento” que quiebra las reglas de la recepción museística y galerística, pues los visitantes no conforman un público sino una comunidad unida por la pérdida, el dolor y los duelos no resueltos.

Para dar cuenta de este “des-distanciamiento” y la comunidad unida por la pérdida, tomemos un fragmento de la extensa crónica (454 páginas) titulada *Desde el Salón del Nunca Más: Crónicas de desplazamiento, desaparición y muerte*, escrita por el granadino Hugo de Jesús Tamayo Gómez (2013). Don Salvador, un campesino, dice del Salón:

“Este sitio es como si fuera un cementerio. Como de varios de ellos no nos han entregado nada, vengo aquí cada ocho días a velos aunque sea en las afotos y de paso a ver qué han averiguao” [El cronista ha querido mantener el habla de sus entrevistados del modo más fiel que sea posible.]. Don Salvador empieza su recorrido sin afán. Mientras camina, otras

personas pasan por su lado, tan rápido como las primeras. Unas tocan los rostros de sus esposos, otra la de su hermano, otras las de sus hijos. Una niña de once años acaricia la foto de su papá, al que no conoció porque el día que fue desaparecido, su madre quedó en embarazo. Otra señora grita: “¡Mi hijo, mi hijo, que me lo hicieron, dónde está!”. Y empieza como loca a dar vueltas por el salón. Entonces la directora la toma del brazo y le dice: “Venga que aquí tiene que estar, es que las fotos las arreglamos por grupos; a un lado la de los desaparecidos y al otro las demás víctimas. ¡Vea la de su hijo aquí!”. La mujer, ahí mismo, le pone la mano encima como queriendo taparla y empieza a hablarle: “Mi hijito, lo único que tengo de usted es esta fotografía, pensé que también se había desaparecido” [...]. Cuando don Salvador logra llegar al fondo del *cementerio* —como él lo llama—, se queda a metro o metro y medio antes de la pared, pues las madres, por lo regular, contemplan por 10 o 15 minutos a sus familiares. Luego, cuando puede acercarse, empieza a decir: “Esta es una hija, esta la otra, este un nieto, este un sobrino, este un yerno, este otro nietecito” [...], y luego suelta un suspiro diciendo: “Esta es Marcelita, que fue la primera que se me llevaron y que no he podido enterrar” (Tamayo Gómez 2013, 19).

Más que un museo, el Salón es la simbolización de un cementerio. Los familiares de las personas desaparecidas y asesinadas visitan el lugar de manera ritual: se comunican con sus muertos y se manifiesta públicamente el dolor. Se pone por lo tanto en evidencia que las pérdidas no son sólo individuales sino también colectivas, y esa puesta en escena pública del dolor compartido, resulta indispensable para la elaboración del duelo. El Salón, en otras palabras, permite *enmarcar* la pérdida de los seres amados, pues como enseña la evidencia clínica, “[...] nuestro propio acceso al duelo puede ser ayudado si percibimos que otras personas están en duelo con nosotros [...]. Como humanos, ¿no necesitamos que otros den autenticidad a nuestras pérdidas? ¿Reconocerlas como pérdidas más que pasar ante ellas en silencio? ¿No necesitamos, en otras palabras, un diálogo de duelos?” (Leader 2014, 72, 80). Ese diálogo de duelos indica que el luto público permite la manifestación del duelo privado. El Salón ha construido un lugar para enmarcar la pérdida colectiva y permitir la manifestación pública del dolor individual, como lo manifiestan algunas de las líderes del proyecto:

Nosotros le hemos dicho a la gente que ese un espacio para llorar, es un espacio donde no te van a juzgar, es un espacio donde te puedes desahogar, donde puedes escribir, donde puedes hablar, donde puedes contar, donde puedes proponer y donde puedes hacer. Entonces tú decides qué hacer. Quieres contarme, me siento contigo. No quieres contarnos, siéntate con la bitácora. No quieres escribir, llora. No quieres llorar, piensa.²³

Yo en ese entonces creía que nosotros éramos los únicos a los que les habían desaparecido un ser querido [...] cuando uno salía y encontraba a esas mamás que contaban que le habían desaparecido dos hijos, que tenían la muerte del esposo [...] uno decía, “¡Ay, Dios!”, o sea, “¿Cómo han seguido? ¿Cómo han sido capaces?”, y uno encerrado en el dolor [...]. Entonces, ya no era mi dolor sino el dolor del otro; el que uno sentía se volvió un dolor

²³ Gloria Elsy Ramírez. 2014. Entrevista realizada por Naranjo Quintero. Noviembre 11. Granada (Antioquia), Colombia.

colectivo. Uno buscar ¿cómo ayudo a esta persona?, ¿cómo ayudo a la otra? Entonces comprendimos un poquito el valor de la memoria, el valor de recordar, el valor de tener esto, o sea, que nuestros seres queridos mueren cuando nosotros los olvidamos, cuando los sacamos de nuestro corazón.²⁴

El mural de fotografías, así como las bitácoras, son el núcleo del lugar. En el primer caso, las fotografías del mural se organizan del siguiente modo: en un lado las fotografías de personas asesinadas y en otro las de personas desaparecidas. Esta distinción es clave, pues en el caso de la desaparición forzada las personas no están, propiamente, ni vivas ni muertas (128 personas según la cifra oficial para el municipio de Granada). Para los visitantes ajenos a la comunidad, como en mi caso —perteneciente sí a la categoría de público—, se realiza una visita guiada: en el recorrido se va construyendo la identidad de las víctimas, las estadísticas se convierten en rostros y los rostros no sólo son el indicio de una injusticia sino la evidencia de una vida: la identidad se restituye mediante la narración de una biografía, una vida vivida, con relaciones y afectos.

Esta cualidad de las imágenes se evidencia más en las bitácoras. Son unos álbumes con la fotografía de la víctima y hojas en blanco que familiares y amigos van llenando: se le cuenta a la víctima que su hija hizo la primera comunión, que un hermano se graduó; o cosas cotidianas: el saludo especial que se le hace como recuerdo, etc. Las bitácoras son una forma de comunicación con el ser querido perdido. Se sabe que un proceso de duelo no tiene que ver con “superar” una pérdida sino con la capacidad de vivir con ella. Esa es la distinción planteada por Freud (1996) entre el duelo y la melancolía: en el duelo, se llora a los muertos; en la melancolía, se muere con ellos.²⁵ Y como más que un museo el Salón es un espacio para la simbolización de la muerte, los visitantes lloran cuando lo visitan. Como ya se ha señalado, allí se manifiesta públicamente el dolor individual posibilitando la construcción de un diálogo de duelos. En ese sentido el Salón crea el *marco* para que la pérdida sea asumida; en otras palabras, ocupa el lugar del tercero que testifica tal pérdida:

²⁴ Gloria Elsy Quintero. 2015. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Registro fonográfico. Noviembre 15. Granada (Antioquia), Colombia.

²⁵ Los familiares de personas desaparecidas nunca podrán elaborar un duelo. Para elaborar un duelo no sólo es indispensable reconocer qué se ha perdido sino también lo que se ha perdido. Si esto no se elabora, en lugar de duelo es la melancolía lo que se establece en el doliente: “¿Y qué es la melancolía? ¿Cómo se la distingue del duelo? Freud afirma que mientras que el que está en duelo sabe más o menos qué ha perdido, esto no siempre es evidente para el melancólico (...) Aunque el melancólico tenga una idea de a quién ha perdido, no sabe, dice Freud, *lo que ha perdido* en ellos. Este punto brillante complica el sencillo panorama del dolor. Debemos distinguir entre a quién hemos perdido y lo que hemos perdido en ellos” (Leader 2011, 37).

la *reconoce*, la *registra* y la *representa*. El tercero que testifica confirma la existencia de la pérdida y le asegura al doliente que los hechos, en este caso de violencia extrema, sean reconocidos públicamente, es decir, que se reconozca que los acontecimientos realmente ocurrieron.²⁶ Pensemos, nuevamente, en las crisis del lenguaje y las formas de representación en las experiencias traumáticas vividas por una comunidad: para los sobrevivientes parece que lo acontecido no fuera real y que estuviera más allá de la propia imaginación, la sensación de que no existen palabras para dar cuenta de lo ocurrido, pues el evento es tan fuerte que quiebra los lazos emocionales y sociales que le dan sentido a la propia existencia del “yo”. En el caso de las masacres es común que un sobreviviente haya perdido a sus hijos, sobrinos, nietos... Ante tal quiebre deben buscarse formas de reconfiguración de sentido. Esa es una de las funciones del Salón del Nunca más: la construcción de memoria colectiva.

Ahora bien, el Salón no es, propiamente, un lugar de memoria (*lieux de mémoire*) en el sentido planteado por Pierre Nora (2008). Es decir, la construcción de memoria, en el caso del Salón, no va de la mano con la construcción de identidades que buscan integrarse al relato de nación, como en el caso de minorías que han experimentado distintas formas de violencia y exclusión.²⁷ Si bien los habitantes de Granada fueron víctimas de violencia extrema, sus trabajos de memoria no reivindican el reconocimiento de una identidad colectiva, sino que reclaman verdad, justicia y reparación desde el lugar de víctimas del conflicto armado: la memoria que se invoca es una memoria en acción que evidencia un carácter político, pues su misma posibilidad de existencia requiere de medios para su construcción y visibilización. De ahí la importancia de movilizar recursos (físicos,

²⁶ Como es sabido, en casos de masacres y genocidios los perpetradores no sólo niegan los hechos sino que buscan las formas de borrar toda evidencia, una situación no solo intolerable para los sobrevivientes sino también insoportable, porque su sufrimiento parece no tener validez, de ahí el sentimiento extendido de irrealidad y, por lo tanto la necesidad de que los hechos sean registrados y reconocidos por la sociedad, la necesidad de que se valide su existencia: “Por eso se hacen tantos esfuerzos en la actualidad por conmemorar y marcar eventos traumáticos del pasado, desde los horrores de la Gran Guerra hasta la injusticia y la violencia de un país como Sudáfrica. La Comisión de Verdad y Reconciliación se dedicaba, después de todo, menos a castigar a los perpetradores que a reconocer y registrar sus crímenes [...]. Sin un tercero, en la forma que sea, no tenemos ancla, ninguna forma de creer en la autenticidad de lo que hemos vivido” (Leader 2014, 56-57).

²⁷ En esto se concentra el debate planteado por David Rieff (2012, 37) en *Contra la memoria*, es decir, que el “deber de recordar” y la “obligación de la memoria”, independientemente de sus buenas intenciones (como en el caso de las víctimas de violencia extrema, como el genocidio), puede conllevar un peligro: “La memoria colectiva tal y como las comunidades, los pueblos y las naciones la entienden y despliegan —la cual, para reiterar lo esencial, siempre es selectiva, casi siempre interesada y todo menos irreprochable desde el punto de vista histórico— ha conducido con demasiada frecuencia a la guerra más que a la paz, al rencor más que a la reconciliación y a la resolución de vengarse en lugar de obligarse a la ardua labor del perdón”.

simbólicos, financieros, discursivos) para su realización, pues la recuperación y construcción de memoria, como señala el Grupo de Memoria Histórica, aunque no es un sustituto de la justicia, es en sí misma una forma de justicia,²⁸ es una forma de reparación²⁹ y un mecanismo de empoderamiento de las víctimas.³⁰

Iniciativas de movilización ciudadana como las del Salón del Nunca Más se extienden por distintas partes de Colombia. Estas ponen en marcha prácticas de orden simbólico que construyen memoria colectiva y formas de elaboración del duelo y tramitación del dolor. Basta con pensar, para dar cuenta de ello, en las tejedoras de Mampuján (María la Baja, Bolívar)³¹ o en el Parque Monumento a las víctimas de Trujillo (Valle del Cauca).³² En estos casos es evidente que las víctimas no están silenciadas ni aisladas. Considerarlas de tal modo sería *sobreidentificarlas*, dejarlas ancladas en el lugar de la victimización. Y en este sentido es necesario reconocer que las víctimas de asesinato y desaparición forzada tienen dolientes o, de manera más clara, que los sobrevivientes no han abandonado a sus muertos, que su lucha contra la injusticia las mantiene unidas aun en medio del dolor. Y como su lucha es persistente, los dolientes —los sobrevivientes— movilizan por su propia cuenta las imágenes y los nombres de sus familiares asesinados y desaparecidos.

1.1.2. Marcos del luto público I: la prensa y la fotografía documental

El tiempo de las víctimas, según Francois Hartog (2012, 5), es el tiempo histórico en el que la Memoria reemplaza a la Historia: “El surgimiento de la víctima está unida al peso del

²⁸ “Cuando flaquea la verdad judicial, se eleva el papel de la memoria: ésta se convierte en un nuevo juez” (Grupo de Memoria Histórica 2010, 28).

²⁹ “Reconocimiento del sufrimiento social que fue negado, ocultado o suprimido de la escena pública bajo el impacto mismo de la violencia” (Grupo de Memoria Histórica 2010, 28).

³⁰ “En el ejercicio de memoria las víctimas individualizadas, locales y regionales, pasan a víctimas organizadas, víctimas-ciudadanos, creadores de memorias ciudadanas. En Colombia la violencia paraliza y destruye, pero también ha obligado a la movilización y generación de nuevos liderazgos” (Grupo de Memoria Histórica 2010, 28).

³¹ La iniciativa Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz de Mampuján, recibió el Premio Nacional de Paz 2015 por su labor en la recuperación física y psicológica de la comunidad de mujeres víctimas de la violencia en Mampuján. Puede consultarse el siguiente video: Margarita Martínez, “Tejedoras de Mampuján, ganadoras del Premio Nacional de Paz 2015”, 12:34 min., noviembre 19, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=owAj-XxbXhk>

³² En el municipio de Trujillo se encuentra el Parque Monumento a las víctimas de las masacres ocurridas entre 1986 y 1994. Ver: Ministerio de Cultura de Colombia, “Parque Monumento a las Víctimas de Trujillo”, 3:08 min, *Cultura al Aire, Ministerio de Cultura de Colombia*, junio 9, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=XBkjbNvIRk>

presente en nuestro tiempo. Para una víctima, el único tiempo disponible puede bien ser el presente”. Ese es, en efecto, el tiempo del que nos ocupamos en este documento. La noción de *víctima* no es una categoría universal, es decir, no hay una condición de víctima en sí misma; por el contrario, es una categoría que se ha transformado históricamente. A grandes rasgos, siguiendo la tesis de Reinhart Koselleck (2011), puede señalarse lo siguiente: en las guerras modernas entre las naciones, la víctima era el soldado que se sacrificaba voluntariamente por su patria. La idea de sacrificio elevaba a la víctima a una instancia sagrada. Esta víctima era una “víctima activa”, pues elegía morir. Sin embargo, a partir de 1945 la noción de víctima se transforma, pues la víctima, claramente, no ha elegido morir en los campos de exterminio, es decir, esta víctima es una “víctima pasiva”. Después de Auschwitz, el padecimiento no elegido es uno de los rasgos distintivos de las víctimas. Las políticas de la memoria, por lo tanto, se han transformado: en las prácticas conmemorativas se ha pasado de los “muertos por” a los “muertos a causa de” (Hartog 2012, 14).

En Colombia, desde comienzos de la década 1980 se incrementó el número de víctimas por violaciones de derechos humanos y derecho internacional humanitario. Esta es una de las razones para considerar que la violencia contemporánea en Colombia es diferente a la del periodo de La Violencia. La actual, como señala Gonzalo Sánchez, es una *guerra de masacres*: “Entre 1982 y 2007, el Grupo de Memoria Histórica ha establecido un registro provisional de 2.505 masacres con 14.660 víctimas. Colombia ha vivido no sólo una guerra de combates, sino también una guerra de masacres. Sin embargo, la respuesta de la sociedad no ha sido tanto de estupor o rechazo, sino la rutinización y el olvido” (Grupo de Memoria Histórica 2008, 14). Si el Salón del Nunca Más es un trabajo de memoria, ¿contra qué tipo de olvido se construye?

El Salón, como se ha venido señalando, está conformado por imágenes: por un lado, fotografías de las víctimas de la violencia extrema; por el otro, las prácticas que se construyen alrededor de ellas, es decir, lo que los sobrevivientes y familiares de las víctimas hacen con esas imágenes. Las imágenes son el vehículo en el que se articulan los trabajos de memoria colectiva. Ahora bien, debe tenerse en cuenta que ninguna imagen es neutral, pues cada imagen está cargada de sentido. No de un sentido universal, desde luego, sino de un sentido mediado por marcos o encuadres, como lo señala Judith Butler: “Los ‘marcos’ que operan para diferenciar las vidas que podemos aprehender de las que no podemos aprehender (o que producen vidas a través de todo un continuum de vidas) no sólo

organizan una experiencia visual, sino que, también, generan ontologías específicas del sujeto” (2010, 16-17). Lo anterior sugiere algo: que la *exposición* de vidas, no tiene que ver únicamente con la visualización de tales vidas sino también con el hecho de que tales vidas están expuestas, es decir, comprometidas o en riesgo: por un lado, que se ignore su existencia, el dolor o las injusticias que han experimentado (un caso de *subexposición*), o, por el otro, que su existencia se construya mediante un marco que recabe el estado de sujetos anclados en una identidad inmutable (un caso de *sobreexposición*). Tanto en un caso como en el otro el riesgo es manifiesto. Pensemos, por ejemplo, en las víctimas: la subexposición las desaparece y la sobreexposición las revictimiza o las nivela con exposiciones de otro orden. No obstante, la exposición de vidas no sólo supone riesgos sino también posibilidades. Es decir, la exposición tiene un carácter ambivalente.

Las primeras fotografías del ataque al municipio de Granada, ocurrido el 6 de diciembre de 2000, fueron publicadas el día 8. El ataque comenzó a las 11:30 de la mañana y se prolongó por 20 horas, así que la información que circuló el día 7 fue mínima, pues las FARC retuvieron a un grupo de periodistas que se dirigía al municipio a cubrir el acontecimiento.³³ Entre el 7 y el 10 de diciembre se dio un cubrimiento permanente de los hechos, tanto en la prensa regional como nacional. La dimensión de los daños como el dolor de los sobrevivientes, fueron el foco de la reportería durante esos cuatro días. El cubrimiento escrito se ocupó de distintos frentes: desde los informes parciales sobre el número de muertos y desaparecidos, pasando por declaraciones civiles, administrativas y militares, hasta la cuantía en pérdidas materiales. Es decir, un tradicional cubrimiento de la noticia en el que se entrelazan formas discursivas que buscan la objetividad del dato,³⁴ así como

³³ “Al cierre de esta edición se estableció que en el sitio Alto del Palmar las Farc bloquearon el paso hacia el municipio de Granada e impidieron que un grupo de por lo menos 15 periodistas y 80 personas que se desplazaban en tres buses ingresaran a la población o emprendieran camino de regreso hacia Medellín”. Cf. “Granada, de nuevo blanco de los violentos”. 2000. *El Colombiano*, Medellín, diciembre 7.

“Los enfrentamientos continuaron al cierre de esta edición, y un grupo de 100 personas, entre ellas 20 periodistas, que pretendían llegar al lugar fue retenido por guerrilleros del IX frente de las FARC, en el sitio La Mayoría”. Cf. “Guerrilla atacó ayer en Granada”. 2000. *El Espectador*, Bogotá, diciembre 7.

“Un centenar de personas, incluyendo a 15 equipos periodísticos de diferentes medios, que los guerrilleros mantenían retenidos, desde las dos de la tarde del miércoles, fueron liberados ayer hacia las 8 de la mañana”. Cf. “Desaparecidos 14 civiles en ataque a Granada”. 2000. *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 8.

³⁴ “[...] según la alcaldía, después de la masacre cometida por las AUC [3 de noviembre de 2000], han salido de allí unas 8.000 personas”, es decir, en poco más de un mes. La noticia continúa: “[...] se estima que los daños ascienden a \$5.000 millones y que, por lo menos, 200 edificaciones quedaron destruidas o afectadas”, “Granada pedirá respeto por la vida”. 2000. *El Colombiano*, Medellín, diciembre 9.

otras que recurren a estrategias de la prensa sensacionalista.³⁵ Por otro lado, la reportería gráfica se concentró en la destrucción material que dejó el ataque: cuatro manzanas en completa ruina. En suma, un cubrimiento periodístico rutinario cuya función básica es, desde luego, informar.

Líneas arriba se indicaba que frente a la gran cantidad de masacres perpetradas en Colombia, “la respuesta de la sociedad no ha sido tanto de estupor o rechazo, sino la rutinización y el olvido” (Grupo de Memoria Histórica 2008, 14). Las noticias sobre masacres se suceden unas tras otras. Para el consumidor de noticias una masacre se confunde con la otra, o la masacre de hoy borra de la memoria la masacre de ayer. De hecho, imágenes impactantes como las del ataque a Granada se mezclan con una gran cantidad de información que termina por igualar un dato con otro, es decir, desjerarquiza la información, la nivela: las fotografías del ataque se mezclan con los resultados de la lotería e imágenes publicitarias, entre otras yuxtaposiciones (imágenes 2 y 3). Esta es la lógica de exposición de cualquier imagen de prensa. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que detrás del desastre material, que es el que *encuadra* la mirada periodística, hay no sólo muertes sino también vidas, cuya dificultad para seguir viviendo es palpable después de una experiencia traumática. Siguiendo una idea de Didi-Huberman, podríamos pensar que la sobreexposición de la información es inseparable de la subexposición de los pueblos: demasiada luz ciega.³⁶ La gran cantidad de información periodística es inseparable del olvido. La información periodística sobre la masacre —aunque la *registra*—, no alcanza a convertir el evento en una forma de luto público que *represente* las vidas segadas como vidas dignas de ser lloradas.

³⁵ En un acontecimiento de esta magnitud no resulta extraña una práctica periodística en la que prima la interpretación del reportero y la búsqueda de los casos más dramáticos, como el siguiente: “Solo por unos minutos, cuando un agente de la Policía hizo un par de tiros al aire para espantar el tumulto de la gente, alrededor de los escombros que quedaron después del ataque de las Farc a Granada, Rosmery Ramírez dejó de buscar en medio de los ladrillos a su niño de 13 años [...]. Había mucho vándalo saqueando lo que quedó de los negocios, “por eso el policía disparó”, dijo la abuela del niño, mientras observaba las manos enrojecidas de su hija de tanto remover ladrillos”. Cf. Glemis Mogollón. 2000. “Desaparecidos 14 civiles en ataque a Granada”. *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 8.

³⁶ “Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están [...] *subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo. La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver [...]. Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega” (Didi-Huberman 2014, 14).

Imagen 2. *El Espectador*, diciembre 8 de 2000



Imagen 3. *El Tiempo*, diciembre 9 de 2000



Tres días después del ataque, el 9 de diciembre, la población de Granada se movilizó en contra de la violencia de la que era objeto, tanto de las AUC como del ELN y las FARC. Jesús Abad Colorado (Medellín 1967) capturó una imagen hoy en día emblemática: la de los granadinos, en medio de los escombros, marchando con una pancarta gigantesca que decía “Territorio DE PAZ”. Inicialmente, la fotografía fue publicada en la portada del periódico *El Colombiano* el 10 de diciembre de 2000 con las consabidas reglas periodísticas: una fotografía en medio de imágenes y textos de cualidades diferentes (imagen 4). En ese sentido, la exposición de la fotografía es borrosa. El marco visual en el que se exhibe desenfoca la imagen, la subexpone: informa sobre el hecho pero no captura ni retiene la mirada; no es una imagen para el mañana sino más bien para el olvido, pues insertada en lo *periódico*, es decir, en lo reiterado, la obsolescencia es su destino.

Imagen 4. *El Colombiano*, diciembre 10 de 2000



Sin embargo, desde entonces esa fotografía ha circulado por distintos medios: en una reproducción de gran formato que *permanece* en el Salón del Nunca Más, en un libro que recopila el trabajo de Colorado (2015, 8) y en el informe *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad* (Grupo de Memoria Histórica 2013, 328) (imagen 5). En este mismo informe se publica, como correlato de esa primera movilización, una fotografía de la “Marcha del ladrillo”³⁷ realizada en octubre de 2001 (Grupo de Memoria Histórica 2013, 18; Colorado 2015, 197) (imagen 6). La inserción de la fotografía en esos medios permite reconocer su singularidad, quebrando la reiteración noticiosa cuyo efecto es la rutinización de las masacres. En el Salón, como en las publicaciones señaladas, la fotografía se refuerza con información e imágenes de su mismo orden. Pero, por otro lado, el foco de lo fotografiado no se concentra en el desastre, el dolor o la muerte. En otras palabras, la

³⁷ “Diez meses después, el 14 de octubre de 2001, con apoyo de la Gobernación de Antioquia, la población realizó la Marcha del ladrillo como símbolo de reconstrucción del pueblo. En diciembre de 2005 la población marchó de nuevo como muestra de perdón y reconciliación”, según Jesús Abad Colorado (2015, 214).

exposición del pueblo de Granada, en las dos fotografías aludidas, no acentúa el lugar de la víctima; por el contrario, coloca a sus habitantes en el lugar de la activación de la ciudadanía y la resistencia civil. Estas fotografías hacen recordar una reflexión de Susan Sontag (2004, 101): “Las fotografías del sufrimiento y el martirio de un pueblo son más que recordatorios de la muerte, el fracaso, la persecución. Invocan el milagro de la supervivencia”.³⁸ Tanto “Granada, territorio de paz”, como la “Marcha del ladrillo”, capturan un momento culminante de la vida en comunidad: que a pesar de la fractura del lazo social (asesinatos, desapariciones y desplazamiento forzado), aún pervive un “nosotros”.³⁹ Este es el valor testimonial de esas fotografías, reforzado por sus modos de exposición no circunscritos al obsolecente tiempo de la noticia.

Imagen 5. “Granada territorio de paz”. Jesús Abad Colorado (2000)



10 Habitantes de Granada y personas de organizaciones no gubernamentales que en diciembre de 2000 marcharon en su apoyo a la violencia que se vive en la zona durante los días 6 y 7 de diciembre, la cual dejó 22 personas muertas. También marcharon por la incertidumbre de los EPL, que un mes antes del 19 habían asesinado en las calles del pueblo Fotografía Jesús Abad Colorado ©

Fuente: Grupode Memoria Histórica (2013, 228)

³⁸ A propósito Susan Sontag (2004, 101-102) hace esta reflexión con respecto a los museos de la memoria: “Ambiciosa la perpetuación de los recuerdos implica, de modo ineludible que se ha adoptado la tarea de renovar de crear recuerdos incesar; auxiliado, sobretodo, por la huella de las fotografías cónicas La gente quiere ser capaz de visitar-y refrescar sus recuerdos En la actualidad los pueblos que han sido víctimas quieren un museo de la memoria, un templo que albergue una narración completa, organizada cronológicamente e ilustrada de sus sufrimientos” Sin embargo al igual que su hijo, David Rieff (véase nota 14), Sontag (2004, 134) mantiene reservas con respecto al “deber de la memoria” en contextos de violencia: “La insensibilidad y la amnesia parecen juntas; pero la historia ofrece señales contradictorias acerca del valor de la memoria en el curso mucho más largo de la historia colectiva. Y es que simplemente hay demasiada injusticia en el mundo. Y recordar demasiado (los agravios de antaño: serbios, irlandeses) nos amarga Hacer la paz es olvidar Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada”.

³⁹ Este es el recurrente encuadre de Jesús Abad Colorado su manera de enmarcar la violencia: “Para seguir trabajando a uno no se le puede olvidar que no todo es blanco ni es negro, que hay matices En esas regiones de guerra hay historias de vida. Esa vida vuelve a surgir, esas mujeres y sus hijos vuelven a cosechar donde han recogido sus muertos. Yo nunca he dejado de ver la vida y la alegría de las comunidades Por eso te planteo que cuando voy a un lugar, siempre estoy tratando de encontrar el alma de los sobrevivientes y descubrir su capacidad de resistencia Eso que hoy llaman resiliencia” (Colorado en Morales y Ruiz 2014, 112).

Imagen 6. “Marcha del Ladrillo” Jesús Abad Colorado (2001)



Ⓒ Dos meses después de la toma armada de la guacilla de las Farc que destruyó cerca de 250 viviendas y dejó 9 policías y 18 civiles muertos, la población de Granada con apoyo de la gubernación de Antioquia, realizó la marcha del ladrillo para reconstruir su pueblo. Granada, Octubre de 2001. Jesús Abad Colorado. ©

Fuente: Grupode MemoriaHistórica(2013,18)

1.2. La emergencia de la comunidad

Una imagen del desastre enmarcada en un periódico informa sobre un acontecimiento, pero, al mismo tiempo, inscribe la imagen en el tiempo veloz de lo informativo. La imagen se desvanece en ese tiempo y se nubla con el exceso de la información noticiosa. Parece necesario sacarla de ese flujo y enmarcarla de otro modo para hacerla visible, como sucedió con “Granada, territorio de paz” y “La marcha del ladrillo”, en el caso de la fotografía documental, o como ha sucedido con los trabajos artísticos que extraen de la prensa su material creativo. Basta con recordar, para el caso colombiano, el extenso trabajo que ha realizado Beatriz González (Bucaramanga, 1938) durante su trayectoria artística, desde “Suicidas del Sisga” (1965) hasta “Ondas de rancho grande” (2008) y “Carta furtiva” (2009). Con respecto a la primera obra, Ivonne Pini señala que la artista “Partió de una fotografía que utilizó el periódico El Tiempo para ilustrar una nota de crónica roja en la que se daba cuenta del suicidio de dos enamorados (...) La obra mostraba tempranamente el interés de la artista por el aporte iconográfico que las imágenes de la reportería gráfica podían ofrecerle”.⁴⁰

⁴⁰ En una entrevista González recuerda ese momento en el que la imagen publicada en el periódico de activa una idea: “...vía foto de la pareja en El Tiempo, una foto gris, con manchas; Esto es lo que quiero hacer!, dije. A mí no me importó la historia del suicidio [...]. Solo me interesó la imagen. Y fue una fortuna porque los suicidas se habían retratado y mandado la foto a sus parientes. Cuando desaparecieron y encontraron los

Imagen 7. “Ondas de rancho grande”



Imagen 8. De la serie “Carta furtiva”



Con respecto a las otras dos obras, que son las que resultan directamente de nuestro interés, Beatriz González realizó en noviembre de 2008 una convocatoria en las páginas de la sección Arte & Cultura del periódico *El Tiempo* titulada “Ondas de rancho grande” (imagen 7), un grabado realizado a partir de una fotografía tomada a Yolanda Izquierdo, una líder campesina que luchó por la restitución de tierras y quien fue asesinada por paramilitares en 2007.⁴¹ Con esta convocatoria González buscó que los lectores del periódico intervinieran

cadáveres, los parientes le dieron la foto a *El Espectador*. Allá la publicaron nítida. *El Tiempo* cogió la foto de *El Espectador* y la copió chiquitica. Eso fue definitivo para mí. Ahí mismo empecé a pintar”. “Entrevista en Bocas: Beatriz González, de la sonrisa al dolor”, *El Tiempo*, 29 de septiembre de 2014.

⁴¹ “La líder Yolanda Izquierdo Berrío es el rostro de las víctimas detrás de la lucha por la restitución de tierras, de la burocracia en los trámites de los programas de protección del Gobierno y de la ambición paramilitar por conservar su poder representado en las propiedades que les robaron de forma violenta a los campesinos. Ella era la portavoz de 843 familias que, en medio del proceso de Justicia y Paz, luchaban por recuperar sus propiedades en Córdoba. A pesar de las continuas amenazas y de la negativa del Gobierno a brindarle protección, seguía en su incansable pelea. Por eso la silenciaron”. “Yolanda Izquierdo, víctima de un “error burocrático””, *El Espectador*, 19 de marzo de 2011. Diez años después de su asesinato se ha dado una captura: “Este miércoles fue capturada con fines de indagatoria una mujer por su posible participación en el homicidio de la líder comunitaria y campesina, Yolanda Izquierdo Berrío, en el año 2007. De acuerdo con la investigación, la detenida habría conducido a Izquierdo Berrío hasta el barrio Mi Ranchito, en Montería, donde fue asesinada el 31 de enero de 2007 (...) El presente caso, en el cual se estaría involucrada la detenida, está demandado ante el Sistema Interamericano de Derechos Humanos y es atribuido a miembros de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)”. “Capturan a mujer por crimen de Yolanda Izquierdo”, *El Heraldo*, 18 de mayo de 2017.

el grabado: “La gente va a poder colorear o enmarcar a esta santa inédita, que no está en el santoral”, dijo la artista. Al año siguiente se expuso en la galería Alonso Garcés “Carta Furtiva” (imagen 8), conformada por algunas intervenciones realizadas por el público a “Ondas de rancho grande” y por una serie de pinturas que González realizó durante dos años a partir de aquella fotografía. Durante los últimos meses la creación de la serie giró en torno a una carta anónima (furtiva) dirigida a la artista, escrita por una lavandera quien había descubierto algunos poderes milagrosos en la imagen de Yolanda aparecida en el periódico.⁴² En “Ondas de rancho grande” la intención de González fue la de construir una imagen que se transformara y se repitiera como las ondas de radio de dos maneras: una, posibilitando que el lector anónimo interviniera la imagen aparecida en las páginas de *El Tiempo*; otra, repartiendo diez mil estampitas en el 41 Salón Nacional de Artistas con la imagen de Yolanda Izquierdo, en un formato de 10,5x 6 cm, para que sus depositarios se la apropiaran de diversas maneras (prendiéndole una velita para pedirle algún milagro; guardándola en la billetera como una imagen del Divino Niño o de la Virgen María). El procedimiento utilizado buscó convertir la imagen de Yolanda Izquierdo en un ícono que, mediante la circulación no convencional de la obra (de manera azarosa, de mano en mano), comenzara a ser reconocido por el imaginario colectivo. La dimensión política de esta obra está en construir un lugar, en hacer visible a una víctima del conflicto armado. No hay en esta imagen ningún sentimentalismo, sino más bien un conocimiento sobre el sentimiento popular que busca, mediante un ícono popular (la estampa de santos), crear un lugar simbólico a quien le fue negado, con distintas modalidades de violencia, cualquier posibilidad de lugar: “Yo creo que en este país hay santos modernos y Yolanda Izquierdo es una de ellos. Ella luchó por una causa hasta entregar la vida. Es lo mismo que esas mártires que fueron asesinadas en el siglo XVI como Santa Lucía o tantos otros” (González 2008). La estampa es una lucha contra el olvido, una manera de construir memoria sobre las víctimas del conflicto armado.

El asesinato de Yolanda Izquierdo adquiere, mediante el trabajo de González, una dimensión que da cuenta de la infamia cometida contra la líder campesina. Al extraer la imagen del tiempo obsolecente de la información noticiosa, González enmarca la imagen de Yolanda en la iconografía popular de la santificación. El trabajo de González se inserta

⁴² La “carta furtiva” se verá con mayor detenimiento en el apartado 1.4. “La simulación del habla o los infortunios del arte comprometido”.

en un doble flujo: en el primer momento extrae la fotografía del periódico y, en el segundo, lo integra de nuevo al medio informativo mediante otra forma: la imagen ocupa una página entera, así que no se nivela ni nubla con otros datos. Es decir, la imagen de Yolanda Izquierdo adquiere jerarquía, hace que la mirada del lector se fije en ella. González construye un marco en el que por medio de la “santificación” de Yolanda se hace un llamado por el luto público; convierte el dato informativo (la noticia sobre un asesinato), en un evento singular que busca dignificar a la víctima.

La relación entre la información noticiosa y el trabajo artístico resulta frecuente en nuestro contexto. Pero esta relación muestra algunas variaciones que bien pueden evidenciarse en el trabajo de la propia González, un tránsito que va del apropiacionismo pop, “Suicidas del Sisga”, hasta el trabajo comprometido con la situación de violencia en Colombia, “Carta furtiva”. Un tránsito que va de la risa al llanto, como lo ha interpretado la propia artista. De hecho, con respecto a esa obra inaugural, la artista dice: “A mí no me importó la historia del suicidio (...) Solo me interesó la imagen”. Algo que evidentemente se transforma en sus trabajos posteriores: las referencias a los entonces presidentes Julio César Turbay⁴³ o Belisario Betancourt⁴⁴ y, desde luego, su referencia a Yolanda Izquierdo, a quien conoce por medio de una fotografía tomada por el periodista Álvaro Sierra publicada en el diario *El Tiempo* (imagen 9). Allí, desde luego, no sólo le interesó la imagen sino también la historia. Los suicidas no tienen nombre, y si bien se menciona un lugar, Sisga, este resulta completamente incierto; en cambio la líder campesina tiene nombre y está arraigada a un territorio. Lo que emerge con Yolanda Izquierdo, en el trabajo de González, es la comunidad. Aunque una comunidad referenciada, no integrada a la obra, como se verá más adelante.

⁴³ “Cuando empecé, el arte se hacía para homenajear a grandes artistas, pero con la aparición de Julio César Turbay pasé al arte político. El Palacio de Justicia me abrió los ojos respecto a la tragedia y al narcotráfico. Ha sido una serie sucesiva de cambios...”. “Los artistas debemos cambiar de tema”. 2017. *Semana*, febrero 4.

⁴⁴ “A raíz de la tragedia sucedida en noviembre de 1985, con ocasión de la toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19, en la que la intervención militar del gobierno produjo, en una sola noche, más de 150 muertos, Beatriz González realiza dos dibujos en pastel titulados Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico (1986). En la primera versión, el presidente Belisario Betancourt y miembros de su gabinete están reunidos alrededor de una mesa en cuyo centro se encuentra un florero de anturios; una figura calcinada lo reemplaza en la segunda versión (...) Estos dibujos inician un nuevo ciclo en su obra, no solo por involucrarse más directamente con la vida política colombiana, sino también por introducir una concepción espacial más compleja que en su obra previa” Ponce de León (1988).

Imagen 9. Yolanda Izquierdo. Fotografía: Álvaro Sierra



1.2.1. Marcos del luto público II: la prensa, el arte y la comunidad

Hay otras mediaciones entre la prensa, el trabajo artístico y la comunidad sobre las que vamos a reflexionar a continuación. Una imagen que circula por la prensa puede, como se ha venido señalando, convertirse en material para el trabajo artístico. Eso fue lo que ocurrió con Erika Diettes (Cali 1978) y el nacimiento de la serie fotográfica “Río abajo” (2008). La información propiciatoria para el inicio de la serie fue un informe especial publicado en *El Tiempo* el 24 de abril de 2007 con el título “Colombia busca a sus muertos”. El encabezado del informe decía: “EL TIEMPO se metió en las entrañas de esta búsqueda que empezó hace un año. Se han hallado 533 cuerpos, pero solo 13 han sido plenamente identificados por su ADN y 173 por *prendas de vestir*” (La cursiva es mía). Diettes señala, con respecto al desarrollo de este proyecto, lo siguiente:

Viendo algunos artículos de prensa que se conjugaban con lo que estaba viendo en la Maestría de Antropología y recordando unas imágenes que había hecho hacía cinco años con trajes metidos en agua, que en ese momento eran más un ejercicio formal, “Colombia busca a sus muertos” era un editorial de *El Tiempo* muy, muy fuerte, de hace como dos años. La página la diagramaron con unos huesos y unas botas en la mitad muy grande y a los lados prendas de ropas tal como se encontraban en las fosas. Esto hizo clic en mi cabeza pues lo relacioné con aquellas prendas en el agua que tenía guardadas, en un proceso que como artista es importante pues las imágenes construyen imágenes. Así que decidí que quería buscar prendas de gente desaparecidas y fotografiarlas en el agua, como una analogía a los ríos de Colombia que se llevan los cadáveres de la violencia aguas abajo. Esto fue como el primer inicio de este trabajo.⁴⁵

⁴⁵ Erika Diettes. 2008. Entrevista realizada por Juan Calle. Noviembre, 7. Bogotá, Colombia.

Básicamente era un inventario de ropas que iban encontrando, y el artículo invitaba a la gente a que visitara la Fiscalía para ver si podrían reconocer algunas de las ropas, para que los ayudarían a identificar los cuerpos. Y quiero decir que era realmente enfermizo, era como una película de terror, yo no podía creer que algo así pudiera estar publicado en el periódico. A pesar de que las imágenes de violencia siempre han estado presentes en los medios masivos de comunicación, éste era diferente. Era un inventario del horror confrontándonos a todos. Algo terrible, pero real (Diettes 2015a, 165-166).⁴⁶

Imagen 10. “Río abajo”. Cocorná, Antioquia (2009)



“Río abajo” está conformada por fotografías de prendas y objetos personales que pertenecieron a personas asesinadas y desaparecidas.⁴⁷ Son 26 impresiones digitales sobre cristales enmarcadas en una estructura de madera que las sostiene desde el piso, y otra versión de la misma en un formato más pequeño que permite que las imágenes puedan

⁴⁶ El informe especial, un trabajo investigativo bien documentado, comenzaba relatando la experiencia de los periodistas: “Cuando en EL TIEMPO decidimos hacer un informe especial sobre el fenómeno de las fosas comunes comenzó a repetirse una escena en la sala de redacción: uno a uno, los reporteros que volvían a su labor, llegaban aterrados. Pocos cubrimientos nos han sacudido de tal manera y pocos son tan *difíciles de contar con palabras*: por el tamaño del horror del método de muerte de los asesinos, por el dolor de las familias de las víctimas que no se aplaca y -tal vez lo más angustiante- por la sensación de que la magnitud de esta empresa desborda por el momento al país. ¿Se podrá *desenterrar* un porcentaje significativo de los muertos e identificarlos para aliviar a sus familiares? ¿Se logrará hacer como es debido el *duelo* para evitar abrir un tercer capítulo de violencia extrema en Colombia?” (Las cursivas son mías). Llama la atención el terror experimentado por los periodistas y el correlato propio de tal terror, una situación difícil de “contar con palabras”: los periodistas vieron cosas que quebraron los recursos ordinarios del lenguaje, una situación propia de las experiencias traumáticas, como se señaló páginas atrás.

⁴⁷ En las masacres se borran deliberadamente las huellas del crimen, pues al no encontrarse prueba material no hay delito. En muchas de estas modalidades, los cuerpos de las víctimas son arrojados a un río. Por ejemplo, “[...] entre 1990 y 1999 se practicaron 547 necropsias a cadáveres recuperados de las aguas del río Cauca [...] el fenómeno de los cuerpos flotando en las aguas del río Cauca no sólo es continuo en el tiempo, sino que se extiende a lo largo del río” (Grupo de Memoria Histórica 2008, 67).

exponerse en las poblaciones de donde provienen las prendas y los objetos.⁴⁸ Tanto el lugar de exhibición, como el formato y el contenido de las fotografías, evidencian la intención de Diettes: por un lado, fotografiar prendas y objetos hundidos en el agua, pero no en un agua turbulenta, como la que arrastra con los indicios de los asesinatos, sino inmersas en un agua calmada, traslúcida y luminosa y, por otro lado, mediante la elección del soporte utilizado: una impresión en vidrio que da transparencia a lo fotografiado y cuyo efecto fantasmagórico intensifica la ausencia que allí se manifiesta.

La primera exposición de esta obra ocurrió, precisamente, en el Salón del Nunca el 5 de septiembre de 2008. Desde entonces, la obra ha transitado por distintos espacios de exhibición. La inauguración de la exposición coincidió con una de las Jornadas de la Luz realizadas el primer viernes de cada mes. En estas Jornadas los habitantes de Granada realizan una procesión con velas, recorren el pueblo e imploran por la paz bajo el lema: “Apaga el miedo, enciende una luz”. La procesión culminó en el Salón, y las velas que llevaban las personas terminaron por iluminar el espacio. Las fotografías se descolgaban desde el techo a lo largo y ancho del espacio hasta una altura que coincidiera, aproximadamente, con el rostro del visitante, es decir, para que se diera un encuentro frente a frente entre las personas y las imágenes iluminadas por las velas (imagen 10). Nada de esto se preparó, es decir, no estaba planeado por parte de la artista un tipo de performance con la población. Lo que ocurrió allí fue la irrupción de un acontecimiento que terminó replicándose en los 18 municipios del oriente antioqueño por donde viajó la exposición. Detengámonos en las siguientes declaraciones de Diettes:

[...] las madres que me prestaron ropa para ser fotografiada, —muchas— se encontraban con su objeto [...] la gente empezó a *rezar en frente de su cuadro* y la gente tocaba el cuadro, lo agarraba.⁴⁹

Como no hay cuerpo no hay lápida. Eso de ver algo, de *verlo representando* en lo físico es fundamental del duelo. Hay muchas imágenes de *madres llorando frente a las prendas de sus hijos*. Y lo que pasó con las velas fue absolutamente mágico. Algo que se dio sin haberlo

⁴⁸ “...yo caí en la cuenta de que debía ir a cada uno de los lugares de donde vinieron los objetos, aunque hubiese solo un objeto de ese lugar. Fui a 18 pueblos. Y algunas veces mujeres de otro pueblo venían a la muestra y preguntaban si podíamos realizar una muestra en su pueblo, aunque yo no tuviera ninguna imagen ni objeto de ese lugar. Con esto me percaté del alcance de la violencia en términos de cuantas comunidades había afectado, y también que las muestras eran conmemoraciones simbólicas para cualquiera que ha amado a alguien que había desaparecido” (Diettes 2015a, 171).

⁴⁹ Erika Diettes. 2015b. Entrevista realizada por Cardona González. Febrero 12. Bogotá, Colombia.

planeado dentro del marco de la Jornada de la Luz [...]. La gente llegaba y entraban con sus velas y recorriendo el salón iluminaban las imágenes por detrás para verlas.⁵⁰

Cuando se ve la camisa de su hijo y en el fondo de la sala hay otras 140 es como hacer *una puesta en escena de un dolor individual y hacerlo un dolor colectivo*.⁵¹

Esta obra no culmina con la exhibición de las imágenes sino que se extiende hacia las prácticas desplegadas por la comunidad, en las que se construye un espacio donde se reza, se llora y se manifiesta el dolor de manera pública. Si bien esta obra no es colaborativa, en el sentido del arte participativo,⁵² durante el proceso de creación y exhibición se propicia una activación de la comunidad que se desarrolla de diversos modos: desde la donación temporal de las prendas, que se acompaña con los testimonios de las familias donantes, hasta la circulación de la obra por distintos pueblos del oriente antioqueño. Con respecto a esto último hay que señalar que lo que fue, en parte, una necesidad por falta de espacios artísticos o culturales para la exhibición en los municipios, terminó convirtiéndose en un rasgo distintivo de los montajes de Diettes, tanto de “Río abajo” como de “Sudarios”, la exposición de las obras en iglesias:

El espacio seguro es el templo, donde se sabe que debemos estar en silencio, que debemos estar en una conexión diferente a otros tipos de espacios, entonces por eso, últimamente, en los últimos 6 años, he mostrado mi obra en templos, porque de esa forma puedes conectarte tanto contigo y con Dios, depende de la creencia individual. El hecho de que esté en un espacio que está destinado a lo sagrado hace que enfrentemos estas imágenes de una manera distinta.⁵³

Al caminar de manera ondulante por la instalación de las imágenes,⁵⁴ cuya escala es proporcional a la de un cuerpo humano, la luz se filtra por los vidrios impresos de manera resplandeciente. Si en los municipios los formatos pequeños fueron iluminados con velas, en las otras exhibiciones la iluminación también se hizo presente en forma de vitral (imagen 11). Si bien por su forma pudieran asemejarse a un ataúd -la dimensión y el marco de la fotografía-, esta percepción se acentúa de manera más clara en las iglesias. No es un azar,

⁵⁰ Erika Diettes. 2008. Entrevista realizada por Juan Calle. Noviembre 7. Bogotá, Colombia.

⁵¹ Erika Diettes. 2012. Entrevista realiza por Iván Ordoñez. Enero 24. Bogotá, Colombia.

⁵² En el apartado 3.3.4., “Los participantes: entre lo vertical y lo horizontal”, se hace la distinción entre *arte participativo* y *arte con participación*.

⁵³ Erika Diettes. 2014. “Por los desaparecidos y sus familiares”. *El Catolicismo*, junio 25.

⁵⁴ “Otra cosa que me interesa de mi trabajo es el recorrido y el desplazamiento que el espectador va a hacer a través de la obra. Yo quería que en este trabajo se pudiera transitar ondulando, y al ondular no me servía tener espalda de foto: realmente hice una búsqueda hacia lo transparente (...) la misma fragilidad y la imponentia de la pieza final es que está impresa en vidrio”. Erika Diettes. 2012. Entrevista realiza por Iván Ordoñez. Enero 24. Bogotá, Colombia.

por lo tanto, que las interpretaciones que se han hecho sobre “Río abajo” recurran frecuentemente a la metáfora del cementerio (lápida, sepultura, tumba):

...el recorrido por la misma se asimila al llevado a cabo por un *cementerio*. Los recuerdos de las víctimas se encuentran contenidos en una suerte de *lápidas* (Olaya y Simbaqueba 2012, 132. Las cursivas en esta y las siguientes citas son mías).

... unas imágenes que sobrepasan en tamaño a las de las Jornadas de la luz, que parecen *lápidas* y se sitúan una tras de otra, como intentando poner una digna *sepultura* sobre unos cuerpos que nunca pudieron ser *enterrados* (Arcos Palma 2010).

...la instalación de las veintiséis imágenes digitales impresas en vidrios translúcidos es una poderosa alegoría de las *tumbas* de agua en que han devenido los ríos (Diéguez 2015, 46).

...una serie de objetos verticales que pueden leer como ataúdes o puertas de vidrio (Gaitán Tobar 2010).

No obstante, si “Río abajo” es una metáfora del cementerio y, además, construye un marco que declara la pérdida de los cuerpos sin posibilidad de rito funerario, debe tomarse distancia crítica con respecto a las afirmaciones que señalan sus alcances terapéuticos, es decir, aquellas que consideran que “Río abajo” contribuye al proceso de elaboración del duelo:

Las prendas hechas imagen, acentúan el carácter *terapéutico* del arte: cada imagen *restituye* de una u otra forma el ser ausente (...) En este sentido la sala uno del Museo de Arte se ha transformado en una especie de campo santo, donde la luz excesivamente [sic] es metáfora de *sanación* (...) Sus fotos están llenas de serenidad, como si eso fuese uno de los ingredientes necesarios para que esos ausentes recobren al fin su tranquilidad. En este sentido la obra entra en una dimensión *terapéutica* (Arcos Palma 2010).

Imagen 11. “Río abajo”. Iglesia de Las Nieves, Bogotá (2014)



Es claro que un efecto terapéutico y de sanación sólo podría establecerse con un seguimiento a largo plazo con la población afectada. Las evidencias aquí, sin embargo, son los momentos de gran emotividad que aparecen en el contexto de las exposiciones, una catarsis en la que se manifiesta colectivamente el dolor, una cuestión de gran importancia, pues la obra de arte construye el marco que simboliza la pérdida de vidas humanas y propicia, mediante la irrupción del llanto colectivo, el espacio en el que se manifiesta el carácter público del luto. Sin capacidad de suscitar condolencia pública, dice Butler, “[...] no existe vida alguna, o, mejor dicho, hay algo que está vivo pero que es distinto a la vida. En su lugar, ‘hay una vida que nunca habrá sido vivida’, que no es mantenida por ninguna consideración, por ningún testimonio, que no será llorada cuando se pierda” (2010, 32-33). Las vidas dignas de ser lloradas son las vidas dignas de ser vividas. Por eso la manifestación pública del dolor, el llanto colectivo, dignifica a los dolientes: evidencia que las vidas perdidas eran vidas con valor. Sin embargo, aunque el espacio simbólico del arte resulte de gran valor en estos casos, la metaforización del cementerio (la tumba, la lápida, el féretro) no es un sustituto de la pérdida real ni de la tumba que se sigue imposibilitando. Quizás más que terapéutico, “Río abajo” se mueve en el territorio de la memoria, como lo descubrió Diettes a lo largo de su elaboración:

Lo que entendí es que mi trabajo no era realmente de fotografía sino de memoria. Para ellos este asunto era un homenaje que ellos estaban construyendo a través de mí para sus desaparecidos. Pasé a ser ese catalizador (...) empieza a haber una proyección emocional, de memoria. Volvemos un poco a la memoria, pues tiende a ser contenida en un objeto y en un espacio; la memoria sola no existe, es en estos procesos en donde la memoria se vuelve objeto.⁵⁵

El lugar de la memoria, en este caso, se concentra en los objetos. Tanto en lo que podría considerarse su poética -la presencia de un sujeto en un objeto-, como en los testimonios que los familiares le compartieron a Diettes al donar las prendas y los objetos (“pasé a ser un catalizador”). El trabajo de Diettes construye un espacio para la activación del habla en un contexto donde el mandato, so pena de muerte, es callar. Y esto convierte a “Río abajo” en una obra política que no se agota en los aspectos formales, sino que amplía su sentido hacia el trabajo realizado con las comunidades: la comunidad se integra con y a partir de la obra. Diettes no habla ni por las víctimas ni por los sobrevivientes -una estrategia recurrente en muchos trabajos artísticos que se consideran políticos-; por el contrario, construye un lugar para que se ponga en acción la construcción de la memoria sobre los asesinatos y las

⁵⁵ Erika Diettes. 2012. Entrevista realiza por Iván Ordoñez. Enero 24. Bogotá, Colombia.

masacres. El arte político, y es una de las lecciones de Rancière, no está en el tema ni en el contenido sino en las acciones que procuran activar al público, que reconfiguran el espacio de lo sensible, y eso es, precisamente, lo que sucede con “Río abajo”. Rancière señala que la política de la estética “consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière 2005, 19), es decir, como seres que sólo pueden expresar dolor y sufrimiento, pero no lo útil y lo nocivo o lo justo e injusto.⁵⁶ Esta activación del habla no forzada sino entendida como acontecimiento es uno de los mayores logros de “Río abajo”.

La activación del habla no es un asunto menor, pues en Colombia la voz de los victimarios ha prevalecido sobre la voz de las víctimas. Procesos de justicia transicional como la Ley de Justicia y Paz (2005), resultaron más generosas con los perpetradores de hechos atroces que con las víctimas. No obstante, como el beneficio judicial se alcanzaba mediante la confesión de hechos en audiencias públicas, estos espacios hicieron visibles a las víctimas. Y esta visibilización tuvo un impacto en los modos de hacer artísticos que dan cuenta de la violencia en Colombia. Uno de esos modos tiene que ver con que la víctima ya no es algo que se representa en la obra sino alguien que se hace presente, bien sea de manera metafórica o real. Diettes, por ejemplo, no representa; hace presente la ausencia de los desaparecidos por medio de sus prendas sumergidas en el agua translúcida, al tiempo que propicia la activación del habla de los testigos mientras donan temporalmente las prendas de sus seres amados. Si bien la activación del habla no es algo que se formalice en la obra o que se documente mediante diarios o bitácoras públicas, esta activación pone en el lugar del testigo a aquella persona que declara sobre algunos acontecimientos. Y al ubicarla en ese lugar reconoce su voz como legítima en el proceso de construcción de verdad histórica. Volvamos a señalarlo: una legitimidad necesaria en un contexto en donde los hechos son negados por los perpetradores. Ante este escenario, la obra de Diettes contribuye a la activación de la comunidad mediante la construcción de memoria a partir del testimonio de

⁵⁶ En este punto Rancière hace la distinción entre “palabra” y “voz”, a partir de la distinción que Aristóteles realiza en *Política* 1, 1253 a 9-18, en la que señala que “Sólo el hombre, entre todos los animales, posee la palabra. La voz es, sin duda, el medio de indicar el dolor y el placer. Por ello es dada a los otros animales. Su naturaleza llega únicamente hasta allí: poseen el sentimiento del dolor y del placer y pueden señalárselo unos a otros. Pero la palabra está presente para manifestar lo útil y lo nocivo y, en consecuencia, lo justo y lo injusto. Esto es lo propio de los hombres con respecto a los otros animales: el hombre es el único que posee el sentimiento del bien y del mal, de lo justo y lo injusto. Ahora bien, es la comunidad de estas cosas la que hace la familia y la ciudad” (Rancière 1997, 13).

las víctimas y los sobrevivientes; por otro lado, crea un marco que declara públicamente la desaparición y el asesinato de personas. Para la elaboración del duelo, se decía páginas atrás, es indispensable que la pérdida sea reconocida, registrada y representada: la necesidad de la existencia de un tercero que testifique la pérdida. En el caso de las masacres y la desaparición forzada este proceso queda interrumpido, pues no hay un cuerpo que velar. Los desaparecidos no están, propiamente, ni vivos ni muertos. En este contexto, “Río abajo” ocupa el lugar de ese tercero al construir un *marco* hacia el cual pueda dirigirse la mirada, en otras palabras, ocupa ese lugar mediante la representación de la pérdida.

En esta primera parte nos hemos ocupado de los trabajos de memoria realizados en, a partir o en torno al Salón del Nunca Más, unos trabajos dirigidos hacia la construcción de sentido: darle forma al sinsentido de lo ocurrido, que es el sentimiento dejado por el trauma experimentado. Más que la construcción de una identidad colectiva, como comúnmente se entienden los trabajos de memoria, lo que logra articular el Salón son formas simbólicas que contribuyen, por un lado, a la activación del habla y, por el otro, al reconocimiento de la violenta pérdida de vidas humanas en un contexto en el que sistemáticamente se niegan los hechos. Para los dolientes y los sobrevivientes el intento por regresar a la normalidad, elaborar el duelo y tramitar el dolor, se convierte en un trabajo que no parece tener fin, pues el tiempo, para las víctimas, ha sido interrumpido y sólo existe el presente: “[...] el presente del drama que acaba de irrumpir o que irrumpió tiempo atrás pero que sigue siendo para la víctima el único presente”, como lo señala Hartog (2012, 15). Una pregunta ronda la existencia de este *presentismo*: ¿Por qué regresan los muertos? Es decir, ¿por qué la presencia persistente de las imágenes de personas asesinadas y desaparecidas en las marchas y las manifestaciones de los familiares que exigen el regreso de sus seres queridos? Slavoj Žižek brinda una respuesta de orden psicoanalítico: los muertos regresan porque no están adecuada ni simbólicamente bien enterrados (2010, 49).⁵⁷

1.3. La construcción de memoria histórica: una verdad caleidoscópica

¿Cómo construir memoria histórica? ¿Hay un grupo legítimamente constituido para llevar a cabo esa construcción? En los apartados anteriores se documentó una experiencia de

⁵⁷ Sobre el regreso de los muertos ver el apartado 2.1. “La presencia de Antígona y la segunda muerte”.

construcción de memoria colectiva que ha contribuido a que la población de Granada encuentre mecanismos para la reconstrucción del tejido social y la tramitación del dolor en procesos de duelos no resueltos. La activación de la memoria, en ese caso, ha permitido articular un “nosotros” que había sido quebrado durante el periodo más crudo de violencia: 400 personas asesinadas, 128 desaparecidas y más del 60% de la población desplazada. El Salón del Nunca Más, así como proyectos artísticos como “Río abajo”, han activado el habla de las víctimas, las han empoderado, es decir, en estos casos se activa y visibiliza la agencia política de los ciudadanos. Sin embargo, es necesario preguntarse si, además de las víctimas, los actores del conflicto armado (las guerrillas, los paramilitares y las fuerzas armadas del Estado) también *pueden* o *deben* construir memoria, es decir, ¿son legítimas sus voces?, ¿es necesario escucharlas? En este apartado reflexionaremos sobre estas preguntas, pues más adelante nos ocuparemos de un trabajo realizado por el artista Juan Manuel Echavarría con excombatientes de grupos paramilitares, guerrilleros y soldados del ejército nacional: “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica” (2007). Para entender este proyecto es necesario contextualizar una de las recientes experiencias de justicia transicional en Colombia, la Ley de Justicia y Paz (2005), en la que perpetradores de masacres, desapariciones y asesinatos obtuvieron beneficios judiciales mediante la confesión de los hechos, un proceso jurídico mediante el cual se construye *verdad judicial*. Sin embargo, esta verdad deja vacíos con respecto a la *verdad histórica*, una grieta que permanentemente las víctimas tratan de zanjar, pues sin esta última no hay posibilidad de justicia ni reparación. Así que es indispensable preguntarse si las voces de los perpetradores resultan legítimas para la construcción de memoria histórica. Este es un asunto problemático, pues, por un lado, no se puede trazar una línea tajante, sin *zonas grises*, entre víctimas y victimarios⁵⁸ y, por el otro, los perpetradores de atrocidades evidentemente guardan una verdad que debe ser revelada. Sin embargo, los mecanismos

⁵⁸ En la investigación de Iván Orozco, titulada “La postguerra en Colombia. Divagaciones sobre la venganza, la justicia y la reconciliación”, se hace la siguiente aclaración: “En el marco de las guerras irregulares, dijimos, la enemistad se construye sobre la base de narrativas opuestas, en cuya oposición juega un papel central la dialéctica de la víctima y el victimario. En efecto, resulta difícil imaginar una oposición más radical que aquella de representar al otro como victimario-víctima culpable, mientras uno se representa a sí mismo básicamente como víctima-victimario inocente. La reconciliación, por el contrario, entendida en un sentido realista, ajeno a las fantasías consensualistas, consiste en el acercamiento progresivo de las narrativas opuestas. Acercar las narrativas opuestas, por su parte, es escapar al blanco y negro del juego de la enemistad y adentrarse en la verdad más profunda y opaca de los grises, es reconocer la presencia y la significación de las zonas grises, de figuras que son a la vez víctimas-victimarios, simultáneamente culpables e inocentes” (2003, 38).

para la recolección de las confesiones y las subsiguientes penas impuestas, han resultado problemáticas en los procesos de justicia transicional:

La verdad no sólo libera, la verdad también destroza, especialmente cuando las confesiones no se ven acompañadas de mecanismos de reparación. Revivir el dolor sin las ayudas del caso es frustrante (...) A veces la voluntad de perdonar de las víctimas (incluso de perdonar lo imperdonable), no encuentra la voluntad de los victimarios de confesar sus crímenes y de pedir perdón. Es perverso recargar el éxito o el fracaso del proceso de verdad, justicia y reparación en el lado de las víctimas, pidiéndoles que cedan cada vez más, mientras los victimarios se niegan a hablar (Currea Lugo 2016).

Los perpetradores de atrocidades guardan una verdad que es necesario revelar, tanto por los ejércitos al margen de la ley, como por los de las fuerzas armadas del Estado. Con respecto a este último actor del conflicto, el coronel (r) Carlos Arturo Velásquez de la Escuela Superior de Guerra, señalaba en un seminario sobre construcción de memoria histórica, lo siguiente: “Hay que escribir nuestras historias, esas de gloria y honor, pero también hay que contar aquellas en las que desafortunadamente se han cometido errores, no hay que negarlas. Eso nos enseñará y nos hará más grandes”.⁵⁹ No obstante, la apertura mostrada en este discurso se hizo con respecto a lo que será el Centro de Memoria Histórica Militar, cuyo objetivo es construir un relato diferente del que han venido haciendo el CNMH y las organizaciones de Derechos Humanos. Así que hay voces contrarias a la construcción de una memoria que integre a los distintos actores del conflicto. El general (r) Jaime Ruiz, presidente de la Asociación Colombiana de Oficiales Retirados (Ancore), hizo público su malestar con respecto a los informes publicados por el CNMH:

Cuando se hizo público el famoso ‘¡Basta Ya!’ que fue la obra maestra del CNMH, que es una entidad oficial, yo le pedí una audiencia al presidente Santos y le dije lo nocivo que era ese trabajo, porque ese documento llegaba a unas conclusiones como que los responsables de la violencia en Colombia, en términos generales, era una organización criminal que se llama Fuerzas Militares y Policía Nacional de Colombia (...) El ‘¡Basta Ya!’ ese es un libro que hay que recoger, hay que producir otro, pero de una manera diferente, sin ese revanchismo de la extrema izquierda”.⁶⁰

⁵⁹ “¿Cómo crear memoria histórica con las fuerzas militares?”. 2014. Bogotá: Centro Nacional de Memoria, Julio 23. En la misma conferencia, Gonzalo Sánchez, director del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), dijo: “Sus vivencias, testimonios y también sus archivos son fundamentales para reconstruir la historia de nuestro conflicto armado de una manera más completa e incluyente”. Y María Emma Wills – asesora de la dirección general del CNMH- aseguró que “más allá de ser un tema de honor o prestigio para las fuerzas militares, su memoria histórica debe centrarse en el ser humano y en contar los hechos traumáticos con los que muchos aún conviven, pues no han sido escuchados. El desconocimiento de su sufrimiento es un engranaje más de la guerra. Se desconoce su costo, y no hablo de costos económicos sino de vidas humanas, por eso es un ciclo que se sigue repitiendo”.

⁶⁰ “Así es como la fuerza pública quiere contar la memoria del conflicto”. 2017. *El Colombiano*, abril 19.

La voz en contra de la posibilidad para la construcción de una memoria integrada del conflicto armado en Colombia está presente, del mismo modo, del lado de las víctimas, quienes se promulgaron contra del Decreto 502 de 2017, firmado por el presidente Juan Manuel Santos, en el que se le otorgó al ministro de Defensa un asiento en el Consejo Directivo del CNMH, inclusión que podría poner en riesgo la autonomía que ha asumido esta institución, si se tienen en cuenta las declaraciones consignadas líneas arriba. La desconfianza de las víctimas con respecto a la verdad que han construido los actores del conflicto armado no resulta infundada. En el marco de la Ley de Justicia y Paz la verdad judicial recayó, principalmente, en los hechos que los paramilitares reconocieron mediante confesiones en las que iban apareciendo nombres de personas y eventos, de acuerdo a circunstancias de tiempo, modo y lugar. Sin embargo, esta experiencia demostró que hay una distancia entre la verdad judicial y la verdad histórica. En ese hiato se construye, en el mejor de los casos, una *verdad caleidoscópica*, y en el peor, un olvido deliberado en el que no se reconocen las acciones perpetradas y, por lo tanto, no hay condenas ni posibilidad de reparación para las víctimas.

Vale la pena transcribir, para dar cuenta de este hiato, un fragmento de la observación etnográfica que un grupo de investigadores del CNMH realizó en las audiencias públicas en las que paramilitares, que habían obtenido el derecho a ser *postulados* para incentivos judiciales, se encontraban con las víctimas en una puesta en escena bastante borrosa: una transmisión audiovisual con poca legibilidad de los rostros y una difícil “traducción” de las demandas por parte de las víctimas:

En medio de esta voz flotante, sin rostros, que viene transportada con un eco como fuera de ultratumba, se da lo que podría llamarse una verdad caleidoscópica construida a partir de fragmentos que, conectados a través de un principio rector, configuran una imagen (...) La dinámica de las intervenciones parece devenir en transacciones que buscan las coordenadas espaciales del hecho, de la muerte. Las referencias de la víctima, por ejemplo, de un viejo mayor y visiblemente nervioso, son comunicadas al asistente en largos intervalos de tiempo. El anciano habla muy bajito, y aunque el asistente tiene disposición a entender, parece costarle trabajo. La interacción es fragmentaria, lenta, incluso angustiada. Pasan los minutos, la audiencia se extiende inesperadamente. Con frecuencia, el proceso es más escueto: saben o no saben, luego de un corto ejercicio caleidoscópico. El asistente toma una hoja de papel, ante el desconocimiento del versionado, y dibuja —interpretando las palabras de la víctima, una especie de mapa de la zona, una representación a mano alzada: “Para arriba queda la finca El Morichal”, dice el viejo. El asistente interpreta ese arriba no en un sentido fluvial, río arriba, sino geométrico: dibuja un recuadro que llama la finca encima, en la parte posterior de la hoja de papel. El viejo mira y repite insistentemente: “El Floral, ahí queda”, señalando la hoja en general. Aquí emerge una mediación adicional, un

modelo de representación adicional. El procedimiento busca localizar un lugar basado en fragmentos de experiencia. Luego de veinticinco minutos, el fiscal no logra establecer nada. Una mezcla de nombres y una serie de mapas se entrecruzan. Había una finca, una tienda, una zona con el mismo nombre, al parecer. El asistente remite verbalmente la información de un proceso visual. Se genera confusión. El caleidoscopio gira de un lado al otro. Los fragmentos no se consolidan. Nada sucede. La imagen completa es imposible y la sensación de totalidad es un juego de espejos. La verdad es incompleta. La idea de que haya algo completo es una abstracción, un artefacto. El muerto no existe, pero ahí está. El viejo lo repite. El lugar no existe de cara al proceso judicial, que produce lugares, hechos y tiempos. El viejo se va con su fantasma. El paramilitar dice no conocer, no obstante conoce. La fuerza de la verdad recae, a la larga, sobre lo que él quiera reconocer” (Centro de Memoria Histórica 2012, 57-58).

Más allá de los aciertos y desaciertos de la Ley de Justicia y Paz, resulta claro que con este proceso las víctimas emergieron como actores sociales que exigen sus derechos. Esa emergencia pública de las víctimas ha estado estrechamente unida a propuestas artísticas que exploran los territorios de las masacres, los asesinatos selectivos, las desapariciones y el desplazamiento forzado. La Ley de Justicia y Paz despejó territorios dominados por grupos armados no sólo para las ONGs y los investigadores judiciales y académicos, sino que, al mismo tiempo, puso a los artistas en contacto con las víctimas del conflicto. En las prácticas artísticas concentradas en los territorios del conflicto armado, las víctimas dejaron de ser una noción lejana construida mediante recursos visuales rutinarios y tradicionales, es decir, mediante fórmulas que hasta algún momento resultaron eficaces en el campo del arte colombiano.⁶¹ La representación de los *desastres de la guerra* mediante los recursos de la expresividad, la fealdad y la fragmentación de los cuerpos, fueron cediendo para darle lugar, en nuestro contexto, a otras apuestas en las que en lugar de la representación de la víctima se dan formas de activación del habla de los individuos y las colectividades, como se vio con el caso de “Río abajo”.

Sin embargo, como se ha venido señalando, la construcción de la verdad histórica, cuyo alcance llegará a ser caleidoscópico, se hace con la inserción de distintas voces y relatos que desde luego evidencian el carácter conflictivo que supone tal construcción. Si bien es cierto que las voces de las víctimas tienen una legitimidad de orden moral, también lo es que las voces de los perpetradores de masacres, asesinatos selectivos, desapariciones y desplazamiento forzado, deben ser escuchadas para la construcción de un relato del conflicto armado en Colombia. Algunas de estas voces, desde luego, han sido escuchadas

⁶¹ Ver apartado 2.2.2. “Los dilemas de la representación”.

en las versiones libres de la Ley de Justicia y Paz, aunque sus resultados han estado lejos de la construcción de verdad judicial e histórica en un sentido amplio.⁶²

En el proceso de justicia transicional no sólo las víctimas emergieron para el campo del arte sino también lo hicieron los perpetradores y sus crímenes. Estos se hicieron visibles con la Ley de Justicia y Paz mediante las versiones libres y los mecanismos de desmovilización y reinserción a la vida civil. A continuación, se presentará un caso en el que se experimenta con la posibilidad de narrar la guerra a partir de imágenes realizadas por los propios actores del conflicto armado: paramilitares, guerrilleros y soldados del ejército nacional.

1.3.1. La activación del habla en “La guerra que no hemos visto”

En este apartado se hace un análisis del trabajo “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica” (2007)⁶³ del artista Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947). Se muestra cómo el sentido de la obra se construye en el contexto de dos experiencias de justicia transicional en Colombia: la Ley de Justicia y Paz (2005) y el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (2016). “La guerra que no hemos visto” opera como un dispositivo de activación del habla en el que se construyen las condiciones necesarias para que se escuchen las voces de excombatientes rasos y anónimos. Con respecto al inicio de este proyecto, Echavarría dice lo siguiente:

Cuando la desmovilización de los treinta mil paramilitares rasos en el 2005 bajo la Ley de Justicia y Paz, llegaron desmovilizados de todo el país a diferentes albergues gubernamentales en Bogotá. Varias veces crucé frente a unos de estos albergues en el barrio Teusaquillo, y cuando veía a los exparamilitares, me decía: “Nunca he hablado con uno

⁶² Diez años después de haberse puesto en marcha la Ley de Justicia y Paz, el balance no resulta alentador con respecto al esclarecimiento de la verdad y las condenas impuestas: “...los exparamilitares han confesado más de 50.000 crímenes, las 33 sentencias que existen hasta ahora sólo incluyen el 6% de todos los hechos confesados y condenan a menos del 4% de todos los postulados a este modelo de justicia transicional”. “6.482 cuerpos han sido encontrados hasta octubre de 2015. Sin embargo, las versiones de los paramilitares sirvieron para hallar menos del 15%.” Con respecto a los combatientes rasos, “Acuerdos de la Verdad es el mecanismo del Centro de Memoria Histórica (CMH) a través del cual los exparamilitares que no hayan cometido delitos graves y que no hayan delinquido de nuevo pueden contar sus verdades por fuera de los juzgados. Ellos comenzaron a recoger los testimonios desde mediados de 2012”: 24.640 exparamilitares se inscribieron, 15.000 cumplían con los requisitos, 8.000 fueron contactados por el CNMH, más de 5.000 han relatado sus verdades y 3.400 es el estimado de exparamilitares que terminarán el proceso en diciembre de 2015. “La magnitud de los crímenes develados por Justicia y Paz”. 2015. *Verdad Abierta*, diciembre 7.

⁶³ El proyecto puede consultarse en: <http://www.laguerraquenohechosvisto.com/espanol/principal.html>

sólo de ellos... nunca les he escuchado un relato... ¿Cómo habrán sido sus experiencias en la guerra? ¿Qué historias circularán por sus memorias...?”⁶⁴

Muchas de las versiones libres dadas por paramilitares no solo se alejaban de la verdad, sino que resultaban revictimizando a los sobrevivientes. Basta con recordar, entre muchas otras, la declaración en versión libre dada por Jhon Jairo Esquivel Cuadrado, alias “El Tigre”, uno de los sindicados por la masacre de El Salado: “No se hizo nada del otro mundo, fueron muertes normales, no hubo ahorcados, ni robos de tiendas, ni de ganado. Esa gente [se refiere a los testigos que sobrevivieron a la masacre] debe ser más seriecita en decir lo que pasó”.⁶⁵ Contraria a esta declaración, los testigos de esta masacre han relatado episodios de una crueldad extrema, que se alejan bastante de lo que el perpetrador llama “muertes normales” (como si pudieran llamarse “normales” a los asesinatos y masacres).⁶⁶ La sevicia, sin embargo, ha estado presente desde el periodo conocido como La Violencia. Modalidades de asesinato y escenificación del crimen como los llamados corte de florero, corte de franela, bocachiquiar, picar para tamal⁶⁷, entre otras, se fundamentan en la representación de la víctima como un animal que debe ser sacrificado. La animalización propicia una indiferencia y un distanciamiento en el victimario que facilita la eliminación y el descuartizamiento de la víctima.⁶⁸ Según María Victoria Uribe, esta equiparación se extiende hacia la idea de que los animales deben ser domesticados para que su sacrificio

⁶⁴ Juan Manuel Echavarría. 2009. Entrevista realizada por Ana Tiscornia.

⁶⁵ Declaración extraída del documental: “El Salado: rostro de una masacre”. Grupo de Memoria Histórica. 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=OrSbzIt0-Us>

⁶⁶ En la masacre de El Salado, corregimiento de El Carmen de Bolívar ubicado en los Montes de María, cerca de 450 paramilitares torturaron y asesinaron a 66 personas entre el 16 y el 21 de febrero de 2000. La sevicia llevada a cabo es difícil de imaginar: “...se utilizaron cuerdas de estrangulamiento, se empaló a una mujer, sortearon con números a quién le figuraba ser asesinado, hubo corte de orejas, golpes con bayonetas, asesinato de una mujer embarazada y degollamientos de víctimas. Y todo al son de los instrumentos musicales que fueron sustraídos de la Casa de Cultura: encendieron equipos de sonido presentes en casas, tiendas y billares, crearon un ambiente festivo y con cada persona que acribillaban en la cancha de microfútbol, escenario del terror, tocaron una tambora”. “El informe de la masacre de El Salado”. 2009. *El Espectador*, septiembre 14.

⁶⁷ Durante la Violencia de los años cincuenta en Colombia se han descrito las siguientes modalidades de descuartizamiento y teatralización de la barbarie: corte de franela, un corte en la base del cuello; corte de corbata, hacer descolgar la lengua a través de un corte en el cuello; corte de florero, en el cual los brazos y piernas eran colocados en el lugar de la cabeza, en una suerte de siniestro “arreglo floral”; picar para tamal, despedazar el cuerpo en pequeños pedazos, como la carne del conocido plato popular. Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*, Bogotá, Punta de Lanza, 1977, tomo I.

⁶⁸ María Victoria Uribe señala que “Ahora predomina la comodidad [se refiere a la violencia de los paramilitares]. Los vuelven pedacitos porque caben en un espacio más pequeño. En la época de la Violencia había más ritualidad. Se tomaban el tiempo para desmembrarlos y para poner lo de arriba abajo y lo de abajo arriba. Por ejemplo, la cabeza cortada entre las piernas, o el pene en la boca. Había una intención de desordenar para causar terror. También para causar terror los paramilitares desmembran a personas vivas.” “No es suficiente sacar a los muertos para sanar al país”. 2007. *El Tiempo*, abril 23.

garantice su consumo simbólico y se asegure, de tal modo, su equivalencia con la figura del carnicero. (1990, 96-97)

Imagen 12. Corte de florero

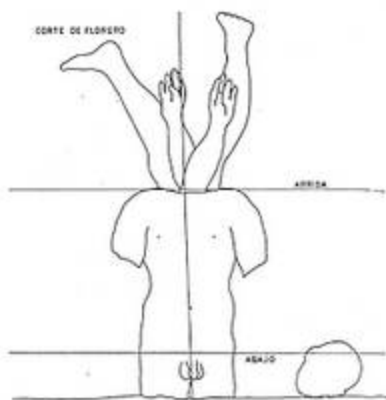


Imagen 13. *Anthurium Mutilatum*



Una de las primeras obras de Echavarría hace referencia a la sevicia presente en la historia de la violencia en Colombia. “Corte de florero” (1997) es una serie de 33 fotografías que remite hacia ese repertorio de prácticas atroces.⁶⁹ Sin embargo, en estas fotografías opera una suerte de desvío. No es un trabajo fotográfico que ilustre la sevicia sino una metáfora en la que se cruzan referencias históricas del relato de nación, como la Expedición Botánica, el objeto “propiciatorio” que permitió planear el “Grito de Independencia” (el florero de Llorente), así como el orgullo patrio por su diversidad floral y, desde luego, la infame práctica de descuartizar un cuerpo para, posteriormente, colocar los brazos y las piernas en el lugar que ocupaba la cabeza de la víctima, como si fuera un “arreglo floral”: el corte de florero (imagen 12). Sin embargo, en las fotografías las flores no son flores sino la disposición de huesos humanos que simulan la clasificación botánica de especies florales, acompañadas con un nombre en latín: “...híbridos que sugieren lo grotesco. Así, una flor de hueso pélvico se llama *Dracula Nosferatu*, mientras que otra flor hecha con una costilla, con un ramillete de metacarpianos en un extremo, a modo de pétalos, se llama *Dionaea Misera*” (Taussig 2010, 227).

⁶⁹ La serie fotográfica puede consultarse en: http://jmechavarria.com/chapter_cortedeflorero.html

Tal vez lo que se sugiere con estas fotografías es que la flor nacional no es la *Cattleya Trianae*, el lirio de mayo, sino la cosecha de muerte que se confunde de manera siniestra con el paisaje, la *Cattleya Cruenta* o el *Anthurium Mutilatum* (imagen 13). Esta relación entre paisaje y violencia es persistente en el arte nacional si se piensa en obras como “La cosecha de la violencia” (1968) de Alonso Quijano (imagen 14), “Piel al sol” (1963) de Luis Ángel Rengifo (imagen 15) o “Violencia” (1962) de Alejandro Obregón (imagen 40). En la primera, unos cadáveres yacen al pie de un árbol como si fueran sus frutos caídos; en la segunda, la piel desollada de una mujer se extiende como las pieles de animales que van a ser curtidas; en la tercera, una mujer embarazada con el rostro desfigurado yace sin brazos tendida en el horizonte, como si fuera ella el paisaje. Las escenas representadas en estas obras, que parecen tan lejanas y alegóricas, son en verdad, cercanas y reales; persisten en las masacres de hoy, como la de El Salado (2000), mencionada líneas arriba: “...se utilizaron cuerdas de estrangulamiento, se empaló a una mujer (...) hubo corte de orejas (...) asesinato de una mujer embarazada y degollamientos de víctimas”.⁷⁰ La sevicia en estas acciones son de una crueldad tan extrema que las representaciones artísticas que se ocupan de ellas parecieran agotarse, como fórmulas rutinarias sin potencia de afección o concientización, que es lo que frecuentemente buscan. Pero ¿pueden aún imágenes semejantes decir o expresar algo? ¿Hay potencia todavía en la representación de la barbarie? Diettes, por ejemplo, no representa; hace presente la ausencia de los desaparecidos por medio de sus prendas sumergidas en el agua translúcida, al tiempo que propicia la activación del habla de los testigos mientras donan temporalmente las prendas de sus seres amados. Durante las dos últimas décadas hay un cambio en los modos de hacer artísticos que buscan dar cuenta de la violencia en Colombia. Esa transformación de los modos de hacer también está presente en el trabajo de Juan Manuel Echavarría, quien pasó de una poética de la imagen creada por el artista (la simulación de flores mediante huesos humanos), a unos modos en los que se busca activar la memoria de los actores del conflicto armado con “La guerra que no hemos visto”.

⁷⁰ “El informe de la masacre de El Salado”. 2009. *El Espectador*, septiembre 14.

Imagen 14. “La cosecha de los violentos”**Imagen 15.** “Piel al sol”

Allí, como en “Piel al sol” o “La cosecha de los violentos”, el territorio también está presente, es decir, la violencia como paisaje y el paisaje de la violencia. Pero, a diferencia de las obras señaladas, los paisajes no han sido creados por artistas, pues “La guerra que no hemos visto” se realizó mediante unos talleres de pintura en los que participaron 17 exparamilitares de las AUC, 30 exguerrilleros y 14 exguerrilleras de las FARC, 1 exguerrillero del ELN y 18 soldados del ejército nacional heridos en combate, quienes en conjunto produjeron más de 400 pinturas de las cuales 90 fueron expuestas por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (2009).⁷¹ Algo que llama la atención del conjunto de las pinturas es el verde, las montañas y los valles, la presencia de la naturaleza estrechamente unida al rojo de las masacres (imagen 16). Más que pinturas en un sentido experto, estas imágenes son cartografías cuyos aspectos formales se construyen, por un lado, mediante el centrado y la frontalidad y, por el otro, mediante planos cenitales y picados. La representación de los hechos es ingenua desde el punto de vista formal, una

⁷¹ “Se organizaron cuatro talleres: el primero con excombatientes de las AUC; el segundo con excombatientes de las FARC; el tercero con los soldados del Ejército Nacional heridos en combate, y el cuarto con mujeres excombatientes de las FARC. Cada taller estaba conformado por aproximadamente veinticinco excombatientes, constantes y muchos otros que asistían de manera intermitente (...) Todos ellos habían engrosado las filas de estos ejércitos por periodos de tres, cinco, diez y hasta dieciséis años, de su vida, algunos desde que tenían escasos ocho años. Cada taller duró aproximadamente ocho meses” (Grisales Blanco 2011, 233).

candidez en el modo de representar en el que, sin embargo, nada de lo representado resulta ingenuo.⁷²

Imagen 16. “Sin título” (2007). Autor: José Víctor, Excombatiente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), reclutado a los 12 años y permaneció 9 años.



En estas imágenes hay un juego de oposiciones entre la representación y lo representado: la ausencia de verosimilitud formal (“así no se ven las cosas”), es inversamente proporcional a la verosimilitud narrativa (“así sucedió”). La ingenuidad de la representación se liga a la brutalidad de lo representado generando una tensión en quien observa estas imágenes. Tensión que en algunos casos parece transformarse en rechazo, como señala Echavarría: “He tenido personas que dicen: ‘Pero cómo se pintan estos temas con esta ingenuidad, con este lenguaje de niños, ese lenguaje no va para estos temas, para el contenido de la obra’”.⁷³ Sin embargo, Echavarría considera que ese es uno de los modos para poder ver el horror y la barbarie: “El arte, como el escudo de Perseo, nos permite ver el horror sin petrificarnos”⁷⁴. Ese sería el modo de poder ver *la guerra que no hemos visto*. Las imágenes *impactan*: no sólo impresionan, sino que también chocan. Pero tanto la impresión como el choque resultan diferentes a los efectos producidos por las imágenes

⁷² Esta es la interpretación más frecuente de esta serie : “...uno cree que está parado frente a cuadros pintados por niños, y no sólo por el manejo técnico, sino también por el desarrollo temático (...) yo creo que lo que se muestra en estos trazos infantiles no es la simple falta de escolaridad, sino la propia condición infantil de esos guerreros, y en esa paradoja salta la chispa en que, a mi juicio, radica la más profunda dimensión poética y metafórica de esos cuadros: no parece haber manera de reconciliar que la brutalidad de esas escenas sea relatada con un lenguaje de niño (...) en *La guerra que no hemos visto* lo que se nos muestra es alguien que piensa como un niño.” (Tobón Giraldo 2014, 17-18) Sin embargo, una cosa es constatar el carácter ingenuo (infantil) de las representaciones y otra muy distinta afirmar que quienes crearon esas imágenes piensan como niños.

⁷³ Juan Manuel Echavarría. 2015. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, octubre 20.

⁷⁴ Juan Manuel Echavarría. 2015. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, octubre 20.

sensacionalistas, imágenes que, de hecho, no pueden verse con facilidad. A pesar de la brutalidad de las imágenes de “La guerra que nos hemos visto” podemos fijarles la mirada. Tal vez el acierto afectivo en estas imágenes tenga que ver con la lógica de su representación o, más bien, con su inversión: adultos que pintan como niños asuntos que no son infantiles.

Otra cuestión tiene que ver con el aspecto narrativo. En “La guerra que no hemos visto” se narra desde arriba (planos cenitales y picados), pero esta narración no es distanciada, pues su fundamento parte de abajo, de una recuperación de las prácticas brutales de la guerra que muestran territorios que aún no habían sido vistos. Los talleres realizados recurrieron a las metodologías recomendadas para la recuperación de la memoria: la pregunta generadora que activa la memoria (sus experiencias de la guerra) y la elaboración de mapas (mentales, del entorno, de rutas, del pasado -cartografías, propiamente hablando). El trabajo de Echavarría consiste en propiciar, por medio de la construcción de un espacio creativo (los talleres de pintura), un desplazamiento y una multiplicación de las miradas que, a su vez, posibilita una ampliación en los modos de ver. Esta multiplicación de los puntos de vista tiene que ver con que son las voces de los excombatientes rasos las que se ponen en escena en esas pinturas. Es decir, no son las voces oficiales de la guerra, ni las de los comandantes de las fuerzas al margen de la ley, ni las de la academia, que son con frecuencias las que en conjunto construyen el relato de la guerra en Colombia. En el caso de la “Guerra que no hemos visto” emergen las voces anónimas que han experimentado los desastres de la guerra, cuyo mandato ha sido “Enterrar y callar”, como se consigna en uno de los grabados de Goya. En este sentido, la serie de pinturas opera como un dispositivo de activación del habla de aquellos que, por fuerza, debieron permanecer silenciados, de aquellos cuya voz silenciada guardaba una verdad de la guerra.

Es necesario resaltar las posibilidades que hay en estas formas de simbolización con respecto a la construcción de verdad histórica. Si el contexto de la Ley de Justicia y Paz se convirtió con frecuencia en el escenario para la autopromoción de los comandantes como héroes cuyas acciones resultaban necesarias y, por lo tanto, justificadas,⁷⁵ los testimonios

⁷⁵ “En el momento de las desmovilizaciones, el discurso de los comandantes oscila entre la heroicidad y el martirio. La heroicidad está asociada al contenido misional y, por lo tanto, a la necesidad del destino (curiosa y temible idea del destino necesario a la que solo los cobardes o “los que se creen mejores”, como suele decir “Jorge 40”, se sustraen). “Es apenas lógico”, dicen, que ante la ausencia del Estado y el acoso de la guerrilla, surjan espontáneamente movimientos de autodefensa. Si es “apenas lógico”, se deduce que la voluntad, en

en imágenes de los excombatientes muestran, en cambio, una brutalidad sin sentido ni justificación lejos de cualquier posibilidad de enaltecer tales actos como heroicos. No circunscritas a la lógica equivalencial entre confesión y beneficio judicial, las imágenes de “La guerra que no hemos visto” no están calculadas, como muchas de las confesiones realizadas en las versiones libres de los jefes paramilitares. Esta es la valoración que Gonzalo Sánchez, director del CNMH, hizo de esta serie:

Los relatos de la guerra contruidos en la era reciente, a partir de las declaraciones calculadas de los comandantes y cabecillas, tienen contrapeso aquí, en la crónica espontánea de soldados rasos. Frente a un ejercicio tan cuestionado como el de las versiones libres, erigido frecuentemente en plataforma de exaltación heroica de los jefes, estos jóvenes nos muestran los horrores de la guerra por ellos vista y también ejecutada. Y si en las versiones libres hay renuencia a contar, o actitud deliberada de ocultar, aquí se advierte necesidad de visibilizar (Sánchez 2010, 44).

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que el subtítulo de la serie, “Un proyecto de memoria histórica”, resulta problemático para algunos críticos. Es decir, la serie de pinturas se compromete con algo que resulta significativo en el contexto del conflicto armado en Colombia, pues la recuperación y la construcción de la memoria son inseparables de la verdad de los hechos. Reparemos en una crítica:

Al parecer, el componente testimonial de esta exposición no evidencia la verdad de la guerra, evidencia lo que sus organizadores esperan que sea esa verdad (...) se estereotipa a los excombatientes, ya no identificándolos netamente como victimarios, sino ocultando sus testimonios, sus historias de vida, sus opiniones políticas (...) el desarrollo de los talleres (en los que se impulsaba a los participantes a pintar específicamente imágenes de la guerra), la selección de las obras (en las que se excluían las imágenes que no hicieran referencia a los horrores de la guerra), la edición del catálogo (en la que se amplifican los detalles más sobrecogedores), y las decisiones museográficas (en las que se excluye todo testimonio particular y referente directo), producen una imagen de la guerra en Colombia reducida al horror de la guerra, sin causas, sin responsabilidades, sin beneficiarios, sólo un cúmulo de acciones horrorosas cuyo único contexto es nuestra exuberante geografía rural (...) Existe un consenso social respecto a que estas obras son aportes para la memoria histórica de la guerra, pero su memoria es amnésica y su historia es ahistórica; es memoria inocua, testigos sin testimonios, representación de lo vago, lo etéreo y lo innombrable (Gamboa 2015a, 10-11).

El autor de este texto crítica los criterios de selección del artista y la curadora. Sin embargo, parece legítimo -en los ámbitos de la curaduría y la edición-, tematizar, plantear problemas y, de hecho, construir guiones a partir de un determinado “sesgo”: la violencia de género,

principio, juega un papel marginal: la lógica no necesita de la voluntad de nadie para ser cierta. Por lo tanto, en cuanto “héroes”, es su destino, y la dignidad con que lo asumen, lo que importa” (Orozco et.al. 2012, 238). Cabe agregar que muchos de los Frentes de las AUC llevaban por nombre “Héroes de los Montes de María”, “Héroes de Granada”, “Héroes del Prodigio”, “Héroes del Llano”, entre otros.

la miseria urbana, el paisajismo en la Nueva Granada o, como el caso del que nos ocupamos, el horror de la guerra. Pero, por otro lado, lo que parece excesivo en la crítica de Gamboa es exigirle al arte cuestiones que van más allá de su propio territorio, cuestiones propias de las ciencias sociales (verificación de los datos y fiabilidad de los resultados) y de la administración de justicia (señalar responsables y condenar). Desde luego proyectos como estos están sujetos a tales interpretaciones, pues se encuentran en el límite de las fronteras internas y externas del arte y, por lo tanto, suele exigírseles resultados reales. Ahora bien, uno de los problemas metodológicos para el análisis de las imágenes de proyectos como “La guerra que no hemos visto” es que no tenemos acceso directo al testigo (humano o material), solo tenemos acceso a su representación (los cuadros). En otras palabras, se nos escapa el indicio (el vestigio, que siempre es directo) y nos queda únicamente su representación icónica (que siempre es diferida).

No obstante, es necesario tener en cuenta el contexto histórico de estos trabajos para poner a prueba afirmaciones críticas como las de Gamboa. Para dar cuenta de ese contexto veamos otra crítica sobre la serie, esta vez con un énfasis sobre la invisibilidad de los excombatientes y soldados que crearon las imágenes, cuyos nombres no aparecieron ni en las exposiciones ni en el catálogo:

El capital simbólico podría haber sido distribuido entre los participantes del proyecto a través del reconocimiento de su estatus como autores, pero esto no ha sido el caso (...) Esto hubiera tenido implicaciones políticas importantes: al ganar visibilidad como autores, ellos estarían haciéndole contrapeso al régimen de visualidad que los hace invisibles (...) En este sentido, se puede decir que hay aquí un grado de cooptación: las historias de vida y los esfuerzos pictóricos de otros no son capitalizados por ellos, sino por el artista. Esta cooptación se opone a cualquier función transformativa del proyecto. (Yepes s.f., 24-25)

Esta crítica, que en primera instancia parecería razonable, no tiene en cuenta el contexto en el que se realizó este trabajo: por un lado, un proceso de reinserción de excombatientes a la vida civil que debe pasar por distintas fases y, por el otro, la protección, bajo la figura del anonimato, de excombatientes que narran experiencias de la guerra en un contexto donde el conflicto armado no ha culminado. Sin embargo, un mismo contenido puede irse transformando con el tiempo, una obra puede ampliar su sentido dependiendo del contexto histórico donde se exponga. Entre el 15 de septiembre y el 30 de noviembre de 2015, en la Biblioteca de la Universidad Externado de Colombia se realizó la exposición “Desenterrar

y hablar: una etnografía estética de la guerra en Colombia”,⁷⁶ en la que se exhibieron “Silencios”, “Réquiem NN” y “La guerra que no hemos visto”. Esta misma exposición se replicó entre el 1 de septiembre y el 31 de octubre de 2016 en la Biblioteca Central de la Universidad de Colombia y la Hemeroteca Nacional Universitaria, acompañada de este texto de Echavarría:

En el año 2009, se expuso por primera vez *La Guerra Que No Hemos Visto* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En aquel momento, era impensable revelar en una exposición la identidad de sus autores o sus remembranzas sobre estas pinturas. Los temores a represalias y amenazas fueron más fuertes. Hoy, siete años después, en un ambiente de confianza por el hecho histórico de la firma de la paz y por las expectativas de reconciliación y reconocimiento de la verdad, se acompañan estas pinturas con las reseñas y el primer nombre de sus autores.⁷⁷

No es un azar que estas dos últimas exposiciones se hayan realizado en bibliotecas universitarias. Por un lado, ponen en evidencia que estas obras se exhiben no solo en museos y galerías sino también en circuitos externos al campo del arte (iglesias en el caso de Diettes), pues su público es más amplio que el público especializado del campo artístico y, por el otro, permiten vislumbrar la intención pedagógica que hay en estos trabajos. “La guerra que no hemos visto”, recordémoslo, se declara como un proyecto de memoria histórica, de modo que es necesario valorar si tal intención logra realizarse. Lo primero que hay que tener en cuenta es que la creación y el recorrido de la exhibición se enmarca dentro de dos experiencias de justicia transicional: la Ley de Justicia y Paz (2005) y el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (2016). La primera propició el encuentro entre excombatientes y desmovilizados con Echavarría, la segunda permitió presentar más información sobre la creación y sus autores. Este proceso permite ver no sólo la transformación del proyecto con el tiempo sino también

⁷⁶ “*Enterrar y callar* es el epígrafe del grabado 18 de *Los desastres de la guerra* de Goya (...) *Enterrar y callar* son actos connaturales a la violencia, al cinismo, son instrucciones estratégicas y operaciones de guerra. *Desenterrar y hablar* son los verbos antagónicos, lo propio de la tregua y el cese al fuego (...) Las palabras *desenterrar y hablar*, escogidas por Echavarría para esta exposición, son al mismo tiempo la continuidad de su lectura de Goya y un acto de confianza en el que al pronunciar, por medio del arte, los hechos y los nombres de los enterrados, redime la dignidad *post mortem* y se vuelve lengua colectiva lo injustamente silenciado” (Sierra León 2016, 8).

⁷⁷ El ambiente de confianza que mencionaba Echavarría tenía que ver con el acuerdo de paz firmado entre el gobierno nacional y las FARC, que buscaría refrendarse mediante un plebiscito el 2 de octubre de 2016 (sobre la fallida refrendación del acuerdo mediante mandato popular y las manifestaciones artísticas, ver el apartado 3.3. “Las cenizas y los nombres: ‘Sumando ausencias’ de Doris Salcedo”). Con respecto a la posibilidad de revelar nombres y lugares, Echavarría escribió lo siguiente: “De acuerdo, hay más esperanza. Se puede hablar un poco más. Ya se puede identificar el bando en el que estuvieron. Ya se pueden escribir algunas historias de las que nos contaron. Ya aparecen sus primeros nombres. En 2009 esto nos era prohibido” (Comunicación personal vía WhatsApp, septiembre 13 de 2016).

el acompañamiento de algunos de sus creadores durante este trayecto. Por ejemplo, Ronald, uno de los excombatientes, realizó las visitas guiadas mientras la exposición estuvo en la Hemeroteca Nacional Universitaria; allí habló del proceso y el sentido de estas pinturas. De igual Manera John Gerardo, otro de los participantes del proyecto, hizo parte del equipo que realizó las visitas guiadas en la exposición “Ríos y Silencios”, llevada a cabo en el MAMBO entre octubre de 2017 y enero de 2018, cuyo relato se presentará más adelante. Y cabe anotar que Noel Palacios, uno de los cantantes de “Bocas de ceniza” (2003),⁷⁸ fue uno de los talleristas de “La guerra que no hemos visto”. Tanto el caso de Noel como el de Ronald y John Gerardo contradicen las afirmaciones sobre la cooptación de capital simbólico realizada por Echevarría, según Yepes. Esta información debe tenerse presente para contrastarla con otras apuestas artísticas en las que la comunidad solo es parte del material del proyecto personal de un artista, como se verá más adelante.

Ahora bien, para dar cuenta de este proyecto como un ejercicio de memoria histórica, detengámonos, en primer lugar, en las acciones narradas (testimonios que aparecen junto a las pinturas), las declaraciones y las historias de vida en tres casos de excombatientes de la guerrilla, el paramilitarismo y el ejército y, en segundo lugar, en la valoración que se hace de este trabajo a partir de lo consignado en el libro de visitas de la exposición en la Hemeroteca Nacional Universitaria.

⁷⁸ “Bocas de Ceniza” es una obra en formato de vídeo que recoge cantos compuestos por víctimas del conflicto armado en Colombia, en estos cantos se narran acontecimientos de la guerra en Colombia, como ataques a las poblaciones, masacres, desplazamiento forzado: "Aunque las cosas que se cuentan en todas las canciones sean semejantes, el acento y la afectividad son distintos en cada una. Del reclamo airado de la primera canción al presidente (“Oiga señor presidente, cómo es que va a gobernar, porque aquí los campesinos, hombre, con ellos van a acabar”), al agradecimiento a una providencia que salva, en la última.” (Zuluaga 2014) Este trabajo puede verse en:

http://jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html Sobre la historia de vida de Noel Palacios puede consultarse: <http://www.verdadabierta.com/victimas-seccion/perfiles/1896-noel-palacios-musico-sobreviviente-de-bojaya->

Imagen 17. “Sin rastro” (2007). Autor: Jhon Gerardo. Excombatiente del ejército Nacional de Colombia. Ingresó a la edad de 19 años.



Testimonio:

Me fui a andar detrás de ese camino y por allá en el fondo se veía como una especie de un Búnker de Cemento grande y alrededor se veían bastantes cosas de colores que son las flores que yo pinto ahí. Allá es tierra caliente y es más parte desierta, entonces a uno se le hace raro ver flores... algo raro hay por allá. Eso lo viví todo y aún todavía siento el olor. El horno estaba prendido y el olor así a sangre, como a carne humana, yo nunca había experimentado ese olor... y como el frío que me generó dentrar allá, porque era un frío todo raro, todo extraño. Es un crematorio de las autodefensas. Y de las cenizas nacieron las flores... de las cenizas de los muertos...las flores, las repetí mucho. Hice las blancas y al otro día hacía las rojas, y yo tenía sueños...que tenía este cuadro en una exposición y que había una señora diciendo que quién había hecho el cuadro, que ella quería saber dónde estaban las flores, dónde había sido eso, para ella ir por una flor de esas que de pronto ahí estaba el cuerpo del hijo de ella. Yo tuve ese sueño así y me levanté asustado y me acordé mucho de esa flor roja como una cruz, esa fue la que pinté a lo último.

Imagen 18. “Secuestro de una persona inocente” (2007). Autor: Caliche.
Excombatiente de las AUC



Testimonio:

Era una profesora que tenía por ahí unos treinta años. Estuvo secuestrada tres meses. El comandante lo que pensaba era que ella era una ideóloga de la subversión y que ella sabía dónde mantenían las caletas y por dónde operaban. El comandante se metía allá al cambuche y siempre abusaba de ella, la tenía era como pa' tener sexo, no más. Decidió matarla porque era dizque un encarte y porque de pronto sapiaba quien era el que la había tenido. El mismo comandante la mató con un cuchillo porque allá no se podían hacer tiros ni nada porque por ahí estaban las FARC. Por esa zona, siempre había mucha coca sembrada. Ese comandante la partió en dos y la metió ahí en el hueco

Imagen 19. “Muerte de los cuatro colegiales por cumplir con la tarea del colegio” (2007). Autor: Silfredo. Excombatiente de las FARC reclutado a los 16 años y permaneció allí por 4 años.



Testimonio:

Resulta y acontece que estos muchachos de blanco, uniformados, son cuatro colegiales de un pueblito que se llama San José del Fragua. Ya se iban a graduar. Ese día les tocó ir a cumplir con la tarea de venir y llegar a Zabaleta. Entonces aquí había un campamento guerrillero y los cuatro muchachos no habían pedido permiso, ni nada, para poder entrar, pues allá tocaba era pedir permiso. Los cogieron y los tuvieron tres días amarrados. Ellos lloraban amargamente. Eran dos muchachas y dos muchachos. Ellos decían que por qué los tenían que tener amarrados si ellos no debían nada, que el deseo de ellos era graduarse, seguir adelante, acabar los estudios pa' ayudarle a la familia. Ya la familia de ellos se juntaron y hablaron con la junta del pueblo y entonces ya la guerrilla se enojó y de una vez los iban matando, y los mataron a todos cuatro. Yo, como soy tan blandito de corazón, yo lloré, pero como uno allá no puede dejar que miren que uno está llorando, que es una sanción durísima.

La juventud de quienes testimonian, los traumas que retornan en sueños, la prohibición de piedad, no ya con el enemigo sino con jóvenes inocentes, los relatos de crueldad: hornos crematorios, violaciones y descuartizamientos. En tan poco espacio hay tanto exceso. Pero aún hay más, y es aquello que sobrepasa el asombro de lo inimaginable y trae de vuelta la barbarie al territorio. Es decir, que aquello tuvo lugar, que no es una admonición contra el mal en el mundo en clave universal. Los relatos son singulares y enunciados por testigos presenciales; no son, como lo afirma Gamboa, “un cúmulo de acciones horrorosas cuyo único contexto es nuestra exuberante geografía rural”, ni se puede señalar que “su memoria es amnésica y su historia es ahistórica; es memoria inocua, testigos sin testimonios” (2015, 10-11). Llama la atención, en contravía de estas afirmaciones, que las narraciones indican lugares, víctimas y perpetradores: el asesinato de 4 estudiantes de San José del Fragua,

Caquetá, por parte de las FARC (imagen 19) y la existencia de hornos crematorios de las AUC. Con respecto a esto último hay algo inquietante: que fue la pintura realizada en 2007 la que testimonió por primera vez sobre la existencia de los hornos (imagen 17).⁷⁹ La primera noticia en prensa que puede rastrearse es de 2009: “El primero en referirse a los hornos de la muerte fue el ex jefe paramilitar Jorge Iván Laverde, alias El Iguano, en octubre de 2008, en una audiencia de Justicia y Paz.”⁸⁰ El deseo que Gonzalo Sánchez manifestara en 2010, parece estar realizándose con estas tres últimas exposiciones:

El algún momento –cuando se rompan los silencios y las inhibiciones de esta guerra– deberá ser posible que el observador se salga de los bordes de los lienzos y se encuentre con la palabra y la intencionalidad del autor para comprender cabalmente las historias de muerte descritas, ya que cada uno de los trazos que conforman esta exposición parece aludir a lugares específicos, a momentos particulares del conflicto, a episodios y tramas que algún día podrán ser nombrados (2010, 46).

Esto es lo que se manifiesta como memoria histórica. No son fábulas sino hechos puntuales narrados por sus protagonistas y testigos presenciales. Tal vez en algún momento las representaciones ingenuas (infantiles) hicieron desviar la mirada con respecto a los testimonios que estas imágenes ya estaban revelando: el testimonio sobre hechos puntuales que contribuye a la construcción de verdad histórica. Se puede entender “La guerra que no hemos visto” como un dispositivo de activación del habla en un contexto donde el mandato ha sido callar. De ahí que el retruécano propuesto por Echavarría para el título de las exposiciones en las universidades Externado y Nacional resulte acertado, en lugar de *enterrar y callar, desenterrar y hablar*. Es decir, una transformación en los modos de enunciar: de los desastres de la guerra hacia una posibilidad de la verdad de la guerra.

En el libro de visitas de la exhibición hecha en la Hemeroteca Nacional Universitaria, hay consenso sobre lo que estos relatos e imágenes muestran: no solo la crueldad de la guerra sino también la humanidad de los jóvenes excombatientes, la revelación de una zona gris donde los antagonismos entre víctimas y victimarios no resultan claros.⁸¹ Antes que

⁷⁹ Sobre el relato y la pintura de John Gerardo se hace un análisis más detallado al inicio del capítulo 3.

⁸⁰ “Los hornos del horror en el Catatumbo”. 2009. *El Espectador*, mayo 9.

⁸¹ El victimario de hoy, probablemente, fue una víctima en el pasado. Juan Carlos, un excombatiente de las AUC, quien fue reclutado a los 16 años y permaneció allí por 4, tituló su pintura “De bueno a malo” (2017), y esto es lo que cuenta: “Mi padre fue asesinado por las Autodefensas. Mi padre era un expendedor de vicio. Cuando asesinaron a mi papá yo tenía 12 años. Años atrás de matar a mi papá, en 1992 también ajusticiaron a un hermano mío que también era expendedor de drogas. Yo me uní a la organización (AUC) porque hay un

acentuar los antagonismos, la verdad de la guerra contribuye a atenuarlos, pues la verdad, como enseñan los trabajos realizados con víctimas, es ya una forma de justicia. Para dar cuenta de este cambio en los modos de ver por parte del público, es decir, un ver más allá del antagonismo, vale la pena transcribir algunas opiniones de los visitantes:

No son mis recuerdos, pero al leer cada línea y ver cada imagen, los sentía como propios. La crudeza de las imágenes, sorprende que algo así suceda tan cerca de mí ¡SÍ A LA PAZ/PARA LA GUERRA NADA! (Marta Gómez).

El título es muy cierto, esta guerra no la he vivido. Y es que desde el sofá es muy fácil decir que todos son asesinos. Hoy veo la humanidad de aquellos. Humanidad que a unos se las quitaron o otros la dejaron (Mauricio Serrano).

De verdad que las imágenes cuentan, expresan y tienen historia. Pero estas pinturas hablan por sí solas, además que dejan huellas en nuestras mentes. Desenterrar y hablar nos invita a vivir y conocer lo que muchos no sabíamos que existía. Me dejan y me tiene impactado de conocer esta parte de la historia de Colombia. Gracias (Jhonatan Mendoza).

Hermanos míos, su dolor también es el nuestro, vamos a buscar un nuevo futuro juntos. Gracias por compartir sus vidas y sus historias (Camilo Díaz).

Ojalá todas las personas que nos regalaron estos testimonios tengan el ánimo y la fuerza para superar estas marcas dolorosas de su vida. Gracias por permitirnos conocer de primera mano el sufrimiento y las situaciones tan terribles de esta cruel guerra. Definitivamente en las ciudades desconocemos las atrocidades y la pérdida de humanidad de este conflicto, lo cual en ocasiones no importa, esa es justamente nuestra propia contribución a que este conflicto no termine (Jorge Rojas A.).

Tanto en “Río abajo” como en “La guerra que no hemos visto” operan como dispositivos de activación del habla de los testigos, tanto de las víctimas y los sobrevivientes de los asesinatos, desapariciones, masacres y desplazamiento forzado, como de los perpetradores, cuyas acciones, en muchos de los casos, deliberadamente se ejecutaron con sevicia: no solo matar, sino rematar y contramatar (Uribe 1990). Para que la palabra se active no basta con preguntar a los testigos, sobrevivientes y perpetradores en busca de información, como opera la reportería: llegar a la zona de los hechos, entrevistar a los protagonistas y marcharse. La activación del habla en los casos señalados está unida a la construcción de memoria histórica, que solo es posible con un trabajo de largo plazo con las personas y las comunidades. Las relaciones con las personas y las comunidades construyen redes, y estas terminan por integrarse al conjunto de los proyectos creativos: “Relicarios” y “Sudarios”

dicho muy nombrado que dice: “Cuando no puedes con tu enemigo únete a él”. En el pueblo no existía otra opción de poder vengarme, me uní a mi enemigo o también iba a ser ajusticiado”

en el caso de Diettes, y “Réquiem NN”, en el de Echavarría. Siendo así, el arte que se hace con las comunidades debe analizarse a partir de sus singularidades.

En Colombia, las comunidades que convoca el arte o aquellas que se activan a partir de diversas prácticas creativas, son, en gran medida, comunidades que experimentaron distintas formas de violencia. No es un azar, por lo tanto, que la comunidad de este tipo de prácticas esté conformada por víctimas del conflicto armado. Y tampoco lo es que estas prácticas estén vinculadas a procesos de elaboración del duelo, tramitación del dolor y construcción de memoria colectiva. Esto quiere decir que las víctimas han tomado un lugar activo y que la activación es una de las formas con las que el arte explora en contextos conflictivos. No obstante, en este contexto la voz de los perpetradores ha estado ausente del arte participativo. En ese sentido “La guerra que no hemos visto” cubre una laguna cuyos resultados amplían la mirada sobre la guerra en Colombia mediante un dispositivo de activación del habla. En esta activación se hacen visibles actos de la guerra que permanecían inéditos y que, por lo tanto, resultan indispensables para conocer la memoria del conflicto armado. Ahora bien, aunque los cuadros de “La guerra que no hemos visto” narran acontecimientos puntuales, lo político de este trabajo no está propiamente en su contenido; más que aquello que se narra puntualmente, lo político está en la posibilidad misma de narrar. Es decir, lo político en este proyecto está en la construcción del dispositivo que activa el habla de los perpetradores. Lo que se ve y se escucha en “La guerra que no hemos visto”, es dicho y mostrado por aquellos a quienes les ha sido negada la palabra (excombatientes rasos y anónimos). Una de las lecciones de Rancière con respecto al arte crítico es que este no es político ni por el contenido ni por el tema ni por su pretensión de concientizar al público, sino más bien por la activación que a partir de allí se moviliza. En el caso de “La guerra que no hemos visto”, “en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière 2005, 19). Pero la activación no solo opera en el caso de los excombatientes sino también en el público, tal como se mostró con algunas declaraciones de los asistentes a la exposición de la Hemeroteca Nacional Universitaria. Aquí vale la pena señalar que uno de los resultados del arte que experimenta con la activación tiene que ver con una inversión de los “efectos” del arte político: interesa menos lo que el arte hace con las personas y más lo que las personas hacen con el arte, un tránsito que va, siguiendo otra idea de Rancière, de los “modos de hacer” a los “modos de ser”, o del régimen representativo al régimen estético del arte. En este régimen el arte opera como un dispositivo de visibilidad que resulta político

por la clase de espacio y tiempo que instituye: “cuando aquellos que no tienen tiempo se toman el tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común” (Rancière 2012, 33). Lo que opera en las obras entendidas como dispositivos de activación del habla es una inversión del orden basado en una distribución jerárquica de los lugares y las funciones. La política de la estética consiste en quebrar la identificación naturalizada de unos *cuerpos* con respecto a unos *equipamientos* y unas *capacidades*.⁸² En el caso de “La guerra que no hemos visto” se quiebra una identificación: que aquellos que empuñaron fusiles y cometieron actos atroces, se expusieran públicamente con lo que hacen con pinceles. Es decir, el dispositivo de creación propicia un tránsito de las acciones: de los actos de barbarie hacia los actos narrativos. Por tal razón, lo político de este trabajo está en el hecho de propiciar el habla de aquellas personas que o bien estaban obligadas a callar, o bien no tenían la capacidad de hablar, pues su memoria estaba atravesada por el trauma. Difícil no asociar en este punto aquella reflexión de Benjamin sobre el silencio de los soldados que regresaban de la guerra completamente enmudecidos:

¿No se observó al acabar la guerra que la gente volvía enmudecida del frente? No más rica en experiencia comunicable, sino mucho más pobre [...] Una generación que había ido al colegio empleando el tranvía de caballos se encontraba ahora al aire libre, y en una región en la que lo único que no había cambiado eran las nubes; y bajo ellas, en un campo de fuerzas de torrentes destructivos y explosiones, el diminuto y frágil cuerpo humano (Benjamin 2009, 42).

El *diminuto y frágil cuerpo humano* había experimentado cosas que no podían ser comunicadas, que estaban, precisamente, más allá de la experiencia. Los recursos ordinarios del lenguaje resultan impotentes para dar cuenta de la catástrofe y el resultado de la imposibilidad de narrar es la pobreza de la experiencia. Benjamin no lo dice, pero nosotros sabemos que los soldados regresaban a sus casas enmudecidos pues habían experimentado eventos traumáticos. Del mismo modo, recordémoslo, como llegaban los periodistas de *El Tiempo* a la sala de redacción: “Pocos cubrimientos nos han sacudido de tal manera y pocos son tan *difíciles de contar con palabras*”⁸³; o como Piotr, el informante de Svetlana Alexiévich en *Voces de Chernóbil*: “Y allí he comprendido que me veo impotente. Que no comprendo. Y me estoy destruyendo con esta incapacidad de

⁸² Lo contrario de la “política de la estética” es lo que Rancière llama “Estado policía”: “Es lo que yo llamo la división policial de lo sensible: la existencia de una relación «armoniosa» entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades. La emancipación social ha significado, de hecho, la ruptura de ese acuerdo entre una «ocupación» y una «capacidad» que significaba la incapacidad de conquistar otro espacio y otro tiempo” (Rancière 2010, 47).

⁸³ “Colombia busca a sus muertos. *El Tiempo*, 24 de abril de 2007. La cursiva es mía.

comprender” (2015, 62). En contextos atravesados por experiencias traumáticas la activación del habla, o el intento de tal activación, busca construir un marco para la comprensión de eventos que están en el límite de lo comprensible. No obstante tal búsqueda, en lugar de activar puede llegar a simular el habla de las víctimas o de los perpetradores, como se verá en el siguiente apartado.

1.4. La simulación del habla o los infortunios del arte comprometido

En noviembre de 2008 Beatriz González realizó una convocatoria en las páginas de la sección Arte & Cultura del periódico *El Tiempo* titulada “Ondas de rancho grande” (imagen 7). Al año siguiente se expuso en la galería Alonso Garcés “Carta Furtiva” (imagen 8), conformada por algunas intervenciones realizadas por el público a “Ondas” y por una serie de cuadros que González realizó durante dos años a partir de una fotografía tomada a líder campesina Yolanda Izquierdo (imagen 9). La creación de la serie durante los últimos meses giró en torno a una carta anónima escrita por una lavandera quien había descubierto poderes milagrosos en la imagen de Yolanda Izquierdo creada por González. La carta de la lavandera iba dirigida a la artista.

Al cierre de la exposición de “Carta furtiva”, el arquitecto Simón Hosie reveló públicamente que la carta era de su autoría –no de una lavandera– al tiempo que instaló en la Plaza de Bolívar “Casa de la lavandera de ropa” (imagen 20), una “casa” paupérrima que representaba el hogar de la lavandera imaginada: “Detrás de esa carta no está una campesina sino miles y millones de campesinas colombianas”, señaló Hosie. En abril de 2010 en el Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (MAV), la casa, junto con pinturas, fotografías, una maqueta arquitectónica y la reproducción ampliada de la falsa carta (imagen 21), conformaron una exposición titulada “ablando con la pared”.

Después de revelar la verdadera autoría de la carta, la instalación de la “casa” en la Plaza de Bolívar permitió que cualquier transeúnte se encontrara con una propuesta que buscaba contenerlo todo: intervención urbana, performance, pintura, instalación y acción participante. En el campo de la arquitectura nacional Hosie ya era conocido al haber ganado a los 26 años el Premio Nacional de Arquitectura (2004) con la Biblioteca Pública La Casa del Pueblo en Guanacas, Cauca. Pero en el campo artístico aún no era reconocido. No es

un azar que su estrategia para entrar al campo haya sido subvertirlo: tener como destinataria de la falsa carta a una artista colombiana consagrada e instalar, por fuera de las instituciones consagradas del arte, una casita paupérrima frente a la casa consagrada del poder, la Casa de Nariño. Esta última acción hacía recordar a Krzysztof Wodiczko, quien proyectó en gran formato sobre las fachadas que representan el poder estatal, testimonios relatados por inmigrantes, poniendo en práctica una redistribución simbólica de los cuerpos, substituyendo la voz por la palabra. Desde luego, la similitud entre Hosie y Wodiczko fue solo una identificación momentánea, pues Wodiczko construye un lugar inédito para que circule la palabra trastocando el orden de las cosas, mientras que Hosie simula el habla en lugar de activarla:

Querida Beatriz, soy [no se lee por el papel desgarrado] que recorre estas montañas, estas ciudades y -----vivo donde no llega el colectivo, soy de las que debe toma una trocha destapada para llegar a su casa, mis vecinos se quejan y ---uno que es consejal--- está gestionando el pabimento, pero yo no firmo algo que me deja sin---- ----- caminar sobre ----- la tierra, así el honorable me diga que soy atrasada, por gustarme----- pensar de ida y de vuelta----eso ya no se puede en las calles de semento.

Imagen 20. “Casa de la lavandera de ropa” (2009)



Imagen 21. “Para la artista Beatriz González” (2009)



Imagen 22. “interbenciones espirituales con el mas aca” (2010)



Un ser dotado de palabra fue lo que escuchó Beatriz González al leer la carta de una lavandera de ropas a quien por azar le cayó en las manos la imagen de Yolanda Izquierdo aparecida en *El Tiempo* y para quien la imagen santificada de Yolanda, creada por González, comenzó a hacerle milagros: la frontera entre el arte y la vida parecía haberse borrado. Sin embargo, lo que apenas fue una simulación, y no el habla anónima que se construye un lugar inédito para ser escuchada, le hizo creer a González haber experimentado el acontecimiento más importante de su carrera artística.⁸⁴ No obstante, hay que tener en cuenta que en “Ondas de rancho grande” y “Carta furtiva” hay una exploración sobre la iconografía popular de largo aliento en el trabajo de González, mientras que en “ablado con la pared” hay un sentimentalismo populista que hace que la sensibilidad de Hosie se “*ablade*”, es decir, se suavice y mitigue, con los avisos apuntados en las paredes de las casas paupérrimas en las que se ofertan servicios en procura de una ganancia económica (imagen 22): “labo ropa con platon” (sic), “interbenciones espirituales con el mas aca” (sic), “andeneo rebuscandome” (sic), “serrado por falta de existencias” (sic) conformaron la serie “Frentes populares” que hizo parte de la exposición “ablado con la pared”. En los “Frentes populares” hay una búsqueda plástica (formas, texturas y colores de la arquitectura de la necesidad) cuyo resultado estetiza el entorno marginal, no sólo al

⁸⁴ Véase la entrevista realizada por María Elvira Samper a la artista el 4 de junio de 2009: https://noticias.caracol.com/el-radar/el-arte-y-el-dolor-de-beatriz-gonzalez?date_filter%5Bmin%5D=&date_filter%5Bmax%5D=&sort_by=created&page=5 o escúchese la entrevista realizada por Alberto Casas Santamaría el 18 de mayo de 2009: <http://www.wradio.com.co/llevar.aspx?id=813857>

extraer corrección formal de una situación humana precaria sino al trasladar las pinturas de la serie a las fachadas de las casas para fotografiarlas al lado de sus pobres habitantes. El populismo se convierte aquí en miserabilismo, al pretender borrar la frontera entre arte y vida estetizando la miseria y extrayendo el material creativo de la más primaria necesidad de los demás.

En “ablando con la pared” se pretendió construir una obra total. A lo ya visto en “Casa de la lavandera de ropa” se sumó un video (testimonios recogidos en la Plaza de Bolívar), una maqueta arquitectónica (“Casa de valores”), un tejido en hilo (“Tejido social”) e historias de vida (“Carta de vida” y la revista “¡Buenas!”). En estos trabajos se recoge el compromiso ético de Hosie, tres estrategias para hacer de Colombia un país mejor (en clave oculta ya presentes en la falsa carta de la lavandera):

Lo primero es tener la capacidad de transformar algo elemental en algo absolutamente útil, ella encuentra una caja de un electrodoméstico y la convierte en la cuna de su hijo. El segundo milagro es cuando una señora pudiente ve esa cuna y decide regalarle ropita, este es el sentido comunitario, y el tercero es cuando ella dice que ella no está afiliada al Sisbén y le pide a Yolanda y a la virgen que intercedan, que en últimas es la ayuda del Estado.⁸⁵

La propuesta de Hosie –cuyo material se extrae de la miseria del mundo– “pone en su sitio” al excluido: no hay posibilidad de imaginar la vida de otro modo a la ya existente. Antes bien, se *sobreidentifica*, se acentúa que esa vida sólo es posible por puro milagro: el reciclaje, la caridad y el asistencialismo. El sentimentalismo de Hosie por la ingenuidad de los letreros en los frentes de las casas, es el sentimentalismo (el ablandamiento) de un buen samaritano⁸⁶ que, perteneciente a la cultura legítima, ve en el otro a una buena criatura “a pesar de su condición”. Rancièrre señala que los espacios extraterritoriales del arte posibilitan la irrupción de lo inédito rompiendo con el “flujo normal” de los acontecimientos que embotan nuestra percepción y nuestros juicios sobre el mundo. Ese

⁸⁵ “Simón y la lavadora de ropa”, entrevista realizada por Angélica Gallón, *El Espectador*, julio 3 de 2009.

⁸⁶ Esa fue la presentación hecha por Ana María Escallón, curadora de “ablando con la pared”: “El altruismo enfrenta a gigantes con molinos de viento. Desde lo primigenio, pasando por Dante, o como El Quijote con su caballería invencible, se ha querido posibilitar lo imposible. Esa convicción contradictoria pero comprometida, la tiene Simón Hosie. Tal vez por eso mismo, llegue lejos.” “Simón Hosie y la metafísica popular”. 2009. Catálogo de la exposición, Bogotá: Museo de Artes Visuales, Universidad Jorge Tadeo Lozano.

flujo es el que hace posible la respuesta automática a la *interpelación* “¡Eh, usted, oiga!”⁸⁷. A la interpelación “¡Oiga, usted, desplazado!”, por ejemplo, responde un individuo ya sujeto (en el sentido de sujeción) al que le corresponde un lugar, cuyo orden establecido enseña que sólo ese lugar le es posible. Este tipo de interpelación es el que irrumpe en las obras de Hosie. Allí el “flujo normal” en lugar de interrumpirse se acentúa. El excluido, en este caso el desplazado, la víctima, es interpelado desde su lugar de exclusión: la arquitectura de la miseria como el escenario de vidas miserables sin posibilidad de habla, pues el habla ha sido simulada (la falsa carta) y sobreidentificada en su exclusión (“labo ropa con platon”, etc.).

Como arquitecto Hosie es una autoridad en proyectos participativos, sabe cómo integrar a la comunidad de manera activa en la concepción, creación y ejecución de un proyecto arquitectónico. Por eso resulta extraña su inmersión en el campo artístico, pues allí, tal como se ha señalado, la comunidad no está integrada sino referenciada en su obra; no hay una activación sino una simulación del habla: hablar en nombre de los otros, dando por sentado que los otros son incapaces de hablar por su propia cuenta: “Detrás de esa carta no está una campesina sino miles y millones de campesinas colombianas”.⁸⁸ Ahora bien, la simulación del habla no se agota en la acción de pretender hablar por los otros. A veces se construyen escenarios para la emergencia de un habla que, no obstante, resulta truncada. Para dar cuenta de esto se analizarán dos casos: “Phoenix” (2015) de Ana María Rueda (Ibagué, 1954) y “Desapariciones” (2009) de Edwin Sánchez (Bogotá, 1976).

La obra “Phoenix”, exhibida en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, fue una de las obras seleccionadas para concursar en la VIII edición del Premio Luis Caballero, considerado el más importante de artes plásticas y visuales en Colombia. En el texto que acompañaba la obra se consignaba lo siguiente:

Reflexiona sobre el desplazamiento forzado sufrido por más de seis millones de personas en Colombia a causa del conflicto armado (...) la artista *llevó a cabo una serie de talleres* con personas en situación de desplazamiento forzado, en los cuales cada participante

⁸⁷ “[...] la ideología “actúa” o “funciona” de tal modo que “recluta” sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos *interpelación*, y que se puede representar con la más trivial y corriente interpelación, policial (o no) “¡Eh, usted, oiga!” (...) se trate de un llamado verbal o de un toque de silbato, el interpelado reconoce siempre que era precisamente él a quien se interpelaba” (Althusser 2003, 147).

⁸⁸ María Elvira Samper entrevista a Simón Hosie Samper en la Plaza de Bolívar. 2009, julio 10: <https://www.youtube.com/watch?v=55VaFH8efHY>

imaginó y dibujó, uniendo puntos de luz, la constelación personal que reflejará y exteriorizará su deseo más profundo; anhelo que le proporciona día a día la fuerza interior para continuar su camino (...) Phoenix *aporta a la construcción de la memoria colectiva e individual* desde una perspectiva a la vez íntima y poética.⁸⁹ (Las cursivas son mías)

Dos cosas deben tenerse en cuenta: el trabajo se realizó con víctimas del conflicto armado y la artista considera que esta obra aporta a la construcción de memoria colectiva. La obra es un video proyectado en el techo del “Memorial por la Vida” del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, una estructura de casi 20 metros de altura (imagen 23).⁹⁰ La proyección comienza con el movimiento de unas luces sobre un fondo negro, parecen estrellas y constelaciones. La imagen, proyectada hacia esa altura, resulta sobrecogedora. De un momento a otro un trazo de color azul aparece entre los puntos de luz, al tiempo que se escuchan voces reproducidas en altoparlantes. De pronto, el simple trazo se convierte en dibujo y aparecen el rojo, el amarillo y verde en una profusión de dibujos que llenan el espacio proyectado: casas, animales, flores, y casas una y otra vez. Con la multiplicación de los dibujos se multiplican las voces: mujeres y hombres parecen estar relatando algo, pero la sobreposición de voces en el espacio vacío genera una reverberación que hacen inaudibles las palabras. Las imágenes en las que aparecen casas, con caminos y un sol en la cúspide, resultan gratas a la mirada. Más que bellas, las imágenes resultan cándidas: adultos que dibujan como niños, y niños (no muchos) que dibujan como pueden hacerlo.

Imagen 23. “Phoenix” (2015)



⁸⁹ <http://centromemoria.gov.co/event/phoenix/>

⁹⁰ El video de la obra puede consultarse en: <https://vimeo.com/153126339>

Ana María Rueda cuenta que decidió hacer el proyecto con personas en situación de desplazamiento forzado, pues consideraba que tenían poca visibilidad. Quiso hacer entonces un acercamiento real a partir de unos talleres en los que les explicó a los participantes qué es una constelación y de qué han servido a los viajeros. Después les presentó unas fotografías suyas de destellos de luz en el agua que parecen cielos estrellados. Posteriormente, los invitó a que pensaran y sintieran cuál ha sido esa imagen, de dónde viene la fuerza que han tenido para sobrellevar su desplazamiento y que pusieran tal sentimiento en una imagen con la cual, uniendo los puntos de luz, hicieran su propia constelación para continuar su camino. “Phoenix”, obviamente, supone un renacimiento de las cenizas. Pero cuando se busca precisar más en la naturaleza del proyecto, se descubre que aquello que llamó una “serie de talleres”, tan solo fueron dos con dos grupos de personas diferentes, uno en Facatativá, Cundinamarca, y otro en Engativá, Bogotá. Encuentros de un día con cada grupo, convocados y reunidos por un intermediario. Al preguntársele sobre la participación de las personas en la concepción de la obra y la opinión que tuvieron de la exposición, se revela más información sobre la ausencia de trabajo con la comunidad:

Yo he hablado varias veces con Carlos, el líder de Facatativá, para invitarlo. Él estuvo perdido durante unos ocho meses, no lograba contactarlo, había cambiado de teléfono, finalmente lo ubiqué y lo invité. Y él me dice: “¿Cómo hago el viaje hasta allá para ver eso?”, y yo le digo: “Carlos, pues venga, basta que quiera para que lo logremos, entonces llámeme mañana, llámeme pasado...”. Entonces estoy esperando a que Carlos invite a dos o tres personas y vengan a Bogotá.⁹¹

En lugar de un trabajo con la comunidad, que implica una inmersión y un compromiso duradero de comunicación, intercambios y retroalimentación -que son los modos de trabajo de Diettes y Echavarría-, aquí la comunidad opera como algo a lo que se accede para el proyecto de la artista. Las personas son, propiamente, parte del material, un material pasivo movilizado para producir unas formas. Por otro lado, se afirma que la obra “aporta a la construcción de memoria colectiva” y es fácil percatarse, de acuerdo a la naturaleza del proyecto, que este supuesto no se ajusta a los modos de construcción de memoria. Grabar a las personas mientras realizan los dibujos por unas cuantas horas no es, desde luego, un ejercicio de memoria; es una conversación que puede resultar grata, conmovedora o aburrida. El montaje sonoro de la exposición, en el que voces sobrepuestas resultan inaudibles, trunca la posibilidad de que allí la memoria se articule en un relato colectivo.

⁹¹ Conversación con Ana María Rueda. 2015. Bogotá, octubre 27. Registro fonográfico.

El método de Rueda resulta frecuente en algunas propuestas artísticas: capturar relatos de actores y víctimas del conflicto armado de manera fugaz, cuyo propósito parece ser la formalización visual de tales relatos. Ese es el modo de captura realizado en “Desapariciones”⁹² de Edwin Sánchez (imagen 24), quien al igual que Echavarría se puso en contacto con excombatientes en el contexto de la Ley de Justicia y Paz y los albergues temporales instalados en Bogotá. Este trabajo se expuso el mismo año en el que lo hizo “La guerra que no hemos visto” (2009). Los procedimientos usados en ambos casos podrían parecer en principio semejantes: relatos y dibujos de excombatientes en los que se los cuenta y visualizan actos de violencia. Sin embargo, los talleres de Echavarría se prolongaron durante meses y fueron colectivos, mientras que las capturas de Sánchez fueron individuales y fugaces. Estos relatos se construyeron a partir de preguntas directas de Sánchez sobre los asesinatos y la obligación de que los relatos se ilustraran con dibujos, aun en contra la voluntad de algunos de los informantes:

[...] *yo le impuse que dibujara*. Antes ya había trabajado así con otra persona, que luego me contactó con el ex paramilitar. Esa persona le explicó a él que tenía que dibujar. Al principio el ex paramilitar fue muy reticente, decía que no sabía, que no podía. Pero *insistiéndole y recordándole que tocaba dibujar, dibujó*, aunque sólo sean unos garabatos (Sánchez 2011, 8. La cursiva es mía).

Imagen 24: “Desapariciones” (2009)



Desde luego, la intención de Sánchez no es la de construir memoria histórica, como sí lo declaran Rueda y Echavarría en los trabajos reseñados. Su intención no es política ni busca ser comprometida con alguna causa social o política. Tal vez lo que evidencia su trabajo es la línea borrosa entre lo permisible y lo reprochable cuando se trabaja con alguna persona o grupo social en situación de conflicto. Allí aparecen cuestiones de orden ético, pues se

⁹² El video puede consultarse en: <https://vimeo.com/18647525>

lleva al límite la voz del testigo —de un exparamilitar, un exsoldado o una prostituta⁹³. Llegar, capturar un relato de barbarie o traumático y marcharse, abre un vacío que resulta difícil de calcular: después de relatar, ¿qué pasa con estas personas cuando el artista se ha marchado? Aquí el asunto no tiene que ver con legitimar o no una práctica, sino de tener conciencia de que el intercambio que se hace es con personas que han pasado por experiencias emocionales y psicológicas de gran intensidad. No obstante, en “Desapariciones” se revela algo inquietante. Allí, señala Sánchez, se creó un ambiente de conversación por fuera de los marcos institucionales y de justicia para lograr mayor distensión en el testigo, eliminando (o controlando) los juicios morales del entrevistador en los gestos y las palabras, es decir, se buscó cierta complicidad entre quien relata y quien escucha. Y el resultado es que los relatos de barbarie son inseparables de la risa, tanto del testigo como de quienes escuchan:

La entrevista que más me gustó fue la que se hizo con el ex paramilitar (...) lo que decía me daba risa, porque en sí era tan absurdo que sobrepasaba los límites del terror (...) la risa fue de complicidad. “Desaparecer los muertos con un caimán”, o “Estar obligado a matar a la mamá” ... esas confesiones generan una complicidad muy extraña. También le dio risa a la gente que estaba conmigo, es decir, veíamos todo tan absurdo (...) Es el hecho de cómo se aborda el testimonio (...) ¿Con culpa o complicidad? (...) Si yo hubiera ido con una posición de terror o de culpa, el discurso hubiera sido diferente (...) Si uno compara los testimonios registrados con este método con aquellos obtenidos por medio de la forma reglamentada de las autoridades gubernamentales colombianas, se constata que son completamente diferentes (Sánchez 2011, 7-8).

Al caimán le decían don Juan. Ese man estaba bien goooordo [risas]. En la semana se comía tres o cuatro. Ese se los podía devorar en segundos. Uno ya ni le paraba bolas. Eso se volvió como el común.⁹⁴

Es en este punto que “Desapariciones” y “La guerra que no hemos visto” convergen: muestran algo que aún no quiere verse o que resulta difícil de ver o de escuchar. Con respecto a los discursos de heroísmo escuchados en las primeras fases de las versiones libres de Justicia y Paz, o las declaraciones negacionistas sobre la sevicia en las masacres o las solicitudes de perdón que las víctimas no valoran como auténticas, estos relatos e imágenes capturados por fuera del aparato institucional dejan ver una verdad de la guerra que tal vez no quiere asumirse, ni siquiera en la recepción sublimada del arte.

⁹³ Véase el video “Los héroes en Colombia sí existen” (2011) en el que Sánchez contrata a una prostituta para que tenga sexo con un exsoldado a quien debieron amputarle una pierna. En una habitación se entrevista a la prostituta, al soldado, se consume alcohol y cocaína y, finalmente, se consuma el contrato: un soldado sin una pierna tiene sexo con una prostituta.

⁹⁴ A partir de los relatos y los dibujos, Edwin Sánchez realiza una animación que puede verse en: <https://vimeo.com/18647525>

CAPÍTULO 2

LOS ROSTROS Y LAS TUMBAS

Desde comienzos de la década de 1980 en Colombia se incrementó el número de víctimas por violaciones de derechos humanos y derecho internacional humanitario (CNMH 2013). Una degradación de la guerra estructurada no en el combate entre bandos opuestos, sino en asesinatos selectivos y masacres. El resultado de esta violencia es un gran número de personas asesinadas y desaparecidas y una gran cantidad de familiares que luchan por encontrar el paradero de sus seres amados. En este contexto de degradación del conflicto armado algunas manifestaciones artísticas intentan pagar de manera simbólica la deuda no saldada ni por los perpetradores, ni el Estado, ni la sociedad, tanto con las personas asesinadas y desaparecidas como con los sobrevivientes. En esta apuesta son reiteradas las referencias a los cementerios, las tumbas y los féretros, así como también la centralidad de los retratos de las víctimas y los sobrevivientes: objetos e imágenes que, en estas circunstancias, alcanzan la condición de objetos fetiches o Cosas.

Para dar cuenta de tales fenómenos, en este capítulo se hace una indagación sobre las relaciones entre violencia, arte y prácticas simbólicas a partir de la persistencia del cementerio, las tumbas, los féretros y sus metáforas, tanto en el arte contemporáneo como en los movimientos de familias que buscan a sus desaparecidos. Inseparable de esta persistencia es la reiteración y la presencia de los rostros de personas asesinadas y desaparecidas, así como de los sobrevivientes: ¿Cómo enmarcar estos rostros? ¿Cómo dignificar tanto la imagen de estas personas como la de los ritos funerarios? Los féretros son mucho más que objetos, así como las imágenes de personas desaparecidas son mucho más que retratos: son imágenes y objetos arrancados del flujo cotidiano de los acontecimientos, nacen de una ruptura que abre un vacío ¿Cómo el arte da cuenta de este vacío? ¿Es este vacío el síntoma del arte en contextos de violencia?

2.1. La presencia de Antígona y la segunda muerte

En una videoinstalación de la artista Clemencia Echeverry titulada “Treno” (canto fúnebre),⁹⁵ se ve la corriente caudalosa de un río y se escucha su potencia. A pesar de su caudal, solo se ven fragmentos del río. Parece que nada más sucediera, salvo el fluir del río en su potencia. Por momentos irrumpen gritos que se incorporan al sonido del río, uno y otro conforman el treno. Parece que el sonido lo fuera todo: la potencia del río y la impotencia del grito. Pero, de un momento a otro, aparece, arrastrada por la corriente, una cosa difícil de determinar mientras que una persona se acerca a la orilla tratando de alcanzarla. Cuando finalmente lo logra, podemos percatarnos de que son prendas rescatadas del río: un pantalón, una camisa, y algo más difícil de precisar. El contexto de violencia que rodea estos acontecimientos hace pensar que las prendas rescatadas del río son el indicio de una masacre:

El río Cauca ha sido empleado como “fosa común” [...] entre 1990 y 1999 se practicaron 547 necropsias a cadáveres recuperados de las aguas del río Cauca [...] el fenómeno de los cuerpos flotando en las aguas del río Cauca no solo es continuo en el tiempo, sino que se extiende a lo largo del río (CNMH 2010, 67).

Si estos son los hechos no resulta extraño que algunas propuestas artísticas centradas en el conflicto armado trabajen con o a partir de los rastros dejados por la violencia, bien mediante la documentación fotográfica y audiovisual, bien mediante la exploración material y escultórica. En estos casos, la ausencia de las personas desaparecidas y asesinadas se hace presente a partir de la huella material inscrita en los objetos: zapatos, tumbas, muebles y prendas. Hay, evidentemente, algunas persistencias en estas prácticas. La cuestión central, desde luego, es la muerte, pero específicamente la muerte que deja *cuerpos sin duelo*, como los ha llamado la investigadora cubana Ileana Diéguez (2013). Junto con la muerte, aparecen de manera persistente el cementerio, las tumbas, los nichos y sus metáforas. No es difícil encontrar, por ejemplo, la rectangularidad de las tumbas y la oscuridad de las fosas en obras de artistas cuyos lenguajes resultan diferentes e incluso disímiles: “Atrabiliarios” (1992-1993), “Plegaria muda” (2009-2010) y “Sumando ausencias” (2016) de Doris Salcedo; “Réquiem NN” de Juan Manuel Echavarría (2006-2015); “Río abajo” (2008) y “Relicarios” (2016) de Erika Diettes; “Auras anónimas”

⁹⁵ Véase: <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/treno> (24.01.17).

(2009) de Beatriz González; “Magdalenas por el Cauca” (2008-2012) de Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, entre otras.

Los cuerpos sin duelo hacen referencia a la imposibilidad de darle una “segunda muerte” a los muertos, es decir, la imposibilidad de llevar a cabo los ritos fúnebres como parte fundamental en la elaboración del duelo, pues, como señala Leader,

[...] el duelo es mucho más que una muerte biológica real. También consiste en *dejar descansar a alguien simbólicamente* [...] Matar a los muertos es *una forma de aflojar los lazos con ellos* y de situarlos en un espacio diferente, simbólico. Tal vez entonces se vuelva posible comenzar a forjar nuevos lazos con los vivos (2011, 105 y 113; cursivas mías).

Desde luego, ese “alguien” no solo es el muerto sino también el doliente, pues es este quien debe descansar, y es quien, en última instancia, ha de propiciar esa segunda muerte. Esa segunda muerte —la simbólica— es la que Creonte le prohíbe realizar a Antígona:

El cadáver de Polineces, tan desdichadamente muerto, dicen que ha prohibido por medio de heraldo que nadie le dé sepultura ni lamento funerario; se le ha de dejar privado de llanto e insepulto, cual sabroso tesoro para las aves que lo oteen ansiosas de rapiña (Sófocles 2016, 94).

Como se sabe, Antígona incumple la prohibición al regar sobre el cadáver de su hermano “una fina capa de polvo”. La transgresión es descubierta, como lo reporta uno de los guardianes: “Barrimos todo el polvo que cubría al muerto, dejamos bien desnudo el cadáver, que se descomponía”. A pesar de esto, Antígona insiste en su propósito:

Al cabo de un rato se vio a la muchacha. Emitía los agudos lamentos del ave en su amargura cuando divisa en el nido vacío el lecho huérfano de los polluelos. Así, ella también, cuando vio al cadáver al descubierto, prorrumpió en sollozos, y lanzaba horribles maldiciones contra los autores del ultraje. Acto seguido, lleva con sus manos polvo seco y, elevando un aguamanil de bronce bien forjado, corona al muerto con tres libaciones. Al verla, nos abalanzamos, y le dimos caza al punto, sin que ella se alterara lo más mínimo (113-114).

Los sollozos amargos de Antígona que se metamorfosean con los agudos lamentos del ave son una imagen conmovedora, particularmente porque el cadáver desnudo y en descomposición de su hermano es el sabroso tesoro para otras aves. Imagen singular, señala Lacan:

Extraje de *Las Fenicias* los cuatro versos en que es comparada ahí también, con la madre desolada de una nidada, que lanza sus patéticos gritos [...] el ruiseñor como la imagen en la que se muda el ser humano a nivel de esta queja (1988, 317).

Imagen inquietante, cuando el lamento de Antígona resuena en mi imaginación con los gritos que se escuchan en “Treno” (canto fúnebre), pues así como la joven se metamorfosea con el ave, el grito humano se metamorfosea con el potente sonido del río, que es el mismo río presente en “Río abajo” y “Magdalenas por el Cauca”, un río cuyo caudal arrastra esos cuerpos que no serán velados, pues su cauce es la fosa común de miles de cuerpos, muchos de los cuales no serán rescatados ni identificados.

Y es mucho más que arte y poesía lo que aquí se relata. Hacia el final del documental *Impunity* (2011),⁹⁶ la Fiscalía General de la Nación hace entrega de restos óseos que han logrado ser identificados. Los restos se entregan a las familias en un pequeño féretro de madera. El funcionario de la Fiscalía llama a los familiares de la siguiente manera:

Hacemos entrega a Héctor de Jesús Ceballos, en calidad de hermano, los restos óseos de quien en vida respondía al nombre de Albeiro Antonio Ceballos Aguirre [...] Luz Dary Higuita, en calidad de sobrina, se hace la entrega de restos óseos de quien en vida respondía al nombre de Joaquín Emilio Naval [...] Angélica Arboleda, en calidad de madre, de quien en vida respondía al nombre de Julio Alberto Chaverra Arboleda.

Después de la entrega se llevan los restos al cementerio para darles sepultura. En el documental se le hace seguimiento a Luz Dary Higuita quien carga el féretro con los restos de su tío (Imagen 25). El sepulturero señala: “Uy, no va a caber”. Hace esfuerzos para hacer entrar la caja en el nicho fúnebre: “Ese va a ser el problema: las están haciendo muy grandes”. El otro sepulturero indica: “Saquémosle la tapa [al féretro]”. Abren la tapa y los restos óseos quedan expuestos a la vista; los sepultureros evalúan la situación y el primero de ellos recomienda: “Habría que zafarla de acá y voltearle la tapa al contrario” (Imagen 26). La familiar resignada ante la situación afirma con una voz cansada: “Ah, pues si toca así”. Un funcionario que acompaña el procedimiento le indica a alguien: “Y coménteles, entonces, a las otras familias, porque si no lo quieren así... no es que no se quiera sino es que no nos caben”. Los sepultureros realizan el “ajuste” mediante el cual el féretro deja de

⁹⁶ En este documental Juan José Lozano y Hollman Morris hacen un análisis de la Ley de Justicia y Paz, cuyo balance es desesperanzador con respecto a la situación de las víctimas. Al mismo tiempo, se construye la historia del paramilitarismo y su relación con los empresarios y políticos de Colombia. El documental puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=nYNryHyeF7M>

ser féretro y, sobre la tapa invertida de lo que fuera una caja fúnebre, colocan la cinta con el nombre de la víctima: Joaquín Emilio Naval (Imagen 27). Ingresan los restos y la bóveda es sellada (Imagen 28).

Imagen 25. *Frame de “Impunity”*



Imagen 26. *Frame de “Impunity”*



Imagen 27. *Frame de “Impunity”*



Imagen 28. *Frame de “Impunity”*



La deuda simbólica queda sin saldarse. A pesar de la identificación y entrega de los restos a sus familiares, a pesar de la ceremonia, a pesar de poder enterrar a sus muertos (después de muchos años de espera, sufrimientos e incertidumbres), a pesar de todo eso y hasta el último momento algo sigue truncándose: a la injusticia de una muerte se le suma la imposibilidad de realizar una ceremonia fúnebre de manera digna: aun después de estar resguardado en el féretro, el difunto se manifiesta enseñando sus restos (¿por qué regresan los muertos?⁹⁷). El guardián que sorprende a Antígona violando la ley, relata: “Lleva con

⁹⁷ Leader retoma una persistente pregunta de orden psicoanalítico: “Nuestra cultura está llena de historias, libros y películas acerca de los muertos que no mueren del todo [...] Este animismo atribuido a los muertos es otra señal más de que en cierto nivel creemos que los muertos están siempre a punto de regresar [...] ¿por qué no reconocer el mecanismo básico de enviarlos a descansar? Para que los vivos se sientan sanos y salvos,

sus manos polvo seco y, elevando *un aguamanil de bronce bien forjado*, corona al muerto con tres libaciones” (cursivas mías). ¿Por qué hacer mención de lo bien forjado del bronce? La respuesta es clara: porque el ritual no consiste solo en realizar la libación sino también en el modo de hacerlo; es una ofrenda en la que se pone en suspensión el flujo ordinario de la vida, de ahí que la libación no se realice con una vasija común, pues es esencial no solo el líquido que se ofrenda, sino a su vez el recipiente que lo contiene. Difícil no recordar aquí la reflexión que Heidegger realiza sobre La Cosa (*Das Ding*), cuyo ejemplo es, precisamente, una jarra:

Pero el obsequio de la jarra se obsequia a veces en vistas de la consagración [...] entonces no calma ninguna sed. Calma la solemnidad de la fiesta elevándola a lo alto. En este caso, lo vertido no se escancia en una taberna, y este obsequio no es una bebida para los mortales. Lo vertido es la bebida dispensada a los dioses inmortales [...] La bebida consagrada es lo que la palabra *vertido* propiamente designa: dádiva y sacrificio (2001, 126-127).

Con el *aguamanil de bronce bien forjado*, Antígona hace las cosas como *se deben*, y esa es la razón de su tranquilidad en el momento de su captura: “Nos abalanzamos, y le dimos caza al punto, sin que ella se alterara lo más mínimo”. Antígona sabe que ha pagado su deuda simbólica con los muertos, independiente del castigo que recibirá por ello. En cambio, en el caso de Luz Dary, el nicho no se ajusta al féretro de su tío. La solución, entonces, fue descuartizar la caja, como recalcando, mediante una metonimia infame, el cuerpo descuartizado que contiene. A diferencia del *bronce bien forjado*, la caja mortuoria es tratada como una caja cualquiera, indistinta, banalizada. Allí, como en tantos otros casos, se hicieron las cosas como *no se deben*, y el resultado es una deuda simbólica no saldada ni con las personas asesinadas ni con los dolientes. Y aquí es necesario percatarse de un giro en el arte que se ocupa del conflicto armado en Colombia: más que la denuncia, la concientización o la sensibilización del público, lo que el arte busca es —en un contexto de violencia extrema— saldar las deudas simbólicas con los muertos y los desaparecidos. De ahí su estrecha relación con los dolientes.

los muertos deben morir dos veces” (2011, 106). Y con respecto a la deuda simbólica no saldada con los muertos, cuyo resultado es el sentimiento de culpa de los vivos, duelos no resueltos y melancolía, es clave tener en cuenta lo siguiente: “El historiador Jean-Claude Schmitt mostró en su libro sobre fantasmas en la Edad Media cómo estos siempre volvían para implorar por misas, limosnas u oraciones [...] Si los ritos de duelo no habían sido completados, los muertos sufrían y se aparecían ante los vivos [...] la única forma de deshacerse de ellos de manera adecuada sería averiguar cuál era el problema exactamente y después tratar de resolverlo” (116). Es decir, lo que hoy en día un psicoanalista le recomienda a una persona en duelo cuando se le aparecen sus *fantasmas*.

2.1.1. La imagen sagrada I: Cosa, vacío y simbolización

¿Cómo enmarcar la imagen de un desaparecido? Una hipótesis podría ser que el marco, es decir, aquello que hace que fijemos la mirada, se construye mediante una dialéctica entre el rostro y el rastro: los artistas contemporáneos recurren marcadamente al rastro, es decir, a la “indexicalidad” (la tesis de Malagón [2010]), mientras que los movimientos de víctimas recurren marcadamente al rostro, a las fotografías de personas desaparecidas y asesinadas. Entre una y otra forma hay cruces. Basta pensar, por ejemplo, en la exposición de la artista francesa Catherine Poncin, “Archivos de un presente”⁹⁸ (Imagen 29). Mediante unos retablos con los retratos de personas desaparecidas, Poncin pone el énfasis en las huellas grabadas en las imágenes, huellas que son índice de un peregrinaje: las marchas y los actos simbólicos de los familiares en las calles y el espacio público, el bodegaje después de las peregrinaciones y, de nuevo, marchas y más marchas una y otra vez, mientras estas imágenes, a lo largo del tiempo, se desgastan con el sol, la lluvia y la humedad (Imagen 30). De modo que las imágenes ajadas, desteñidas y desgastadas son el indicio de un olvido: *esos retratos muestran la lucha* de los sobrevivientes contra el olvido, pero la evidencia física de *los retablos demuestra el olvido* colectivo en el que las víctimas son dejadas. Los retablos ponen en evidencia los años de peregrinaje de los familiares sin tener respuesta del paradero de sus seres queridos. Lo que Poncin hace, en este caso, es explorar el rastro dejado en las imágenes de los rostros, cuya seña es el índice de un olvido estructural. Sin embargo, no transforma el material que le ha sido donado, más bien construye un dispositivo para la mirada mediante su instalación. Esa es su forma de enmarcarlos, de hacer que el público se percate de algo. Podría decirse, haciéndose eco de una tesis de Didi-Huberman (2014), que lo que se enmarca es la subexposición de los pueblos expuestos al exterminio.

Lo anterior abre la pregunta: ¿Qué es lo que una imagen puede? Una imagen modesta y cotidiana capturada en un momento en el que las imágenes no abundaban, pues una gran cantidad de los retratos de esos retablos fueron tomados entre las décadas de 1980 y 1990, antes de que irrumpiera la imagen digital que puede capturarse y multiplicarse fácilmente.

⁹⁸ Alianza Francesa, Bogotá, sede Chicó, 17 de abril-23 de junio de 2015. Los retablos con los retratos de las víctimas fueron donados a la artista por la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos. Como intercambio, la artista le devolvía a esta asociación unos retablos nuevos.

Así que en muchos casos el retrato que circula es uno de los pocos que se conserva de ese ser querido, cuando no el único. ¿Cómo enmarcar esa imagen dignamente? ¿Cómo intentar pagar la deuda simbólica con los muertos y los sobrevivientes? Detengámonos en dos casos: “Doble oficio por la entrega digna” (2013), de Constanza Ramírez, y “Souvenir” (2016), de Saír García.

Imagen 29. “Archivos de un presente” (2015)



Imagen 30. “Archivos de un presente” (2015)



“Doble oficio por la entrega digna” es una obra de Constanza Ramírez realizada como parte de su trabajo en Familiares Colombia, organización en la que, además de luchar por la búsqueda de sus familiares desaparecidos, exige, cuando los restos óseos son identificados, una entrega digna de estos. El caso de Luz Dary con los restos de su tío resulta indignante, sin embargo, está lejos de ser excepcional:

Me entregaron a mi hermana en una bolsa. ¿Cómo llego a decirle a mi sobrino que ahí está su mamá? [...] A veces entregaban los restos en cajas, y las personas, que iban a reclamarlo a otro lugar donde no vivían, se devolvían en buses, con su familiar en las manos (*Semana*, 2014).

Después de la lucha de varias organizaciones como Familiares Colombia, la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos, el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes del Estado (Movice) y la Fundación Nydia Erika Bautista, se construyó un protocolo de entrega de restos óseos:

Que la entrega de los restos óseos de un desaparecido debe ser un proceso digno donde se debe tener en cuenta, previo a la diligencia, todos los pormenores para no causar un malestar mayor a los familiares [...] Por sencillo y obvio que parezca, se debe participar y asistir con respeto y apropiadamente, desde el comportamiento que se despliegue hasta el vestuario debe corresponder a la ocasión. (Familiares de desaparecidos forzadamente por el Apoyo Mutuo Familiares Colombia 2013)⁹⁹

Ese es el contexto en el que se crea la instalación “Doble oficio por la entrega digna”¹⁰⁰. En un cuarto oscuro, caen de manera vertical dos haces de luz sobre dos álbumes fotográficos colocados sobre unos pedestales (Imagen 31). En uno de ellos, una luz cálida ilumina las imágenes de personas desaparecidas, cuyos restos fueron entregados a sus familiares. Son imágenes fotográficas acompañadas de una leyenda: nombre de la víctima, fecha de desaparición y la indicación de que sus restos fueron hallados y entregados (Imagen 32). El otro álbum está compuesto, igualmente, de imágenes de personas desaparecidas, pero, a diferencia del primero, las imágenes no están grabadas en el soporte físico del papel, sino que se proyectan fantasmagóricamente sobre el álbum, es solo un haz de luz evanescente que no puede fijarse en el papel, ya que la imagen desaparece después de un breve tiempo de proyección y les da lugar a otras imágenes, y así sucesivamente. Estas fotografías tienen, como las primeras, una leyenda: nombre de la víctima, fecha y lugar de la desaparición.

⁹⁹ Igualmente, se pide tener en cuenta el credo religioso de los familiares, si se quiere o no que la entrega sea individual o colectiva, etc.

¹⁰⁰ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=iqm4hGePq9c>

Pero, a diferencia del primer álbum, son los retratos de víctimas cuyos restos no han sido hallados (Imagen 33). Mientras se observan las imágenes, se escuchan los testimonios de los familiares: el viacrucis que padecen en la búsqueda de sus desaparecidos, las exigencias a las instituciones encargadas y los trámites burocráticos en los que se acumulan folios de peticiones sin sentido.

Imagen 31. “Doble oficio por la entrega digna”



Imagen 32. “Doble oficio por la entrega digna”



Imagen 33. “Doble oficio por la entrega digna”



Los recursos utilizados en “Doble oficio” están cargados de connotaciones conceptuales: la imagen inmaterial, evanescente y fantasmagórica para los desaparecidos, cuyos cuerpos no han sido recuperados. El audio, que no solo es informativo, sino que también propicia una experiencia sonora acompañado por un persistente y molesto tictac, que es tanto el paso del tiempo como el latido de un corazón. Por último, el material de los álbumes, un papel reciclado cuya procedencia es tomada de los papeles acumulados por los familiares en la búsqueda de los desaparecidos. Pero, independiente de estas connotaciones conceptuales, Constanza Ramírez sabe del límite trazado entre lo que se puede y no se puede hacer con estas imágenes. Así como en el trabajo de Poncin, en el de Ramírez no hay una manipulación de las imágenes, sino una disposición de estas para ser

vistas y cargarlas de sentido. Constanza sabe de la relación afectiva que los familiares tienen con estas fotografías. Los recuadros donde se colocaron las imágenes se trazaron de acuerdo con los formatos estandarizados que diligencian los familiares: “Los formatos son todos iguales y los desaparecidos y las víctimas son distintas”.¹⁰¹ Desde el punto de vista conceptual, las fotografías se hubieran podido ajustar al recuadro burocrático alargándolas, encogiéndolas, achatándolas, es decir, deformándolas¹⁰² y así insinuar el proceso kafkiano por el que tienen que pasar los familiares, tanto en la búsqueda como en la entrega de los restos óseos. Sin embargo, tal “ajuste” hubiera sido semejante al que realizaron los sepultureros en el féretro de Joaquín Emilio Naval.

La repetición de estas imágenes, su insistencia persistente en las manifestaciones y en los encuentros de familiares de desaparecidos, resulta sintomático. Y es evidente tal persistencia no solo en Colombia sino también en países que han padecido el crimen de la desaparición forzada, cuya definición, elocuente y cínica, dio el dictador argentino Jorge Rafael Videla: “No están ni muertos ni vivos, están desaparecidos”. Están en un limbo como “seres irreales que permanecen en un estado imposible y no tienen siquiera el derecho de pertenecer al mundo de los vivos o al de los muertos” (Burucúa y Kwiatkowski 2014, 182)¹⁰³. En las manifestaciones de los familiares y en el arte, las

¹⁰¹ Constanza Ramírez. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, 20 de mayo de 2016. Registro fonográfico.

¹⁰² “Hubo alguien en alguna oportunidad, una artista, que me decía que ella hubiera estirado las fotos hasta que le cupieran en el formato, aunque se deformaran. Y aunque a mí me parecía una buena idea, cuando yo pensé en qué pensaría un familiar al ver la foto de su ser querido deformada, yo creo que no le hubiera gustado, y preferí declinar mi deseo de hacerlo, por respeto a la familia, porque la familia quiere ver la foto de su familiar bonita” (Ibíd.).

¹⁰³ En sentido estricto es impreciso hablar de muerte en el caso de la desaparición forzada, ya que legalmente sin la evidencia física de un cuerpo no puede declararse el fallecimiento de una persona. Por otro lado, para los familiares que buscan a sus desaparecidos, darlos por muertos sería claudicar ante la injusticia, de ahí los “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos”, “Presente, presente, presente”. Hito Steyerl plantea esta indeterminación sobre la *desaparición* a partir del famoso ejercicio mental propuesto por Erwin *Schrödinger*: en una caja sellada y contaminada con veneno y radiación puede encontrarse, con igualdad de probabilidades, tanto un gato muerto como un gato vivo. Señala Steyerl: “¿Pero qué es entonces el estado de desaparición como tal? ¿Tiene lugar dentro de la caja de *Schrödinger*, por así decir? ¿Es estar tanto muerto como vivo? ¿Cómo podemos entender los deseos conflictivos que provoca: querer y temer la verdad al mismo tiempo? ¿Cómo podemos comprender la necesidad de seguir adelante manteniendo al mismo tiempo viva la esperanza? Quizá el estado de desaparición nos habla de una superposición paradójica que no puede ser comprendida con las herramientas conceptuales de la física euclidiana, la biología humana o la lógica aristotélica. Quizá logra la coexistencia imposible de la vida y la muerte. Ambas están materialmente entrelazadas en un limbo, siempre y cuando ningún observador abra la “caja” de la indeterminación. Que es, en muchos casos, una tumba.” (2014, 145) Sin embargo, aunque hipotéticamente el ejercicio mental tiene como probabilidad un 50% para un gato vivo y un 50% para un gato muerto, cuando en el mundo real se abren fosas comunes, el cálculo de probabilidad cambia: “La probabilidad se convirtió en la diferencia crucial entre los experimentos de soberanía política y el experimento de *Schrödinger*. En este último, la probabilidad de que un gato saliera vivo de la caja era del 50%. Pero siempre que se abría la

siluetas, las sombras, la repetición y las fantasmagorías vuelven una y otra vez. Los muertos regresan. Y regresan porque sus muertes no han sido adecuadamente simbolizadas, porque no han sido correctamente sepultados.

El resultado de estas ausencias, de estos cuerpos sin duelo, es la deuda simbólica no saldada ni con los muertos ni con sus familiares. Esa es la deuda que todos estos procesos de simbolización intentan saldar, elevando la imagen de las personas desaparecidas a instancias sagradas, como merecedoras de un culto que debe realizarse con dignidad. En la reflexión de Heidegger sobre la Cosa, una modesta jarra se eleva hacia lo sagrado y construye un vínculo entre lo divino y lo mortal. Por una vía semejante, Lacan exploró la naturaleza de la Cosa en relación con su dimensión psicoanalítica. Sus reflexiones resultaron colindando con el arte a partir de la idea de que la Cosa puede ser extraída de un objeto: elevar el objeto a la dignidad de la Cosa, señala Lacan (1988, 138). Esta intuición se le presentó a Lacan cuando visitó a Jacques Prévert y vio una colección de cajas de fósforos perteneciente al poeta. A partir de un objeto cotidiano, ordinario y de uso, se lograba conformar un conjunto que resultaba convertido en algo diferente:

El carácter completamente gratuito, proliferante y excesivo, casi absurdo, de esta colección apuntaba de hecho a su cosidad de caja de fósforos. El coleccionista encontraba de este modo su razón en esa manera de captación que recaía menos sobre la caja de fósforos que sobre esa Cosa que subsiste en una caja de fósforos (141).

Elevar el objeto a la dignidad de la Cosa significa desnaturalizar el objeto, darle un carácter extraño, sacarlo de la serie y situarlo en otro lugar. No hay que olvidar, en todo caso, que tanto para Heidegger como para Lacan la Cosa remite al vacío, el vacío central de la jarra, por ejemplo. Así que, en relación con ese vacío, el arte puede bordearlo, evocarlo y organizarlo para construir “una diferencia entre el objeto y el espacio en que el objeto se encuentra, el lugar especial, sagrado, de la Cosa” (Leader 2014, 72).

caja metafórica de los laboratorios políticos, la probabilidad de que un ser apareciera con vida descendía al mínimo. Lo que surgía de esta última caja no era un gato sino seres humanos: para ser más precisos, cadáveres sobre cadáveres. La caja se convirtió en el lugar donde superponer muertos y más muertos, una sobrecogedora fábrica de multiplicación de víctimas.” (ibid., 153)

2.1.2. La imagen sagrada II: los dolores heredados

Veamos el caso de un objeto que se saca de su uso habitual para ser convertido en otra *cosa*. Se trata de un *souvenir*, o mejor aún, de la idea de *souvenir* que el artista Saír García (Barrancabermeja, 1975) construye al imprimir las fotografías de personas desaparecidas en cubos transparentes en los que los retratos parecen adquirir vida, pues, con el movimiento del observador y la tridimensionalidad de la imagen, los retratos parecen moverse (Imagen 34). “Souvenir” se expuso en cuatro ocasiones: el 30 de agosto de 2016, Día Internacional de los Desaparecidos, en la sala de convenciones de un hotel de Bogotá; entre el 2 y el 5 de septiembre de 2016 en la Fiscalía General de la Nación; en la muestra colectiva “Intersecciones: perspectivas estéticas y políticas para la paz”, realizada en la Universidad Cooperativa de Bogotá entre noviembre y diciembre de 2016 y, por último, el 26 de mayo de 2017 en el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, en conmemoración de la Semana Internacional del Detenido-Desaparecido.

Imagen 34. “Souvenir”



En primer lugar, pensemos en el objeto propiciador de la obra. El *souvenir* es un objeto que asociamos al viaje, el recuerdo y el regalo. Está estrechamente ligado a momentos de felicidad. Así que el *souvenir*, normalmente un objeto pequeño, permite que recordemos aquellos momentos que nos resultaron gratos: que la felicidad pasada se convierta en una felicidad presente cuando les dirigimos la mirada. El *souvenir* es algo que obtenemos para nosotros mismos cuando viajamos, pero también es algo que adquirimos para regalárselo a otros, porque, acaso, también queremos compartir nuestra felicidad con ellos. Si un minúsculo objeto permite recordar y atesorar algo tan íntimo y efímero, es porque el *souvenir* parece tener propiedades “mágicas”, muy cercanas al fetiche.

Los *souvenirs* de García parecen tener esa propiedad. Aunque los familiares de personas desaparecidas hayan visto una y otra vez y mil veces las fotografías de sus seres amados,

cuando se encuentran con los pequeños cubos translúcidos, en cuyo interior se atesora la imagen de la hija, del padre, del hermano, algo mágico ocurre: la imagen cobra vida y su mirada sigue a las personas que la estén mirando. Para los familiares, este encuentro produce inmediatamente una felicidad que, sin embargo, se mezcla de inmediato con el llanto. El dolor y la felicidad no se diferencian en tal encuentro. Si tradicionalmente el *souvenir* está asociado a un viaje gozoso, pasajero y voluntario, una partida que anticipa el regreso del viajero, los *souvenirs* de García remiten a otra partida: la de personas víctimas de desaparición forzada, cuya partida no tiene regreso.

La experiencia de los familiares con los cubos de García tuvo lugar el 30 de agosto de 2016 en la sala de convenciones de un hotel de Bogotá, fecha en la que el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado conmemoró el Día Internacional de los Desaparecidos. La conmemoración reunió a familiares de diferentes partes de Colombia, se realizaron conversatorios en los que se recogían experiencias, se hablaba de asuntos legales y de la situación en la que se encontraba la búsqueda de cada desaparecido. Frecuentemente, se escuchaban consignas que irrumpían de un momento a otro: “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos”, “Somos semilla, somos memoria, somos el sol que renace ante la impunidad. Somos el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado”, “Por nuestros desaparecidos ni un minuto de silencio, toda una vida de lucha”, “Presente, presente, presente”. Fue en este ambiente cargado de dolor que se exhibió la obra “Souvenir”. Sin embargo, la idea inicial era exhibirla ese mismo día en la Fiscalía General de la Nación, proyecto que se vio truncado por protocolos de seguridad de la institución. Este *impasse* hizo que García se ausentara de la conmemoración realizada en el hotel, pues consideró que el sitio no era apropiado para su obra. Pero sin el artista, la obra, ella sola, resultaba elocuente, propiamente viva por la relación que los familiares construyeron con las imágenes. Para dar cuenta de tal relación, vale la pena recoger algunos relatos que los familiares compartieron de manera colectiva:

La primera vez que yo vi el cubo fue supremamente impactante para mí, porque uno siempre ve esta foto [muestra la fotografía plastificada que llevada colgada al cuello, como muchos otros familiares], y al ver esa foto que se mueve, te transmite a otra dimensión. Cuando yo veía que mi papá se me movía [...] la relación con mi papá fue completamente diferente, fue como si me estuviera hablando y me estuviera contestando lo que yo le estaba diciendo. Esa es la importancia para mí del cubo. (Marcela Granados, quien busca a siete familiares desaparecidos)

Madre 1: Yo cuando vi esta foto, sentí como si lo estuviera viendo ahí vivo. Madre 2: Buenas tardes para todos y todas, estoy muy triste porque el mío no salió, pero cuando vi la de otros, me llené como de presión [se coge el corazón] porque vi como que se movían cuando uno los miraba y se veían como si estuvieran vivos, entonces me llene de no sé [se vuelve a coger el corazón], no lo puedo decir, una nostalgia, pero grande. Madre 3: Vi las fotos, me dio mucha tristeza, lloré como siempre lo hago, pero sentí como si las tuviera vivas, como si las mirara por primera vez desde hace 5 años. (madres de Buenaventura)

Mujer 1: A mí me desaparecieron a mi hijo en el 2006. Cuando las vi ahí cubiertas con las sábanas blancas, me dio mucha tristeza, mucho pesar, pero cuando vi la foto yo me le iba arrimando y era como si él me mirara, me dio mucha alegría porque es como si lo hubiera encontrado de nuevo.

Mujer 2: La primera vez que vi el cubo fue supremamente impactante para mí, porque uno siempre ve esta foto [muestra la fotografía que lleva colgada al cuello], y al ver esa foto que se mueve te transmite a otro sitio, a otra dimensión, es como si él me estuviera hablando y él me contestara lo que yo le estoy diciendo. (mujeres de Medellín que buscan los cuerpos de sus familiares arrojados a La Escombrera)¹⁰⁴

Algo extraño ocurre con esas fotografías, una suerte de animismo que trae a los desaparecidos de vuelta. Una sensación, para los familiares, más cercana al goce que al placer, en un sentido psicoanalítico, pues la alegría que les produce es inseparable del dolor y, aunque el dolor sea muy grande, no pueden dejar de fijar la mirada en el objeto, ese objeto que señala y bordea el vacío de la desaparición y, al hacerlo, se convierte en algo más, en un objeto fetiche,¹⁰⁵ en una Cosa que, como lo repiten con frecuencia, los transporta hacia otra *dimensión*.

A pesar de la imposibilidad de exhibir la obra en la Fiscalía el 30 de agosto, tres días después pudo llevarse allí la exposición. La obra se instaló en el bloque F del búnker de la Fiscalía, un lugar donde de manera permanente, mediante un mural de fotografías, se les rinde un homenaje a funcionarios de la Fiscalía que fueron asesinados en el ejercicio de su labor. La invitación de la institución fue la siguiente:

Para sensibilizar a los servidores de la entidad sobre la naturaleza violatoria de los derechos humanos de esta conducta que afecta a miles de familias colombianas, promover acciones tendientes a un trato diferencial con los familiares de las víctimas, garantizando la no revictimización y la recuperación de confianza en el ente investigador.

¹⁰⁴ Testimonios recolectados en la conmemoración del Día Internacional de los Desaparecidos. 2016. Bogotá, agosto 30. Registro videográfico.

¹⁰⁵ Agamben señala al respecto lo siguiente: “En cuanto presencia, el objeto-fetiche es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseer realmente” (2006, 72).

En esta ocasión, no estuvieron los familiares ni la posibilidad de levantar registro fotográfico por protocolos de seguridad, pero sí los funcionarios de la Fiscalía, quienes, sin necesidad de visitar una exposición, se cruzaban con ella. Las reacciones fueron diversas, tanto de indiferencia como de interés por los cubos. Tuve la oportunidad de presenciar la reacción que tuvieron una odontóloga y un antropólogo forenses. Después de almorzar, se dirigían a sus laboratorios y se cruzaron con la exposición. Les llamó la atención tanto los cubos como su disposición circular sobre unos pedestales negros. Acudieron a Marcela Granados, quien custodiaba la obra, para que les explicara el propósito de esa instalación. Mientras miraban y escuchaban, la odontóloga exclamó: “¡Yo lo tuve a él!”. Tuve que preguntar qué significaba eso, es decir, aquello de *haberlo tenido*. Desde luego, lo que había tenido eran sus restos óseos para ser identificados. Y, aunque lo había tenido en una forma tan cercana, una cercanía sin intimidad, más allá del gesto y de la carne, algo se le alejaba: no podía recordar su nombre. Un fantasma regresaba y la acosaba a ella, quien había logrado identificarlo. Algo del pasado regresaba, pero, para ella, seguía desaparecido hasta no poder nombrarlo. Fue tanta su inquietud que Marcela Granados, de manera diligente, logró dar con el nombre después de intercambiar algunas llamadas. Después de esto, la odontóloga descansó. Yo lo presencié. Y presencié lo que algunos llamarían *guiños del destino*: que Marcela, quien busca a cinco familiares desaparecidos, terminó por encontrarle el nombre a la odontóloga que lo había identificado mediante técnicas forenses.¹⁰⁶

Algo ocurrió con los familiares y los funcionarios de la Fiscalía ante estos cubos modestos. Algo inmenso hay en estos contenedores minúsculos, algo que excede su materialidad. Sin embargo, la potencia de la imagen resulta inseparable de una impotencia: los cuerpos sin duelo y el dolor de los familiares. Toda esto se manifestó en el contexto, el de los familiares el Día Internacional de los Desaparecidos y el de los funcionarios en el búnker de la Fiscalía. ¿Qué pasa cuando la obra se descontextualiza? “Souvenir” se expuso en una muestra colectiva titulada *Intersecciones: perspectivas estéticas y políticas para la paz*, realizada en la Universidad Cooperativa de Bogotá entre noviembre y diciembre de 2016. Allí, en el lugar consagrado del arte, un espacio de exhibición de paredes blancas, la obra ya no tiene el contacto intenso con otras personas,

¹⁰⁶ En el apartado 3.3.1., “El paisajismo de la crueldad y la mirada forense”, se construye una relación entre el arte indéxico y la medicina forense.

no hay dolientes ni forenses, a veces tampoco público (Imagen 35). Tal vez este sea el momento de desasosiego de la obra. El momento también de percatarnos de sus límites, cuya elocuencia podemos hallar en otro testimonio en el que lo único que retorna con la imagen es el fantasma, el del regreso del muerto sin sepultura:

Quando vi las fotos —porque la de mi hermano fue la última que vi—, volví a recordar los rostros de estas personas; cuando vi a mi hermano, por primera vez después de 20 años que llevamos en la lucha, en la búsqueda de ellos, vi como que él estaba detrás de mí, como que caminaba conmigo. Me dio mucha nostalgia ver las fotos así, porque nosotros no hemos tenido la oportunidad de recoger sus restos y darles cristiana sepultura. Entonces, en el momento sentí que sí los habíamos encontrado, pero devolviendo el tiempo, no es así, no los hemos encontrado.¹⁰⁷ (mujer de Medellín)

Imagen 35. “Souvenir”



No obstante, falta el último trayecto. Después de la peregrinación de las imágenes por distintos lugares durante más de un año, estas retornan a las manos de los familiares en una entrega de carácter ritual. Sucedió el 26 de mayo de 2017 en el “Memorial por la Vida” del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación¹⁰⁸ como parte de la Semana Internacional del Detenido-Desaparecido. El evento, organizado por el capítulo Bogotá del Movice, contó con la participación de familiares de víctimas de desaparición forzada de distintas partes del país, como Bogotá, Barrancabermeja, Meta, Caldas, la vereda La Esperanza y la comuna 13 de Medellín. La recolección de los retratos para la elaboración

¹⁰⁷ Testimonio recolectado en la conmemoración del Día Internacional de los Desaparecidos. 2016. Bogotá, agosto 30. Registro videográfico.

¹⁰⁸ El mismo lugar en el que se expuso “Phoenix” (2015) de Ana María Rueda. Es necesario percatarse de la diferencia de las obras en relación con la comunidad participante. Ver el apartado 1.4. “La simulación del habla o los infortunios del arte comprometido”.

de los cubos pasó por un proceso de participación, liderado por el Movice, en el que los familiares seleccionaban la fotografía al tiempo que contaban la historia del retratado: ¿qué profesión tenía? ¿qué edad tenía cuando lo desaparecieron? ¿cuál era su canción favorita? Este trabajo de recolección refuerza el vínculo entre los familiares de distintas partes del país, ya existente con las organizaciones, pero evidentemente afianzado mediante este tipo de prácticas. Como se ha mencionado con otros casos, trabajos como estos construyen un dispositivo de activación del habla y de construcción de memoria colectiva que resulta crucial tanto para la activación política de los familiares (exigir verdad, justicia y reparación), así como para la consolidación de una red de apoyo emocional: la conciencia y la evidencia de que no están solos en su lucha, que el dolor de cada familia es el dolor de muchas más, que hay una comunidad vasta de afectos mutuos que no se silencia.

La entrega de los cubos comenzó con una ceremonia en la que el sacerdote nombraba a algunas de las víctimas de desaparición forzada, indicando la fecha de su desaparición.¹⁰⁹ “El 4 de marzo de 1982 desaparece Alfredo Rafael Sanjuán Arévalo”, a lo que el auditorio responde en coro: “Presente, presente, presente”. “Ese mismo día desaparece su hermano Samuel Humberto Sanjuán Arévalo”, “Presente, presente, presente...”, y así con otra decena de nombres. La repetición de los nombres y la respuesta del coro conforman una suerte responso y una atmósfera cargada de dolor. Después de cantar y orar, algunas personas dan su testimonio, y aunque hayan transcurrido los años –más de treinta en muchos casos–, y se haya relatado una y otra vez la desaparición, retorna la voz entrecortada, el desfallecimiento y el llanto. Se escuchan con atención, se apoyan mutuamente. El resto de la jornada transcurre con la entrega de los *souvenirs*, con los que se mezclan tanto palabras de agradecimiento por los cubos como también la reiteración de las denuncias y el llanto:

Estaba muy emocionada por tener este bello homenaje. Porque esto es una muestra al reconocimiento a la lucha y la resistencia que hemos mantenido durante 19 años en la búsqueda de nuestros familiares desaparecidos (...) Esta escultura va a ser desde ahora para mí un tesoro porque es muy hermosa.

Este es mi papá, es Hernando de Jesús Castaño. Fue desaparecido de la vereda La Esperanza hace 20 años (...) ni el Estado ni los mismos paramilitares dan una respuesta

¹⁰⁹ Apartes de lo que sucedió con la entrega de cubos, se puede ver en el video “Arte y violencia en Colombia I: Souvenir de Sair García”: <https://www.youtube.com/watch?v=A4QuDzfDUuU&t=6s>

clara, siempre están cambiando la información. Algunos ya pagaron, se arraigaron a la Ley de Justicia y Paz y en este momento están libres. Entonces continúa la injusticia y la impunidad (...) Eso va de generación en generación: hijos, padres, nietos, hermanos... que nos quitan la oportunidad de tener a nuestro ser querido y nunca hacen justicia.¹¹⁰

Estos trabajos demuestran que el arte que se ocupa del conflicto armado no se agota en la representación del sufrimiento, en la denuncia o en la concientización sobre una situación política. Muestran que el trabajo político del arte está en estrecha relación con las comunidades y con la activación de las víctimas y los sobrevivientes. Que una obra articula luchas y dolores, no para revictimizar o dejar anclados a los sujetos en una identidad del sufrimiento, sino más bien para conformar una comunidad cohesionada por los afectos y las luchas compartidas, como lo señala Saír García:

“Souvenir” es la reunión de todas las rabias, de todas las injusticias, de las impotencias. De ver todo lo que ocurre en una sociedad indiferente y, de alguna manera, tratar de reivindicar la memoria (...) Esta obra está hecha a muchas manos, muchas familias me dan las imágenes que luego yo convierto en este elemento de cristal que es el que se regala. Y a lo que atiende simplemente es que estas familias tengan a su ser querido en la memoria (...) También hay que decir que esta imagen que está ahí en ese cubo es la imagen que las familias tienen del desaparecido en su memoria, el desaparecido se recuerda como se lo llevaron. Es mi caso, es la imagen que nos acompaña durante tantos años. Martín, mi hermano, va a cumplir 30 años de desaparecido. Y todos, al igual que yo, tenemos esa imagen en la mente (...) Y la impotencia es la misma y la rabia es la misma (...) cuando uno no socializa este tema se vuelve algo terrible no solo en el corazón sino en la cabeza.¹¹¹

Con los casos reseñados se ha evidenciado que las imágenes como los objetos de las víctimas son sagrados. De esto deben tener conciencia aquellos artistas que buscan trabajar con estos materiales. La imagen de un rostro no es sólo una imagen sino es la imagen singular de una víctima que tiene dolientes. Un rostro con una biografía y una red de relaciones afectivas, tanto individuales como colectivas. En ese rostro se manifiesta tanto la víctima como la comunidad. En la multiplicación de los rostros, que es la multiplicación del dolor, las víctimas de desaparición forzada se hacen presentes por medio de las imágenes al igual que las personas que las portan y las cargan: en pancartas, en retablos, en imágenes que se cuelgan del cuello para que descansen en el pecho del doliente. La imagen no solo es el índice de la desaparición sino también el símbolo de la lucha: “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos”, “Presente, presente, presente”,

¹¹⁰ Testimonios. 2017. Bogotá, mayo 26. Registro videográfico.

¹¹¹ Saír García. 2017. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, mayo 26. Registro videográfico.

son las consignas que irrumpen intempestivamente en cada reunión de familiares, en cada manifestación pública. El desaparecido se hace presente en las imágenes, pero, al mismo tiempo, los dolientes quedan suspendidos en un agónico presente: el momento de la desaparición, que padecen no solo los parientes de primera generación sino también los de segunda y tercera generación que buscan a sus seres amados (imagen 36). Así que el conflicto armado hace que los dolores se hereden, que el trauma familiar quede permanente suspendido, que las últimas generaciones nazcan con el dolor incorporado. En la historiografía de la violencia en Colombia resultan frecuentes las referencias a los “odios heredados” mientras que las referencias a los “dolores heredados” son inexistentes. Los odios heredados solo pueden comprenderse bajo la lógica *antagónica* amigo-enemigo (la venganza), mientras que los dolores heredados evidencian formas *agonistas* de integración comunitaria y activación política de las víctimas y los sobrevivientes (la justicia). En todo caso *agón* debe comprenderse en un sentido ambivalente: tanto el de la lucha política de orden agonista como el del padecimiento agónico de las familias cuyo dolor se prolonga indefinidamente. Hay algo que algunas prácticas artísticas han logrado evidenciar y activar en nuestro contexto: el potencial político y afectivo de los dolores heredados.

Imagen 36. Teresa, hermana de Alfredo y Humberto Sanjuán, desaparecidos en Bogotá el 8 de marzo de 1982. La acompañan su hija y su nieta, quien sostiene los dos cubos con las imágenes de los hermanos.



2.1.3. Los rostros doloridos y las fórmulas emotivas

Un marco de sentido recurrente en muchas de las propuestas artísticas que trabajan con o a partir de las comunidades víctimas del conflicto armado se construye alrededor de símbolos e imágenes religiosas. Basta con reparar en algunos títulos para dar cuenta de esto: “Suplicio-Sacrificio”, “Magdalenas”, “Sudarios”, “Relicarios”, “Réquiem”, “Plegaria”, entre otros. Esta reiteración no es una coincidencia. Tiene que ver con que muchas de estas obras han venido a ocupar el lugar del ritual funerario, una suerte de sustituto funcional del ritual real que, en todo caso, tiene un alcance limitado, pues finalmente los familiares de personas desaparecidas quedan suspendidos en el tiempo presente de la desaparición hasta que no se les revele alguna evidencia de la muerte de sus seres amados. Una evidencia que permitiría que los muertos se dirijan hacia el mundo de los muertos, función que cumplen los rituales funerarios reales, no los simbolizados por el arte. Estos últimos, en efecto, están cargados de gran intensidad emocional en el momento de la acción. La inauguración de “Río abajo” en un día en el que la comunidad realizaba una de las “Jornadas de la Luz” o la entrega de los cubos de cristal en un día de conmemoración por los desaparecidos, en el caso de “Souvenir”, terminan por exteriorizar el dolor, activar el habla y reivindicar la memoria. Cuestiones todas de gran valor propiciadas por el arte. Sin embargo, interpretar estos momentos de gran intensidad emotiva como elaboraciones del duelo no deja de ser una sobreinterpretación:

...alguien decidió adoptar estos cuerpos y regalarles un duelo [sobre “Réquiem NN” (Acosta 2016, 25)].

Las prendas hechas imagen, acentúan el carácter *terapéutico* del arte: cada imagen *restituye* de una u otra forma el ser ausente [sobre “Río abajo” (Arcos Palma 2010)].

Ni los duelos se regalan ni los objetos restituyen a los desaparecidos. Si el arte pudiera contribuir a la elaboración de los duelos esta sería una cuestión que solo podría afirmarse luego de la verificación de los casos, asunto que solo pude hacerse mediante el seguimiento terapéutico de los dolientes, una cuestión ajena a la teoría y la historia del arte. Desde estos campos de estudio no hay que apresurarse a hacer afirmaciones que están por fuera de sus competencias metodológicas. La competencia de estos campos está en correspondencia con el análisis de las imágenes, los discursos y las representaciones. Veamos, siguiendo esta línea de análisis, la obra “Sudarios” (2011) de Erika Diettes (imagen 37).

Imagen 37. “Sudarios” (2011)



Hay algo que se reitera en las obras de arte que buscan simbolizar los duelos no resueltos: enmarcar el sentido del duelo alrededor de símbolos e imágenes religiosas. Si bien es cierto que mediante esta estrategia visual y discursiva se construye más fácilmente sentido en torno al ritual fúnebre, también lo es que podría construir una identidad problemática. Identificar, por ejemplo, un *asesinato* con un *sacrificio* (Cristo), una pena por una *masacre* con una pena por una *muerte ofrendada* (el dolor de María), o una *tortura* con un *martirio* (el suplicio de los santos), podría entenderse, en el orden de lo discursivo, como algo inevitable (en el sentido de lo trágico). Con respecto al llamado Holocausto, por ejemplo, Agamben advierte lo siguiente: “El desdichado término holocausto (a menudo con la H mayúscula) surge de esa exigencia inconsciente de justificar la muerte *sine causa*, de restituir un sentido a lo que no parece poder tener sentido alguno (...) significado de sacrificio supremo, en el marco de una entrega total a causas sagradas y superiores.” (Agamben 2000, 16) Es decir, nombrar un genocidio como un “Holocausto” enmarca el evento como algo inevitable, un sacrificio de orden sagrado. La referencia de “Suplicio-Sacrificio” (imagen 46) de Posada y Ruiz -que se reseñará más adelante- es la muerte de Cristo a partir de obras de Mantegna y Miguel Ángel. Sin embargo, las muertes conmemoradas en la obra son muertes producto de asesinatos y masacres, no de sacrificios. Y esto, desde luego, plantea problemas en el orden de la representación. Del mismo modo titular una obra con la palabra “Sudarios” hace que se cargue inmediatamente de connotaciones sacras. En un sentido general, un sudario es una pieza

de tela que se pone sobre el rostro de los difuntos o en la que se envuelve el cadáver para ser enterrarlo; en su sentido singular, el Santo Sudario es la tela en la que envolvieron a Cristo al bajarlo de la cruz para ponerlo en el sepulcro y donde quedó impresa su imagen. Por otro lado, a la carga de sentido nominal se le suma la carga de sentido contextual: que “Sudarios” se exhiba, la mayor parte de las veces, en iglesias y conventos. Si el Santo Sudario presenta las marcas y traumas físicos padecidos por un hombre que ha sido crucificado, la referencia iconográfica hace suponer, de manera anticipada, que los “Sudarios” de Diettes fijarán algún tipo de dolor sobre la seda que sirve de soporte para los retratos. La carga simbólica del Santo Sudario marca el destino interpretativo de la propuesta de Diettes, una forma de integrar los rostros doloridos de mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia en las fórmulas emotivas de la iconografía cristiana.¹¹² Esa es, por ejemplo, la interpretación de Cristian Padilla consignada en la página web de Diettes: “...las telas nos sugieren una solemnidad y respeto que no podría ser reflejado en una imagen fotográfica enmarcada en la pared, tal vez porque los dolientes al ser retratados sobre un sudario se identifican con la agonía de Cristo”. Por esa misma línea se establece la interpretación oficial de la serie: “Las fotografías son tomadas en el momento más álgido de la narración, congelando un instante de profunda tristeza que la artista fija a una fina tela de seda evocando la reliquia cristiana del sudario, la agonía de Cristo, la Pasión y la Piedad”.¹¹³

“Sudarios” es una serie de 20 fotografías en blanco y negro impresas sobre seda en dimensiones de 2.28 x 1.34 ms. Las sedas descienden desde el techo para quedar suspendidas en el espacio. Este tipo de instalación varía de acuerdo al espacio de exhibición: la bóveda central de una iglesia, el corredor de algún convento o, en el menor de los casos, la sala de un museo. Las fotografías de “Sudarios” fueron tomadas a mujeres que presenciaron la violencia cometida contra sus seres amados; mujeres a quienes los perpetradores les obligaron a ver, como una forma de tortura, los actos de barbarie cometidos contra sus hijos, esposos, padres, hijas. La metodología utilizada para este

¹¹² Una lógica semejante se encuentra en la obra “Video Verónica” (2000) del artista colombiano José Alejandro Restrepo. Recurriendo a la iconografía del velo de Verónica, Restrepo compila imágenes en video de madres colombianas que portan los retratos de sus hijos asesinados, secuestrados o desaparecidos, en un gesto semejante al de Verónica portando el velo en el que el rostro de Cristo quedó estampado en el viacrucis. Mediante el montaje, el tiempo bíblico se emparenta con el tiempo histórico, el sacrificio de Cristo con el “sacrificio” de jóvenes colombianos, el gesto de Verónica con el gesto de las madres colombianas. Véase: https://www.youtube.com/watch?v=Tg7_iWXeu84

¹¹³ Ver: <http://www.erikadiettes.com/sudarios/#>

trabajo fotográfico está relacionada con la llevada a cabo en “Río abajo”: un trabajo de campo con la comunidad en el que las historias de vida se van descubriendo a partir de los relatos de víctimas que padecieron distintas formas de violencia. De hecho, algunas de las mujeres que donaron objetos o prendas para “Río abajo” terminaron participando en “Sudarios”. Si bien la idea de “Sudarios” nació en la realización de “Río abajo”, los procedimientos son diferentes: pasar de fotografiar objetos a retratar rostros. El contacto de Diettes con las mujeres y sus relatos ocurrió mientras realizaba el trabajo de campo; sin embargo, el trabajo fotográfico se realiza en estudio, una descontextualización necesaria de acuerdo a las decisiones formales que Diettes fue tomado: un fondo oscuro, rostros en primer plano e impresión en seda. El trabajo en estudio se realizó a partir de los testimonios de las mujeres. Una de las intenciones del retrato, en este caso, es capturar un momento de suspensión del relato marcado por la respiración: encontrar el momento más intenso de la memoria, cuando se cierran los ojos y la respiración se interrumpe:

Es un ejercicio contrario al que hacemos los fotógrafos en el que se espera que la gente abra los ojos. Entonces este ejercicio contrario implicaba un alto nivel de concentración de mi parte porque no es obturar hasta que se de: ella acaba de abrir los ojos para mirarme, está inhalando, cuando va a exhalar yo voy a obturar, porque es allí donde viene. Entonces tienes que estar allí como anticipándote y tienes que estar atento a la narración porque sabes que ya va a venir el momento en que ella te va a contar: “Y fue en ese momento cuando yo salí a la puerta de mi casa, que iba a comprar una Coca Cola al frente, cuando yo vi que se acercó la moto”. Y entonces ahí cuando ella dice “la moto”, la está viendo en su mente, está viendo la escena en cámara lenta: el hijo que viene, la moto que viene, ella que está saliendo. Ahí están presentes los tres en su mente. Entonces es como una cuestión de todos los sentidos, o sea, tienes que estar allí y, además, funcionando con la cámara, porque no puedes tener un margen de error muy grande, o sea, esto no se repite.¹¹⁴

En todo el procedimiento fotográfico de “Sudarios” hay una conciencia sobre el tiempo y la memoria y una intención de ralentizar ese tiempo, de extenderlo tal como en el transcurso de los testimonios se extiende la inhalación, luego se suspende la respiración, como en el suspiro y, por último, se exhala. El retrato captura el momento intensificado de la inhalación-suspensión-exhalación que, normalmente, coincide con el momento en el que las mujeres cierran los ojos, el momento de mayor tensión emotiva en el que *aparecen* las imágenes culminantes de la tortura y el asesinato. Lo que el relato trae a la memoria es la *aparición* del fantasma junto con la turbación del cuerpo cuyo gesto exterioriza el dolor:

¹¹⁴ Erika Diettes. 2016. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, mayo 5. Registro fonográfico.

La memoria no es posible, en efecto, sin una imagen (*phantasma*), la cual es una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento. En este sentido, la imagen mnémica está siempre cargada de una energía capaz de mover y turbar el cuerpo (Agamben 2010, 15).

Agamben reflexiona sobre la turbación corporal y la súbita detención del tiempo al analizar un manual de danza en el que se recomienda *danzar por fantasmata*: “El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como “cabeza de Medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica”,¹¹⁵ algo que se manifiesta en el intervalo narrativo de la inhalación-suspensión-exhalación, en el caso de “Sudarios”. La cuestión de la danza, es decir, del movimiento corporal, no es ajena a las imágenes, no solo de la memoria sino también de la historia del arte, específicamente las imágenes dinámicas de la *Pathosformel* warburguiana en las que se condensan, en una sola parada o detención, la energía del movimiento y de la memoria. Se trata de fórmulas emotivas que organizan formas sensibles destinadas a producir una emoción y un significado en quien las observa. Precisamente Ileana Diéguez recurre a la noción de *Pathosformel* para dar cuenta de esta serie fotográfica:

Si pensamos en una *Pathosformel* es reconociendo el movimiento agonístico, las formas del *pathos* y el dolor que atraviesan y determinan estos Sudarios (...) Los Sudarios nos aproximan a las Venus [de Botticelli] en esa intensidad inquietante donde convergen Eros y Tánatos. Es imposible no quedar impactados por el erotismo doloroso de las imágenes de Diettes. Como transportados hacia otras regiones, los rostros de esas mujeres sugieren un extraño delirio, un delirio doloroso muy diferente del gozoso éxtasis que nos describe Santa Teresa de Jesús y que es apenas un motivo en la sensual Santa Teresa de Bernini (Diéguez 14-15).

Sin embargo, es necesario percatarse de la ambivalencia sobre el “erotismo doloroso” en el que convergen, a juicio de Diéguez, Eros y Tánatos en un “extraño delirio”. En otras palabras, al ver estos retratos parece que fuera imposible separar la belleza del dolor: “No se trata de bellos retratos, que sin embargo lo son. Es la *gracia* herida por el dolor”

¹¹⁵ Un fragmento del manual citado por Agamben, señala: “He de decirte que quien quiera aprender el oficio, tiene que danzar por fantasmata, y ten en cuenta que fantasmata es una presteza corporal, determinada por el sentido de la medida, que es una facultad del intelecto... deteniéndote en el momento en que te parezca haber visto la cabeza de Medusa, como dice el poeta; es decir, una vez iniciado el movimiento, tienes que quedarte como de piedra en ese instante e inmediatamente has de alzar el vuelo”. Y continúa Agamben: “La danza es, pues, para Domenichino, esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada. El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como “cabeza de Medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo. (2010, 14 y 15)

(Diéguez 2016, 48). Percibir en “Sudarios” el éxtasis y el erotismo resulta recurrente en las interpretaciones académicas que se hacen de la serie:

El rostro (de la) doliente con los ojos cerrados eluden a un erotismo de santidad, que recuerda a Santa Teresa y a la reproducción de la pasión en sus trances críticos, y a una desnudez que parece trascender el ámbito físico para exponer el rostro y la particularidad del dolor de cada mujer fotografiada (Duarte 2016, 120).

Imagen 38 (a/b/c/d). “Sudarios” (2011)



Debe agregarse que la relación entre la belleza y el dolor no solo se establece en el discurso académico sino también en la valoración que hace de la serie el periodismo cultural.¹¹⁶ Entre muchas notas de prensa y entrevistas, basta con recoger la siguiente declaración:

¹¹⁶ Alejandro Gamboa realizó un análisis discursivo sobre lo que la prensa escrita dice sobre “Sudarios” de Diettes y “La guerra que no hemos visto” de Echavarría. Del análisis de “Sudarios”, dice: “Se presenta como una obra ‘contundente’, ‘importante’ e ‘impactante’, ‘resultado de un proceso muy largo’ de ‘inmersión’ que la constituye como un documento de los “testimonios del dolor”, el ‘sufrimiento’ y ‘la

Poder recibir el testimonio de las personas pero a la vez transformarlo en belleza para que las víctimas sientan que desde ese dolor se pueden construir cosas distintas para sus vidas y mostrar cosas distintas para el país.¹¹⁷

En conjunto es fácil encontrar valoraciones positivas sobre la obra. Por el contrario, no es frecuente encontrar críticas sobre “Sudarios”. Dentro de esta escasez destaca un ensayo de Alejandro Gamboa (2017) en el que se cuestiona, precisamente, la conjunción de la belleza y el dolor o algún tipo de dignidad sagrada, como el sacrificio y la devoción presente en la obra. Es decir, una crítica que se percató de las fórmulas emotivas movilizadas en la serie, pero que señala procesos de identificación problemáticos entre estas fórmulas y las mujeres retratadas:

La mujer testigo, la madre doliente, es motivo frecuente en la iconografía de la Iglesia contrarreformada-colonial, especialmente en las representaciones de las advocaciones marianas muy populares en España y en la mayoría de las colonias, como la virgen de la Amargura, de la Piedad, de las Angustias, de la Soledad o “la Dolorosa”. Así, *Sudarios*, por sus referencias iconográficas y su dispositivo exhibitivo, se inscribe dentro de una prolongada tradición cristiana de representar doloridos rostros maternos (Gamboa 2017, 10).¹¹⁸

Es decir, las referencias iconográficas de “Sudarios” convergen en una misma tradición, tanto para quienes ven potencialidades en la obra así como para quienes la critican. Sin embargo, estas interpretaciones se concentran exclusivamente en algunas de las imágenes

angustia’ de las víctimas. Lo que nos muestra *Sudarios* no está [sic] ficcionalizado, es una obra que se alimenta de ‘las historias de sufrimiento’ de ‘mujeres que cuentan su tragedia’, retratadas en el ‘momento más triste’ e ‘íntimo’ de su narración. Se dice que *Sudarios* ‘habla por su cuenta’, es decir, que a pesar de no tener una ‘intención doctrinal’, logra ‘transmitir una realidad que está frente a nosotros’ [...] es una ‘nueva mirada al conflicto’ en la que ‘se ven las historias de esas mujeres víctimas’; así, la obra es un aporte para la ‘memoria de un país’ y para ‘tratar de entender nuestra historia’” (2015b, 49-50). Para Gamboa, se ha construido un discurso hegemónico a partir de prejuicios, un consenso que construye una imagen de la guerra alejada de la realidad.

¹¹⁷ “Erika Diettes y el arte de encontrar belleza en el dolor”. 2016. *El País*, junio 26: <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/erika-diettes-y-el-arte-de-encontrar-belleza-en-el-dolor.html> No sobra agregar, teniendo en cuenta el anterior titular, que algunos medios resaltan la belleza de la artista en relación con el tema que trabaja, basta con reparar en el siguiente título de una revista de variedades: “Erika Diettes, la belleza detrás de la violencia”. *Revista Caras*: https://static1.squarespace.com/static/54918f84e4b0b437af2bbcf0/t/564281cae4b042aca2b35771/1447199178772/2015_rev_caras.pdf

¹¹⁸ Estas son algunas críticas de Alejandro Gamboa con respecto a la movilización de fórmulas emotivas en “Sudarios”: “...estas fotografías son un calculado acto performativo que busca producir determinados efectos de identificación —y diferenciación— en el espectador, lo que vemos es una específica y planeada versión movilizadora por los realizadores de esta exposición” (2016, 8). “A juzgar por las fotografías de *Sudarios*, las mujeres retratadas no son sujetos, son mujeres-alegoría (...) Una vez que las víctimas son representadas de manera fija y que se anula la complejidad de la guerra (como fenómeno con orígenes e implicaciones sociales, políticas, históricas, económicas, psicológicas, entre otros) es posible representar, marcar y naturalizar (estereotipar) la guerra, reduciéndola al “sufrimiento de las víctimas” (2017, 11).

de la serie para hacer una lectura totalizante, dejando de lado la singularidad de cada retrato. Singularidad que puede agruparse en algunos conjuntos sin que se agoten en la relación erotismo/dolor, belleza/dolor, etc. Esta última relación, en las que se agrupan la belleza, la madre virgen, el éxtasis y el dolor, se hallan en 4 fotografías en las que el *pathos* de “la belleza herida por el dolor” se manifiesta: por un lado, la torsión del cuello y la boca entreabierta (imagen 38a/b), propias del llamado “tenue gemido de angustia”,¹¹⁹ cuyas fórmulas emotivas se encuentran en el conjunto escultórico del “Laocoonte y sus hijos” o “El éxtasis de Santa Teresa”; por el otro, la cabeza ligeramente girada hacia un lado y la dirección de la mirada hacia abajo (imagen 38c/d), propias de la “madre doliente”, cuya fórmula emotiva se encuentra en “La Piedad”. Es este conjunto de imágenes el que concentra el mayor número de opiniones sobre la serie. Hay una disposición en organizar el sentido de toda la obra en estas fórmulas emotivas sublimadas por el arte helenístico y la iconografía cristiana. Sin embargo, hay otros retratos donde resulta difícil seguir la misma línea argumentativa y en los que, por el contrario, se quiebra con el *pathos* que equipara la belleza con el dolor y el erotismo. La primera regla del *pathos* que se quiebra en uno de los conjuntos de “Sudarios” es la de la madre virgen que, necesariamente, es una madre joven, regla que se extiende hacia las imágenes de los éxtasis gozosos o dolorosos. En este conjunto de retratos (imagen 39) desaparece no solo la juventud sino también la sublimación de los rostros, es decir, el dolor no está allí sublimado mediante el recurso de la belleza (la *gracia* herida) que movilizan las fórmulas emotivas de la historia del arte. Por el contrario, en este otro conjunto los rostros aparecen como lo que son (39a/b), rostros marcados que no han sido salvados de la violencia mediante la idealización de lo que representan o de aquello de lo que son índice, o rostros, también, de una ambigüedad (39c/d) cuyo dolor solo puede percibirse mediante la declaración de la propia serie: el título, el lugar de exhibición y el texto curatorial que indica el propósito de la obra.

¹¹⁹ Esta es la valoración que Gotthold Lessing hace del “Laocoonte y sus hijos” y de la que se vale Stephen F. Eisenman para proponer un “efecto Abu Ghraib”, es decir, la disposición inconsciente de negar el sufrimiento en la tortura, propia de gran parte de la historia del arte: “La historia del arte está inextricablemente ligada a la historia de la tortura (...) De la contemplación del grupo de Laocoonte, J. J. Winckelmann concluyó en 1755 que la esencia de la escultura griega era la expresión de una “noble sencillez y serena grandeza”. Aproximadamente una década después, Gotthold Lessing utilizó el Laocoonte para definir los ámbitos diferenciados de la poesía y la pintura, o de las artes temporales y espaciales. Él también rechazó la idea de que la escultura griega representase la tortura, viendo en ella solo un “tenue gemido de angustia””. (2014, 18)

Si, por un lado, este conjunto se libera de las fórmulas emotivas del “tenue gemido de angustia” y, por el otro, resultan de una extraña ambigüedad -pudieran estar riéndose (39c)-, ¿por qué ver en la totalidad de la serie algo que sólo se percibe en alguno de los retratos? ¿Es posible que la impresión en seda de estos retratos mitigue la crudeza de esos rostros? ¿Acaso, inconscientemente, el espectador reconcilia en el espacio sagrado del templo el dolor con la dignidad del sacrificio? ¿Qué pasaría si los retratos se exhibieran en formatos tradicionales con un título diferente? Es decir, ¿cómo serían percibidos estos retratos liberados de sus connotaciones sacras? Posiblemente no podamos responder a estos interrogantes, pero plantearlos pone en evidencia lo problemático, en el orden de las representaciones, de equiparar conflictos humanos con predestinaciones divinas. Si los conflictos humanos tienen causas y responsables, la dimensión sacra los libera de los antagonismos. En el caso de “Sudarios” se presenta el dolor como un índice sin referencia y, por lo tanto, sin causa. No quiere decir esto que la misión del arte sea la justicia. Sin embargo, es claro que las imágenes del arte construyen sentido, aunque el sentido sea ambivalente, como se ha mostrado en este apartado. Anclar el dolor, como se hace en “Sudarios”, es una toma de posición política; no obstante, su desanclaje resulta indispensable. Con respecto a lo primero, las palabras de John Berger resultan esclarecedoras:

...compartir el dolor es una condición esencial para volver a encontrar la dignidad y la esperanza. Cuando el dolor es mucho, no se puede compartir. Pero sí se puede compartir el deseo de compartirlo. Y en esta forma de compartir inevitablemente inadecuada reside la resistencia (2017, 147).

Lo interesante de esta afirmación es la conciencia de Berger sobre la inadecuación entre el dolor y su representación. Sin embargo, independientemente de la inadecuación constitutiva, se hace un llamado sobre la necesidad de seguir intentando modos de representación como una forma de resistencia. Esta sencilla afirmación deja de lado los supuestos sobre lo irrepresentable y lo innombrable del dolor y la barbarie.¹²⁰ “Sudarios” comparte el dolor de estas mujeres más allá de la inadecuación entre las cosas y su representación. El dolor compartido en estos retratos visibiliza las comunidades del dolor y los dolores heredados, una cuestión indispensable para la activación y la movilización

¹²⁰ El famoso aforismo de Theodor Adorno podría emparentarse con la afirmación de Berger sobre la necesidad de compartir el dolor: “La necesidad de dejar su elocuencia al dolor es la condición de toda verdad. Y es que sufrimiento es objetividad que pesa sobre el sujeto; lo que éste experimenta como lo más subjetivo, su propia expresión, está mediado objetivamente” (Adorno 1986, 26).

política de las víctimas del conflicto armado, como se indicaba con respecto al “Salón del Nunca Más”.¹²¹ Sin embargo, es indispensable también desanclar el dolor. Es decir, no construir identidades estancadas. Esto es lo que a juicio de Alejandro Gamboa resulta problemático:

A juzgar por las fotografías de *Sudarios*, las mujeres retratadas no son sujetos, son mujeres-alegoría condenadas a estar eternamente suspendidas en un instante de dolor: estar atadas a su pasado traumático —al dolor de haber sido testigos— es lo que las define, proyectando así una identidad peligrosamente sujetante (2017, 11).

Imagen 39 (a/b/c/d). “Sudarios” (2011)



¹²¹ “Yo en ese entonces creía que nosotros éramos los únicos a los que les habían desaparecido un ser querido [...] cuando uno salía y encontraba a esas mamás que contaban que le habían desaparecido dos hijos, que tenían la muerte del esposo [...] Uno decía, “¡Ay, Dios!”, o sea, “¿Cómo han seguido? ¿Cómo han sido capaces?”, y uno encerrado en el dolor [...]. Entonces, ya no era mi dolor sino el dolor del otro; el que uno sentía se volvió un dolor colectivo.” Gloria Elsy Quintero. 2015. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Registro fonográfico. Noviembre 15. Granada (Antioquia), Colombia.

No obstante, este juicio se concentra exclusivamente en el aspecto formal incurriendo en el yerro de leer la totalidad de la serie a partir de fórmulas emotivas presentes en unos pocos retratos (imagen 38). El formalismo de Gamboa lo lleva a afirmar que las mujeres retratadas no son sujetos sino “víctimas del arte”,¹²² dando por sentado que las mujeres participantes quedaron ancladas de manera permanente en su dolor. Este supuesto se extiende necesariamente a otro: que las mujeres no son sujetos sino objetos que Diettes retrata. Es decir, se niega cualquier posibilidad de participación activa por parte de las mujeres retratadas. Sin embargo, para hacer una valoración de la obra debe tenerse en cuenta, además del aspecto formal, el trabajo de campo llevado a cabo por Diettes y la relación que se construye con las mujeres que testimonian sobre su dolor. Tener en cuenta, por ejemplo, que el mismo hecho de testimoniar sobre la propia experiencia permite articular el relato en un “nosotros”, que es lo que precisamente busca fracturar la perpetración de los asesinatos selectivos, la desaparición forzada y las masacres.¹²³ Por otro lado, es necesario tener en cuenta que las mujeres no son modelos que asisten de manera pasiva a una sesión fotográfica. Por el contrario, asisten con una imagen de sí mismas que desean proyectar, es decir, una conciencia de la autorepresentación y una intención sobre el modo en el que quieren ser vistas. El arreglo personal y el cuidado de sí mismas¹²⁴ indican algo sobre el modo en el que el proyecto fotográfico opera: si bien el resultado final comparte públicamente el dolor de las mujeres, es decir, ancla el dolor en las imágenes, el proceso de la obra desidentifica a las mujeres del lugar de la victimización y propicia el espacio para que las mujeres se imaginen desde otro rol: como mujeres dotadas de palabra y el derecho a ser vistas y escuchadas. En ese sentido, más allá del retrato final, de la obra finalmente expuesta, esta serie debe entenderse como un dispositivo de activación del habla, es decir, como un dispositivo que crea un lugar para

¹²² Así se titula el ensayo de Alejandro Gamboa, ganador del Premio Nacional de Crítica de Arte (2016), “Reconocimiento a la crítica y el ensayo. Arte en Colombia”, versión 12.

¹²³ Las experiencias recogidas en el capítulo uno de los casos del “Salón del Nunca Más” y de “Río abajo” dan cuenta de esto. Es decir, que las formas de simbolización movilizadas por las imágenes activan a la ciudadanía y refuerzan los lazos comunitarios.

¹²⁴ Las mujeres llegaron a la sesión de fotos cuidadosamente peinadas, maquilladas y con adornos (aretes y collares). Una acción espontánea que demuestra que más allá del dolor hay una vida que se sigue viviendo de manera cotidiana. Con respecto a este inesperado acto del cuidado de sí mismas y de la proyección del modo en el que estas mujeres quieren ser vistas, Diettes señala: “Cuando se utiliza la palabra víctima la gente se imagina una escena catastrófica de National Geographic donde recién ha ocurrido el evento de violencia y la persona no ha salido de ahí. Pero no es así. Resulta que la gente sigue: hay que desayunar, almorzar y comer; hay que arreglar la casa, hay que irse al trabajo. Todo eso cargando ese vacío y esa incertidumbre. Pero tienes que seguir porque ante todo la vida sigue: hay que darle de comer a las vacas, hay que servirles la comida a las gallinas, hay que... o sea, hay una cantidad de cosas que siguen incluyendo la vida”. Erika Diettes. 2016. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, mayo 5. Registro fonográfico.

que se despliegue el testimonio de las víctimas. Al igual que en “Río abajo”, no es indispensable que el testimonio se exteriorice como documento en la obra sino que se active el habla mediante el intercambio llevado a cabo entre las mujeres retratadas y la artista. Un espacio, en este caso propiciado por el arte, en el que se reconocen esas voces como legítimas, como dignas de ser escuchadas. Por tal razón la obra no se comprende con su culminación -el retrato expuesto-, sino integrando su proceso: el relato de las mujeres que testimonia sobre su dolor. Es este relato el que aquí se entiende como activación del habla y el dispositivo artístico como aquello que lo propicia. Por tal razón, la pregunta por la efectividad del arte en contextos conflictivos debería invertirse: en lugar del ¿qué hace el arte con las comunidades?, indagar por el qué hacen las comunidades con el arte. Acened Gil, quien participó en “Sudarios” y donó prendas y objetos de su hija desaparecida para “Río abajo” y “Relicarios”, le señaló a Diettes, luego de ver su retrato en una de las exposiciones: “¿Sabes una cosa?: yo ya no me veo en ese dolor”. Es decir, ese retrato del pasado le hace caer en la cuenta de que su “yo” se ha logrado reconstituir de otro modo. El retrato actualiza su estado presente. En ese sentido, “Sudarios” no es una obra estable, no se agota en su aspecto formal; es necesario construir su sentido de manera contextual (las relaciones comunitarias, la activación del habla, la construcción de memoria). Sin embargo, no debe dejarse de lado que la inadecuación constitutiva entre el dolor y su representación plantea problemas. Las fórmulas emotivas establecidas por la historia del arte para dar cuenta del dolor devoran, de alguna manera, la totalidad de la obra: ver padecimientos y éxtasis donde hay algo más que puro dolor (o pura belleza).

2. 2. Los dilemas de la representación

El recurso afectivo es un asunto problemático en las obras de arte que dan cuenta del dolor, la violencia y la injusticia. El asunto no es fácil de resolver y suele plantearse de manera dicotómica: ¿puede o no el arte representar el dolor? ¿Puede o no el arte testimoniar por las víctimas? Para Mieke Bal, por ejemplo, “el arte contemporáneo está buscando a tientas estrategias para evitar los inconvenientes de la *representación*, la *emoción fácil* y el *reconocimiento instantáneo de cuestiones críticas*” (2014, 83). Detengámonos en los tres inconvenientes señalados por Bal, pues son problemas centrales en el arte contemporáneo que se ocupa de las víctimas de la violencia.

¿Es posible representar el horror de la guerra? ¿El arte puede dar cuenta de la experiencia límite de lo inhumano? Estas preguntas se plantearon hace unas pocas décadas; después de Auschwitz, propiamente. De hecho, puede afirmarse que hasta entonces existían creaciones paradigmáticas que daban cuenta del horror de la guerra, por ejemplo, “Los desastres de la guerra” de Goya (1810-1820) o el “Guernica” de Picasso (1937), obras que quebraron con las fórmulas emotivas que concilian la belleza, el dolor y la tortura.¹²⁵

Su contenido es acusatorio, no vemos ninguna gracia redentora, solo el sufrimiento de las víctimas y el clamor de los desamparados [...] El caballo no se dirige gustoso a la matanza, como lo hacía el ganado conducido al sacrificio en el friso Panatenaico del Partenón, ni participa de buen grado en un deporte sanguinario, como los zorros y los lobos de Rubens, sino que grita en señal de protesta, terror y dolor [...] No vemos a ningún enemigo, autoridad, dios, rey, papa o juez reclamando la justicia de la destrucción y de la muerte; solo hay víctimas. El *Guernica* es una obra de arte cuyo creador ha suspendido la ecuación opresiva clásica de la belleza, el orden y el poder (Eisenman 2014, 127).

Sin embargo, independientemente de sus aciertos narrativos y simbólicos, difícilmente podría asegurarse que tal paradigma, contextualmente hablando, mantenga su potencia crítica, cuestión fundamental para hablar de arte y agencia política: “...*Los desastres de la guerra* [...] aunque todavía impresionantes, no podrían hoy tan fácilmente llenar los requisitos necesarios para la agencia política. La representación se ha hundido bajo el peso de su propio éxito, es decir, del monopolio que prácticamente ha conquistado el terreno de la cultura visual” (Bal 2014, 84). Estas obras siguen cumpliendo hoy en día, como afirma Bal, con la tarea de la exhortación indignada. Sin embargo, la cuestión política no se agota en la indignación, tal vez ni siquiera allí se realiza lo político. Sigamos con otro de los inconvenientes señalados por Bal: la emoción fácil.

¹²⁵ Esta es la tesis central de Eisenman en el *Efecto Abu Ghraib*: “El sufrimiento elocuente que manifiestan los más grandes monumentos del arte helenístico marca el inicio de una tradición propagandística y expresiva que sobrevivirá durante más de 2.000 años. De hecho, la estetización del dolor y el sufrimiento - la insistencia en el valor y la necesidad del *básanos*-, su erotización y racionalización, constituye el comienzo de una particular fórmula de *pathos* artística. Esa fórmula, claramente visible en el arte y la cultura romana, sobrevivió en la escultura arquitectónica de la Edad Media y reapareció en todo su terrible esplendor durante el Renacimiento y el Barroco, cuando las leyes antiguas relativas a la tortura fueron además igualmente reestablecidas”. (2014, 80) La equiparación de belleza y tortura, de hecho, es constitutiva en el nacimiento de la historia del arte como disciplina. Frente al Laocoonte, Winckelmann escribió: “allí donde se instala el mayor dolor, se instala también la mayor belleza” (Ibid., 78). Eisenman recuerda que ante el descubrimiento de una copia romana del Laocoonte, Warburg, quien acuñó el término *Pathosformel*, anotó: “Los descubridores, incluso antes de que reconocieran el tema mitológico, estaban entusiasmados por la sorprendente expresividad artística de las sufrientes figuras y por *certi gensti mirabilia* (ciertos gestos maravillosos) (Ibid., 80-81).

La representación, desde la perspectiva crítica, es inseparable del problema de la emoción fácil, es decir, del afecto sentimentalista. La conmoción puede hacer que la indignación se active mediante el sentimiento compasivo (“la tarea de la exhortación indignada”). La emoción fácil es inseparable del orden de la representación mimética, de ahí que Theodor Adorno condene de ésta su tendencia a la estilización y, específicamente, a la estilización de la barbarie que se encuentra no sólo en la industria cultural sino también en el arte: extraer belleza del horror se ha convertido en la versión estilizada de la fealdad, es decir, de la injusticia y el sufrimiento. El tercer inconveniente planteado por Bal, el reconocimiento directo de cuestiones críticas, asume que el aspecto político de la obra se encuentra en los contenidos y, por lo tanto, se debe dirigir a la concientización del público. El artista que asume esa vía considera que debe quitar el velo que cubre la realidad y hacer ver lo que permanecía oculto: la dominación, la explotación, la alienación, la exclusión, el poder, la violencia (de clase, de género, simbólica...), etc. El problema es que el reconocimiento directo es inseparable del panfleto político, del arte panfletario que, en última instancia, se reconcilia con el mundo tal como lo percibimos “naturalmente”. Los problemas planteados por Bal remiten a la cuestión de la efectividad del arte político. Sin embargo, quizás la cuestión política en el arte tenga que ver menos con la efectividad y más con la afectividad o, en otras palabras, que su efectividad pasa, necesariamente, por una dimensión afectiva. De hecho, la poética de obras como las de Saír García y Erika Diettes se construye por esa vía.

Cuando se habla de los efectos del arte político tal vez no deba tomarse la noción de “efecto” en un sentido estricto, pues todo efecto exige verificación. Tal vez, en estos casos, estemos más cercanos a los *afectos*, un terreno puramente subjetivo (el de los efectos pretende objetividad). Detengámonos en la reflexión que hace Bal sobre “La casa viuda III” de Doris Salcedo:

La cama es aquí el elemento central de la casa que evoca por sinécdoque; la parte más íntima. Y dado que, de acuerdo con el título, la casa “enviudó” antes de llegar al alcance del espectador, antes debió estar “casada”. La casa, que en un tiempo perteneció a una familia, ahora está privada de quien(es) la amó (la amaron). A causa de esta personificación invadir su espacio es un ataque personal, mientras que la implicación con el sufrimiento de las víctimas vuelve el dolor tanto físico (la violencia) como psíquico (la privación). Se trata, sin embargo, de una implicación a la vez voluntaria (se podría pasar por el corredor rápidamente, sin detenerse) y forzada (si no se detiene, se pierde la obra). Ver la obra, pues, entraña dolor (Bal 2014, 178).

Evidentemente Bal confía en las potencialidades políticas del arte y afirma que la obra de Salcedo entraña dolor y que el espectador que se encuentre con ella resulta afectado; pero esto último sólo es una posibilidad: son necesarias la *voluntad* y el *esfuerzo* del espectador.¹²⁶ Si tenemos en cuenta esto, debería tenerse más precaución cuando se le exige al arte algo que está más allá de su competencia: incidir en una situación específica como el conflicto armado. Sus efectos están en el plano de los afectos. Desde luego, la conmoción afectiva no es un asunto menor, pues resulta inseparable de la ética y la política.¹²⁷ Si las interpretaciones recurrentes sobre el arte que se ocupa del conflicto armado en Colombia hacen referencia al duelo, las víctimas y el trauma, es claro que una de las pretensiones de este arte, o de sus intérpretes, es tener algún tipo de efectividad, o bien sobre la situación como tal, o bien sobre la percepción que tenemos de tal situación. Si se piensa en lo primero, se opta por el efecto sobre lo real; si se piensa en lo segundo, se opta por lo que una obra hace con su presencia de manera afectiva, como, por ejemplo, la articulación del dolor compartido y de los dolores heredados.

No obstante, a pesar de las apuestas contemporáneas que integran a las comunidades en los proyectos artísticos, la fórmula de la representación de las víctimas y los victimarios sigue presente en el arte que busca dar cuenta de la violencia en Colombia. No solo en la producción de obras sino también en la producción discursiva. Basta con pensar en una de las obras considerada emblemática, como “Violencia” (1962) de Alejandro Obregón (imagen 40), para percatarse de cómo su valoración a lo largo de más de cinco décadas

¹²⁶ Sobre esto debería recordarse una desencantada tesis sociológica: “El amor al arte a menudo habla el mismo lenguaje que el amor: el flechazo es el encuentro milagroso entre una expectativa y su realización. Es también el caso de la relación entre un pueblo y su profeta o su portavoz: «tú no me buscarías sino me hubieras encontrado». A quien se habla es a alguien que tenía en estado potencial algo que decir y que sólo lo sabe cuándo se le dice. En cierto sentido, el profeta no aporta nada; sólo predica a convertidos. Pero predicar a convertidos también es hacer algo. Es realizar esta operación típicamente social y quasi-mágica, este encuentro entre un ya-objetivado y una expectativa implícita, entre un lenguaje y disposiciones que sólo existen en estado práctico”. Pierre Bourdieu, “La metamorfosis de los gustos”, *Cuestiones de sociología* (Madrid: Ediciones Istmo), 162. Tal vez las disposiciones sociales necesarias para encontrarse con el potencial afectivo de las obras de Salcedo, es lo que Bal llama voluntad y esfuerzo: “Como el sermón religioso, la prédica cultural solo tiene plenas garantías de ser exitosa cuando se dirige a conversos” Pierre Bourdieu, *El amor al arte. Los museos europeos y su público* (Barcelona: Paidós), 144.

¹²⁷ Sobre las *emociones políticas*, dice Nussbaum: “Todas estas emociones públicas, a menudo intensas, tienen consecuencias a gran escala para el progreso de la nación en la consecución de sus objetivos: pueden imprimir a la lucha por alcanzar esos objetivos un vigor y una hondura nuevos, pero también pueden hacer descarrilar esa lucha, introduciendo o reforzando divisiones, jerarquías y formas diversas de desatención o cerrilidad [...]. Todas las sociedades, pues, tienen que pensar en sentimientos como la compasión ante la pérdida, la indignación ante la injusticia, o la limitación de la envidia y el asco en aras de una *simpatía* inclusiva” (2014, 14-16).

prácticamente no se transforma, como se pone en evidencia en la interpretación hecha por la historiadora del arte Isabel Cristina Ramírez en una publicación de 2013:

El cuerpo de la mujer embarazada y muerta es al mismo tiempo un territorio. Contenido y continente se encuentran en el punto exacto en el que ambos pasan a ser una misma cosa [...] este cuadro *es conmovedor y quita el aliento*, pero al mismo tiempo interpela la reflexión. Es muy contundente la manera como Obregón llena de contenido una idea y logra poner la violencia simultáneamente sobre el cuerpo y el territorio (Ramírez Botero 2013,124. Las cursivas son mías).¹²⁸

Imagen 40. “Violencia” (1962)



Parece que la obra, de acuerdo a estas interpretaciones, hubiera quedado clausurada en algún tipo de formalismo cuya experiencia estética se realiza en la conmiseración que deja sin aliento a quien la observa. Pero, ¿a quién conmueve? ¿Se da por sentado algún tipo de sentimiento universal? ¿Debe apelarse a la exhortación indignada? Si alguien no se conmueve, ¿es por cuestiones de gusto, insensibilidad o inmoralidad? Fundamentar el

¹²⁸ Para dar cuenta de otras dos interpretaciones en épocas diferentes, aunque manteniendo una misma línea discursiva, Traba y Cobo Borda resultan representativos: “El tema de la violencia, cuyo espantoso dramatismo amenaza con reducir al silencio a todo artista de verdad, ha sido convertido por Obregón en un funeral extraordinario de grises y negros que envuelve la figura inerte y sin brazos de una mujer grávida, muerta, tendida en el horizonte. [...] Obregón, que siempre tiende a ‘salvar’ sus cuadros de los abismos grises por medio de alguna nota fugaz y deslumbrante, no ha intentado aquí nada semejante. El cuadro es absolutamente gris, absolutamente sordo, absolutamente silencioso: por vez primera la tragedia tiene un intérprete a su inmensa medida” (Traba 1962). “Era una pintura que sacudía las rutinas visuales y que iba a extenderse, magistral, en el dilatado luto de su *Violencia* (1962), en la cual el rostro tasajeado, el volcán del pecho y el círculo del vientre se recortaban contra una desolación infinita” (Cobo Borda 2002).

acierto de una obra en la emoción que produce en el receptor seguramente conducirá hacia el subjetivismo del intérprete. Tal vez son estas cuestiones sobre las que alerta Bal: “...los inconvenientes de la *representación*, la *emoción fácil* y el *reconocimiento instantáneo de cuestiones críticas*” (2014, 83). ¿Quiere decir esto que las fórmulas de la representación son obsoletas hoy en día? Evidentemente, el asunto no es fácil de resolver. Para dar cuenta de estas tensiones se analizará una serie de Fernando Botero que resulta inquietante, pues en un momento en el que los lenguajes artísticos para dar cuenta de la violencia en Colombia se han transformado, Botero sigue en la apuesta representacional del dolor y los antagonismos entre víctimas y victimarios.

Aunque el tema de la violencia ha estado presente desde temprano en la obra de Botero (Mujer llorando, 1947; Entierro de carnaval, 1951; Frente al mar, 1952; La guerra, 1973), es durante la última década que ha ocupado un lugar central en su obra. En 2004 Botero donó al Museo Nacional de Colombia un conjunto de obras agrupadas con el nombre *Violencia en Colombia* (42 dibujos y 25 óleos) y en 2005 se hicieron públicas sus pinturas sobre las torturas en Abu Ghraib. Ambas series han sido expuestas en numerosos países; la primera de ella con distintos títulos: *Violencia en Colombia*, *El dolor de Colombia*, *Una mirada diferente*. La intención de las exposiciones ha sido mostrar al público el valor testimonial de la serie y, en algunos casos, se la ha comparado con “Los desastres de la guerra” o el “Guernica”, lo que haría suponer que la serie de Botero habría ingresado al listado de obras que, suele insistirse, despiertan la conciencia de la humanidad frente al horror de la guerra: “No me pude quedar callado: el poder del arte es hacer recordar algo y espero que mi arte logre eso”, ha manifestado Botero (2007).

Botero declara que ambas series tienen como referencia, claro, la violencia, pero además que la fuente documental de sus obras es la prensa: noticias, testimonios y fotografías. La obra de arte, a diferencia de la rutinización informativa, tiene la capacidad de develar la verdad de la barbarie, independientemente de que las fuentes de las obras sobre la violencia sean, precisamente, imágenes mediáticas:

La pintura tiene la capacidad de hacer visible lo que es invisible [...]. Quería reconstruir la atmósfera de la prisión con escenas que no salían en las fotos [las fotos sobre las torturas en Abu Ghraib]. Una foto es un click. Claro que puede ser un documento tremendo. Pero la pintura es una concentración de la emoción y del tiempo, dejando a un lado lo que no concierne al tema, y eso da un sentido especial a las imágenes.

Las series sobre la violencia son un giro en el trabajo de Botero, sin embargo, una pregunta que surge sobre este giro es si el tema de la violencia puede seguir trabajándose con la tradicional propuesta plástica de Botero; si sus rotundas figuras, que parecen jugosas y sensuales frutas cuya desmesura hace sonreír, pueden dar cuenta de la muerte y el sufrimiento. Veamos, con respecto a esta cuestión, dos perspectivas diferentes. Andrés Hoyos, refiriéndose a la serie, señaló lo siguiente:

Cuando las formas gordas están en su plenitud tienen al menos una sensualidad descarada que no pide explicaciones ni las da. En cambio, estos fruncimientos resultan torpes y superfluos. Así, sin querer queriendo, lo piadoso se vuelve pomposo, y el espectador se ve frustrado porque el sentimiento que le han ofrecido no aparece por ninguna parte (2004).

En oposición a la valoración de Hoyos, Santiago Londoño considera que en esta serie:

...la alegría de vivir desaparece y es reemplazada por la conciencia adolorida. El desgarramiento es estático [...]. Todo está dominado por un silencio luctuoso y un religioso sufrir con paciencia y abnegación, que ni las ráfagas de balas, congeladas una por una, consiguen interrumpir con su mortal recorrido (2004, 10).

Hoyos resalta la contradicción entre la tradicional sensualidad boteriana y la irrupción inadecuada del dolor dentro de las formas sensuales y cómo aquel tránsito parece no funcionar, al punto de llegar a ser caricaturesco y no hacer aflorar ningún sentimiento o emoción, como se promueve en algunas exhibiciones de la muestra. No obstante, resulta legítimo preguntarse si, finalmente, debemos perturbarnos o conmovernos frente a cualquier imagen de dolor. Susan Sontag sugiere que “Tales imágenes [las del dolor] no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar” (2004, 136). Que no nos estremezcamos no le resta valor ético a una imagen que nos asalta. Y las imágenes sobre el dolor nos asaltan constantemente y a veces de manera brutal. Las fotografías que circularon sobre las torturas en Abu Ghraib tuvieron un efecto inmediato en los receptores que se movilizaron globalmente en contra de la tortura ¿Se puede decir algo más mediante la imagen pictórica después de ver la brutalidad mostrada en las imágenes fotográficas? Londoño considera que sí: el estatismo y el silencio luctuoso –característicos en la obra de Botero– logran dar cuenta de la barbarie. Siendo así, no habría contradicción alguna entre forma y contenido, entre la tradicional propuesta plástica de Botero y el giro hacia sus series sobre la violencia; por el contrario, la continuidad plástica daría cuenta justamente de la desolación y el dolor mediante el irrealismo presente en la quietud de esas imágenes.

Tal vez las valoraciones de Hoyos y Londoño sean válidas al mismo tiempo, es decir, la valoración sobre la serie *Violencia en Colombia* no debe ser dicotómica (de acierto o desacierto) sino más bien de corte ambivalente.¹²⁹ En la serie parece haber, en efecto, una discordancia no resuelta entre forma y contenido: entre las formas sensuales que invitan al tacto y el contenido doloroso que se busca repulsar. Pero bien puede pensarse, por el contrario, que en lugar de discordancia sobrevenga tensión y aparezca el “choque”: una irradiación de verdad acompañada de conmoción. La ambivalencia sobre la serie nos permite pensar que hay continuidades y rupturas en la propuesta de Botero.

Imagen 41. Dibujos de la serie *Violencia en Colombia*



Los dibujos *Verdugo*, *Terror*, *Hombre cayendo*, *Muerte*, *Grito* y *Hombre armado* (imagen 41),¹³⁰ sirven para ilustrar una tensión no resuelta en la forma dada a la materia

¹²⁹ Esta apreciación dicotómica puede vislumbrarse en el análisis que Arthur Danto hace de la serie sobre Abu Ghraib: “...el estilo de Botero ha captado sobre todo la admiración de quienes están fuera del mundo del arte. Dentro de ese mundo, la crítica Rosalind Krauss habló en nombre de muchos de nosotros al referirse displicentemente al arte de Botero como *patético*”. Sin embargo, Danto es de una opinión contraria a la de Krauss: “Las imágenes de Botero, en cambio, sientan un sentido visceral de identificación, cuyo sufrimiento nos obligan a interiorizar y a hacer vicariamente nuestro (...) la serie de Abu Ghraib de Botero nos sumerge en una experiencia de sufrimiento. Raras veces el dolor de otros ha logrado hacerse sentir tan de cerca, o de tan vergonzosa manera para sus perpetradores” (Danto 2006).

¹³⁰ Algunos de estos trabajos podrían dar cuenta de las fórmulas emotivas movilizadas por Botero de acuerdo al análisis de Daniel García: “Botero presenta sus versiones básicas del victimario y la víctima en dos dibujos a lápiz de figuras desnudas sobre un fondo blanco; *Hombre cayendo* y *Verdugo* se apropian y en sus variaciones invierten fórmulas iconográficas del arte de la antigüedad clásica y del renacimiento. La

de la serie (la violencia). Botero nos remite aquí a sus hallazgos plásticos, los cuerpos derrochan sensualidad, las formas de los cuerpos son un regalo gozoso a la mirada, aun cuando estén cayendo ya sin vida. Sin embargo, la tensión no resuelta nos muestra que la muerte y la masacre resultan gozosas, en la desnudez de los cuerpos no hay dolor ni daño, más bien estilización de la crueldad, una tradición artística que busca embellecer el horror. *Un paisaje de muerte es, al fin y al cabo, un paisaje*, nos ha enseñado esta tradición en la que Botero se incluye: “...un verdadero pintor puede transformar una forma trágica como la muerte, en un elemento decorativo” (Botero citado en Londoño 2004, 11). No obstante, es necesario señalar que la muerte no es una noción abstracta. La muerte concreta de la violencia en Colombia, como elemento decorativo, no parece un acierto creativo. La muerte *romántica* del poeta, el *sacrificio* del salvador, la muerte *heroica* del guerrero es, con frecuencia, materia de embellecimiento formal; la muerte de la tortura y la masacre difícilmente puede ser un elemento decorativo.

Imagen 42. “Motosierra” (2004)

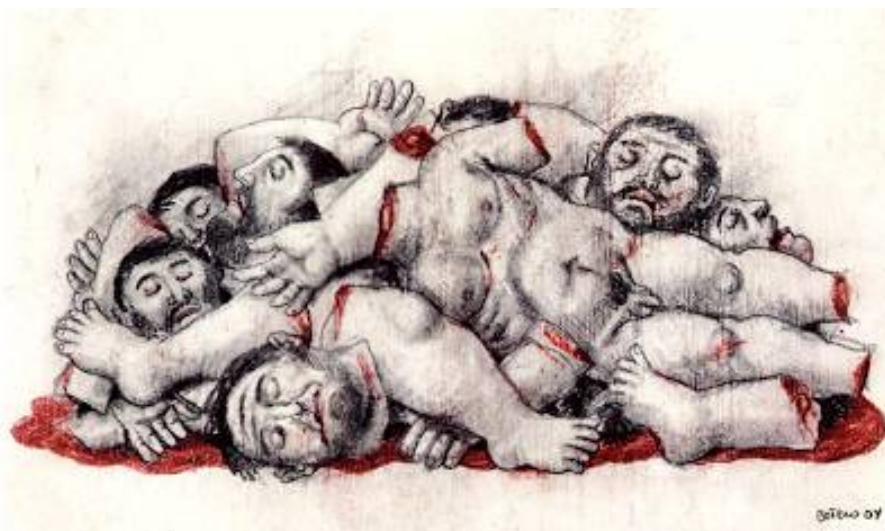


imagen de una ménade danzante se oculta tras la figura de este hombre que cae, y el gesto homicida del verdugo nos lleva a uno de los flageladores de Cristo que aparecen en la enigmática pintura de Piero della Francesca. En estos dibujos los cuerpos parecen estar realizando un paso de danza o un baile extático, pues no hay rastro de expresiones de dolor o agresión en ellos. Por las claras referencias que denotan y su reducción del *pathos* doloroso o colérico a grado cero, ambas obras se pueden interpretar como puentes con la historia del arte europeo”.(2011, 49).

Imagen 43. “Río Cauca” (2002)



Sin embargo, es necesario ver por otro lado que en la serie aparecen unos trabajos que recurren a estrategias plásticas diferentes dentro de la obra de Botero. Por ejemplo, las obras “Motosierra”, 2004 (imagen 42) y “Río Cauca”, 2002 (imagen 43), quiebran con la serie al interrumpir la reiteración de los cuerpos gozosos a la mirada. Es decir, la obra de Botero en este punto se niega a sí misma. Es allí donde aparece una posibilidad en forma de ruptura dentro de la serie en cuestión. La disonancia y la fragmentación de las formas nos indican que algo más que las formas son fragmentarias y disonantes. Algo ha sido quebrado. Si tradicionalmente las formas sensuales de la obra de Botero invitan al tacto —pensemos, por ejemplo, en cómo los turistas o transeúntes al ser fotografiados frente algunas de las esculturas públicas de Botero no se resisten a la tentación de tocar las voluminosas formas—, ese tacto, sin embargo, es literalmente quebrado en las obras mencionadas: el cuerpo torturado y desmembrado, es un cuerpo en dónde ya no mora ninguna humanidad. En estas pinturas la fealdad de las imágenes saca a flote una brutalidad que precisamente contrasta con el espíritu festivo, propiamente boteriano. Algo ha sido quebrado y no hay lugar ya para el goce cuando las aves negras devoran un cadáver. El río Cauca, convertido en fosa común, está allí en la serie de Botero. El mismo río de “Treno” (canto fúnebre), “Río abajo” y “Magdalenas por el Cauca”, un río por donde han bajado miles de muertos, como dan cuentan los poemas de María Isabel Espinosa, habitante de la vereda Guayabito del municipio de Cartago, Valle del Cauca, quien ha sido testigo de lo que por allí pasa:

Sí, río, yo los vi pasar/venían contigo en tu triste trasegar/también sé que se te aguaron los ojos/cuando lo que eran gente/irremediablemente/se convirtieron en despojos/Tú los llevaste entre tus oscuras y silenciosas aguas/pero a pesar de todo/gritos de dolor por ellos dabas.¹³¹

2.3. Los ríos y las tumbas I: las ánimas y sus dolientes

María Isabel Espinosa cuenta que habla con el río, que todos los días sale a saludarlo y preguntarle: “¿Cómo amaneciste río mío?”, y ella siente que él se detiene para escucharle su saludo; luego sigue su marcha y más adelante le responde con un sonido agudo que ella percibe. María Isabel ha convertido su labor de registro -tiene una gran cantidad de cuadernos en los que ha consignado lo que ve pasar por el río-, en una forma de poetizar, de simbolizar el exceso para poder soportarlo. Pero su labor, que ella misma se ha impuesto, no solo es la de registrar o metaforizar sino también la de rescatar los cuerpos que quedan a la orilla del río:

Yo los veía y decía ahí viene uno, y le echaba mano y lo ponía junto al rancho para que nadie me lo fuera a sacar de ahí –recuerda–. Lo tapaba bien para que los gallinazos no me lo picotearan, y le protegía las manos para que no me le dañaran los pulpejos. Yo hacía esto porque me daba pesar de que esos cadáveres siguieran y se perdieran para siempre. Me ponía en el lugar de la familia (...) cuando una familia reconocía a su pariente desaparecido les daba descanso. Y yo me sentía contenta. De muchas familias me hice amiga. Tiempo después de haber rescatado a sus familiares, me seguían llamando a preguntarme cómo estaba yo. Otras me escribían cartas agradeciéndome.¹³²

Esta labor la vienen realizando pescadores y hasta niños desde hace varias décadas: rescatar cuerpos o partes de cuerpos que quedan atrapados en los recodos del río. Porque se trata de eso, de rescatarlos, de sacar cuerpos que han sido arrojados al río para desaparecer el rastro de los crímenes y la identidad de las víctimas. Los habitantes de las riberas del río que rescatan cuerpos son frecuentemente amenazados por los perpetradores de los asesinatos y las masacres. No obstante, los ribereños persisten en esa tarea para la que es necesaria un gran valor, pues no solo presencian la muerte sino el exceso de la muerte: cuerpos y fragmentos de cuerpos descompuestos por el agua, con signos de tortura y picoteados por las aves. “Por el río una pierna sola a las 3 de la tarde”, escribe María Isabel en uno de sus cuadernos.

¹³¹ “El lugar a donde llegan los muertos que lleva el río”. 2014. Corporación Nuevo Arcoiris, mayo 5: <https://www.arcoiris.com.co/2014/05/el-lugar-a-donde-llegan-los-muertos-que-lleva-el-rio/>

¹³² Ibid.

Imagen 44. Imagen de Rosa Elena Montoya
Con el retrato de su hijo desaparecido (2008)



Imagen 45. “La Ofelia de Trujillo” (2010)



Gabriel Posada (Pereira, 1962) recuerda cómo en su niñez, a finales de la década del sesenta y comienzos del setenta, iba con su padre a pescar y terminaban por encontrar cuerpos flotando por el río. Desde entonces considera que tiene que pagar una deuda por esos muertos cuyas imágenes lo acompañan desde la infancia. Esos recuerdos, algunas imágenes de prensa y el cuadro “Río Cauca” de Botero son, dice Posada, los antecedentes de “Magdalenas por el Cauca”, un proyecto realizado junto con Yorlady Ruiz (Pereira, 1979).¹³³ En la primera etapa del proyecto (2008), fruto de una residencia artística financiada por el Ministerio de Cultura, realizaron durante tres meses un recorrido por la ribera del río Cauca, desde la vereda de Beltrán hasta el municipio de Cartago, un trayecto de 120 km de los 1.350 que tiene el río. La acción consistió en recopilar relatos y fotografías, muchas de niños, que juegan con cualquier cosa que aparezca en río, y muchas más de gallinazos, que permanentemente están en algún remanso. Mientras recorrían la ribera exhibían el material que se había recolectado al tiempo que se escuchaban las vivencias de los ribereños, así como los mitos y las historias de fantasmas que habitan el río. Al final de esta etapa se construyeron unas barcas sobre las que se colocaron dibujos de las madres portando los retratos de sus hijos desaparecidos (imagen

¹³³ Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, presentación del proyecto “Magdalenas por el Cauca” en el coloquio interuniversitario “Arte, conflicto y reparación simbólica”. 2017. Bogotá, abril 21. Registro fonográfico.

44). La idea inicial de las Magdalenas, la referencia cristiana del llanto de María Magdalena junto a la tumba de Jesús, se mezcló con el mito local de la Llorona, el fantasma de una mujer que llora desconsolada por las riberas del río buscando a sus hijos muertos. Estas barcas con las imágenes de las madres se dejaban a la deriva para ser llevadas por la corriente del río. En la elaboración de las barcas como de los dibujos y la puesta en deriva de estas imágenes participó la comunidad, alrededor de 200 personas durante todo el recorrido.

Esta primera experiencia los puso en contacto con las mujeres de Trujillo, Valle del Cauca, quienes han liderado procesos de construcción de memoria colectiva, uno de cuyos logros es el Parque Monumento a las Víctimas de Trujillo, que rinde homenaje a la memoria de las víctimas de la masacre ocurrida entre 1986 y 1994.¹³⁴ En 2010, “Magdalenas por el Cauca” acompañó una de las peregrinaciones en la que se conmemoraban los 20 años de la curva más violenta de la Masacre de Trujillo. Posada había querido hacer, desde tiempo atrás, una obra como la “Ofelia” (1852) de John Everett Millais y terminó por crear, junto con la comunidad, “La Ofelia de Trujillo” (imagen 46), que en lugar de flores lleva los retratos de 25 desaparecidos y la imagen, un poco más grande y en colores, del sacerdote Tiberio Fernández Mafla, una de las víctimas de la masacre cuya historia los pobladores iban contando mientras realizaban su retrato. El trabajo de “Magdalenas por el Cauca”, en el que se construyen relaciones estrechas con la comunidad, propicia la activación del habla de las personas, la construcción de memoria colectiva y, más allá de esto, la configuración de lazos sociales entre las comunidades, algo difícil de alcanzar que, no obstante, este proyecto ha logrado construir. Esto último ocurrió con la obra “327 alumbramientos por las huellas del olvido” (2013)¹³⁵. El cementerio de Marsella, Risaralda, se convirtió en el lugar donde reposan los restos de cientos de NNs rescatados en la vereda de Beltrán. En 2012 Medicina Legal realizó 482 necropsias de los restos conservados en el cementerio. Ciento cincuenta y cinco fueron identificados mientras que 327 continúan como NNs. Hay unas relaciones

¹³⁴ “Las víctimas de Trujillo, Valle del Cauca, nombran hoy como ‘masacre’ no un evento concreto sino la violencia sistemática perpetrada por una alianza de narcotraficantes, paramilitares y miembros de la Fuerza Pública entre 1986 y 1994. Esta alianza cometió asesinatos selectivos, desapariciones forzadas y otros actos de violencia con sevicia en la clandestinidad. Al usar la etiqueta de masacre, los habitantes de Trujillo se proponen llamar la atención nacional frente a las reales dimensiones de lo sucedido.” (CNMH 2013, 45)

¹³⁵ Véase el documental: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/alumbramientos/index.php>

entre las comunidades de Trujillo y Marsella, pues muchas de las 342 personas asesinadas en Trujillo fueron lanzadas al río y algunos de esos cuerpos rescatados en Beltrán y llevados al cementerio de Marsella. Con “327 alumbramientos” las comunidades de Trujillo y Marsella, distanciadas por 160 km., lograron conocerse y tener conciencia sobre las relaciones que los une. Para este proyecto se construyeron 327 barcas de 50x40 cm. sobre las que reposaban velas y retratos de víctimas cuyos restos no han sido rescatados y/o identificados. Las barcas fueron construidas por la comunidad en una sala del Parque Monumento a las Víctimas de Trujillo y posteriormente fueron llevadas y colocadas en la corriente de la quebrada La Nona, en Marsella, que desemboca en el río Cauca. Como la idea buscaba devolver esas almas al lugar en las que fueron rescatadas, Yorlady Ruiz realizó un performance encarnando a una Animera, quien iba a los nichos mortuorios para despertar a las ánimas y guiarlas hasta el río. Con el sonido de una campana y ofrendando agua en las tumbas, la Animera realiza un recorrido desde el cementerio hasta la quebrada La Nona.

Imagen 46. “Suplicio-Sacrificio” (2017)



Las historias de fantasmas que escucharon Yorlady y Gabriel, son las de los fantasmas, las ánimas, que no han tenido un rito funerario, la de los muertos que regresan pues la deuda simbólica no ha sido saldada ni con ellos ni con los dolientes. Son estos vacíos los que buscan ser reconfigurados con “Magdalenas por el Cauca” mediante las posibilidades del arte para crear simbólicamente espacios donde los dolientes, las mujeres que buscan

a sus seres queridos y las personas que rescatan cuerpos del río, se unan por medio de un rito que busca aliviar las penas, como lo señala Gabriel Posada:

Es muy importante lavar esas penas, porque para los pescadores también es algo muy penoso, para la comunidad de Beltrán. Es que es muy duro rescatar un cuerpo descompuesto y además en esa forma tan violenta en la que fueron asesinados.¹³⁶

“Magdalenas por el Cauca” terminó por desbordar el cauce del río y llegó hasta el puerto de Buenaventura en el Pacífico colombiano, allí las historias de asesinatos y desapariciones se repiten al igual que en otras regiones del país. Días previos a la Semana Santa de 2017, Posada convocó a familiares de personas desaparecidas del barrio Puente Nayero para que participaran de un performance llamado “Suplicio-Sacrificio”. La idea era que el viernes santo los familiares colocaran sus huellas dactilares, pintadas de achote, sobre el cuerpo del artista para llevarlas simbólicamente a la isla “de la Calavera” en busca de sus desaparecidos. Una acción que suponía el contacto corporal y la escenificación de una persona asesinada cuyo cuerpo reposaba en una mesa semejante a las usadas en las llamadas “casas de pique”, dificultaba la participación de las personas. No obstante, la activación resultó posible enmarcando la acción en una conmemoración sacra, la crucifixión de Cristo. En “Suplicio-Sacrificio”, como en trabajos anteriores, Posada y Ruiz integraron el trabajo colaborativo de la comunidad con fórmulas emotivas e icónicas de la historia del arte: la “Ofelia” de Millais convertida en “La Ofelia de Trujillo”; “La Piedad” de Miguel Ángel, la “Lamentación sobre Cristo muerto” de Mantegna y “Auras anónimas” de Beatriz González, son apropiadas y resignificadas en “Suplicio-Sacrificio” (imagen 46) para construir una metáfora en torno a la tortura, la desaparición forzada y el dolor de los familiares, pero también, una forma de simbolizar junto con la comunidad aquello que, aunque esté más allá de lo perceptible, está permanentemente presente en los dolientes: el recuerdo de los desaparecidos, el espíritu de los asesinados y los fantasmas que aparecen en los mitos y en los ríos. Es lo que hace Yorlady Ruiz al encarnar en sus performances a la Llorona y la Animera, comunicarse con los espíritus y convertirse en mediadora entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos:

¹³⁶ Ibid.

Creo que ese duelo todavía está en vilo, esos duelos no se han cerrado. Entonces se vuelven sanadores estos espacios. El arte sirve como traductor en esas cosas del espíritu o del alma que uno tiene atragantadas y no pueden salir, y el arte sirve para aliviarnos a todos un poquito.¹³⁷

Las apropiaciones realizadas por Posada y Ruiz mezclan la imaginación tradicional, los mitos y las leyendas, con formas establecidas en la historia del arte: las fórmulas para dar cuenta del dolor y la injusticia. En “Magdalenas por el Cauca” están presentes, además de las referencias de la historia del arte occidental, las obras “Río Cauca” de Botero y “Auras anónimas” (2009) de González,¹³⁸ tanto la referencia a la desaparición de un cuerpo, así como la imposibilidad de realizar un rito fúnebre. Al mismo tiempo, “Auras anónimas” se inscribe en la iconografía de la violencia en Colombia. A partir de una noticia en la que se cuenta que unos campesinos fueron asesinados en la vereda de Vista Hermosa, Meta, González ve las fotografías de cadáveres envueltos en sábanas atadas a troncos que son cargados por campesinos y soldados. A partir de allí, realiza una serie de dibujos en la que se muestra a cargueros y difuntos (imagen 47). Son siluetas que González quiere convertir en signos, en manchas de fácil recordación para que se repitan de manera serial, para que se reiteren una y otra vez hasta que queden instauradas en la memoria, según el modelo “silueta-signo/signo-aprendizaje”.¹³⁹ Las siluetas de González actualizan un dato histórico en el que las violencias de hoy se emparentan con las de ayer. La evidencia visual de tal relación se encuentra en una obra del joven Botero titulada “Frente al mar” de 1952 (imagen 48),¹⁴⁰ en la que aparecen el difunto, los cargueros y la lamentación, una mujer que lleva sus manos al rostro en signo de dolor. De igual modo, las siluetas de González construyen ese relato continuo entre el pasado y el presente al replicar de manera serial las siluetas en los nichos mortuorios de lo que fueran las galerías del Cementerio Central de Bogotá. La acción consistió en sellar 9.857 nichos con planchas de MDF, en las que están impresas ocho variaciones de las siluetas de dos

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, presentación del proyecto “Magdalenas por el Cauca” en el coloquio interuniversitario “Arte, conflicto y reparación simbólica”. 2017. Bogotá, abril 21. Registro fonográfico.

¹³⁹ Beatriz González. 2016. “Reclaiming the Aura”: <https://www.youtube.com/watch?v=53motlqktwM>

¹⁴⁰ Esta relación histórica entre las imágenes puede interpretarse como una supervivencia, tal como lo hace Daniel García al reflexionar sobre estas recurrencias visuales entendidas como *fórmulas emotivas*, el concepto *Pathosformel* propuesto por Aby Warburg: “...se trata de fórmulas visuales que más allá de estar vinculadas a contenidos concretos, lo están a emociones. El caso del esquema del carguero de Beatriz González tiene precedentes en el arte, con obras como Frente al mar de Fernando Botero, y también con una serie de imágenes de prensa que han convertido esta escena en un motivo emblemático de la fotografía documental de la violencia” (García 2015).

hombres cargando un cadáver. González recuerda que el 9 de abril de 1948 muchos cadáveres fueron apilados en los corredores de los columbarios del Cementerio Central, y aquellos que no fueron identificados fueron enterrados como NNs en fosas comunes. En los columbarios convergen las historias de La Violencia, los NNs y las exhumaciones. El sector de los columbarios fue cerrado para realizar un proyecto de renovación urbana en el centro expandido de la ciudad, así que las galerías fueron derrumbadas luego de exhumar los restos que allí reposaban.¹⁴¹

Imagen 47. “Vista Hermosa” (2006)



Imagen 48. “Frente al mar” (1952)



¹⁴¹ La historia del Cementerio Central de Bogotá, así como el destino de los columbarios y las decisiones políticas sobre si conservarlos o derrubarlos, aunque resultan de interés para la historia urbana y los lugares de memoria en la ciudad, no es una línea argumentativa que esté en relación con las reflexiones hechas en este documento: las relaciones entre la imposibilidad del duelo y las prácticas artísticas que buscan simbolizar las pérdidas como una forma de alivio para los familiares de personas desaparecidas. No obstante, una indagación juiciosa sobre este tema puede consultarse en García (2015), quien hace un análisis sobre cuatro formas de memoria colectiva coexistentes en el Cementerio Central y sus alrededores. Mediante el análisis de prácticas, representaciones y discursos que tienen lugar en estos espacios, el autor indaga por los conflictos y diálogos que existen entre cuatro formas de memoria colectiva: memoria nacional, memoria mágico religiosa, memoria artística y memoria histórica. También el autor señala algunas tensiones y contradicciones en la acción de Beatriz González, dentro de las cuales vale la pena destacar que aunque la artista insista en que el arte político contemporáneo “debe ser efímero y en una ruptura completa con la tradición del arte monumental apoyado por los estados nacionales (...) la artista expresa desesperación ante la posibilidad de la demolición de los columbarios en donde está instalando sus Auras anónimas. Esta obra, que lleva cinco años en exhibición, no puede negar su carácter imponente y su voluntad de permanencia, aspectos que comparte con el arte monumental que según la artista, debe ser a toda costa superado. De hecho durante los últimos meses, el distrito ha construido senderos alrededor para recorrer y contemplar esta intervención, que contra todas las reglas del discurso sobre el arte efímero, parece estar conquistando la permanencia de los monumentos que decoran la ciudad.” (García 2015).

Imagen 49. “Auras anónimas” (2009)



No obstante, un último proyecto de renovación urbana no pudo realizarse por cuestiones técnicas, así que uno de los conjuntos de los columbarios quedó en pie dejando a la vista la oscuridad de los nichos vacíos durante algunos años. Un conjunto arquitectónico difícil de ver, de dirigirle la mirada en un contexto de violencia, no solo de asesinatos sino de desapariciones forzadas que impiden que los dolientes despidan a sus muertos mediante un ritual fúnebre. La oscuridad de los nichos vacíos y su repetición a escala serial acentúa la ausencia de cuerpos sin entierro o, en otra imagen igualmente siniestra, la sensación de que los muertos hubieran salido de sus tumbas, de que hubieran regresado y sus almas estuvieran vagando en el mundo de los vivos. Esta segunda imagen es la que González vio y la que la llevó a proponer una acción de sellado de las tumbas con el nombre “Auras anónimas” (imagen 49):

...todos los seres humanos tienen un aura y si uno desaparece, el aura queda (...) Se llama *Auras anónimas* porque nadie sabe la cantidad de personas que pasaron por esos columbarios. Imagínense: cada siete años una persona distinta. Las auras estaban flotando en el aire de Bogotá y estaban esparciéndose y había que concentrarlas, había que encerrarlas con una lápida. Lo que yo quería era ponerles lápida a estas tumbas vacías, para colaborar con el descanso de esas almas.¹⁴²

Al comienzo de este capítulo se mencionaba la presencia de Antígona y su persistencia en simbolizar la muerte mediante el rito funerario: “Lleva con sus manos polvo seco y, elevando un aguamanil de bronce bien forjado, corona al muerto con tres libaciones”. A pesar del castigo que recibirá al violar la prohibición impuesta por Creonte, Antígona permanece serena pues ha pagado su deuda con los muertos. La evidencia antropológica

¹⁴² Beatriz González. 2016. “Reclaiming the Aura”: <https://www.youtube.com/watch?v=53mot1qktwM>

y psicoanalítica demuestra que con el ritual fúnebre se ayuda a que el muerto se dirija al mundo de los muertos. Cuando la muerte no resulta adecuadamente simbolizada, los muertos regresan y acosan a los vivos. Por tal razón, una de las funciones del duelo es dejar descansar simbólicamente a los muertos, el ritual funerario contribuye a aflojar los lazos con ellos y situarlos en un espacio diferente. Cuando esto ocurre, es posible empezar a conformar nuevos lazos con los vivos. Lo que hace Yorlady Ruiz como Animera busca precisamente eso: separar el mundo de los vivos del mundo de los muertos, reconocer que las almas en pena deben estar en un espacio diferente para que los dolientes también puedan descansar, para que aflojen los lazos con sus muertos. Lo que hace Beatriz González desde otra perspectiva -no a partir de los nombres de víctimas específicas sino invocando innumerables auras anónimas-, busca lo mismo: colocar en un espacio adecuado a esas almas para las que no ha habido llanto ni rito funerario, pero no solo colocarlas sino sellar el espacio para garantizar que no regresen, una acción que recuerda las pesadas piedras sobre los sarcófagos, cuya función era precisamente esa, asegurar que los muertos no regresen:

El duelo es mucho más que una muerte biológica real. También se trata de dejar a alguien descansar simbólicamente. Cuando alguien muere, a menudo nos comportamos como si no estuviera completamente muerto. Hablamos en susurros alrededor de un ataúd, y somos cuidadosos de no calumniar a los muertos con comentarios malévolos o irrespetuosos. Los rituales de entierro estudiados por antropólogos muestran la misma precaución: cada medida debe ser tomada para asegurar que los muertos no regresen para tomar venganza contra nosotros. Tapas pesadas de ataúdes o piedras atadas al cuerpo, romper los huesos de sus piernas para que se mantengan inmóviles, encantamientos y amuletos para refrenar sus ataques, y toda una serie de sacrificios y símbolos tienen esta función paliativa, protectora (Leader 2011, 105).

Probablemente obras como “Río abajo”, “Souvenir” y “Magdalenas por el Cauca” logren mitigar temporalmente el dolor de los familiares que buscan a sus seres amados; temporalmente, claro, de manera catártica mientras la acción simbólica se realiza, pues los desaparecidos no están ni vivos ni muertos, están en un limbo de indeterminación que trunca cualquier posibilidad de simbolizar ritualmente la muerte. Los vivos no pueden aflojar los lazos con los desaparecidos, pues con el desaparecido el tiempo se suspende, como lo señala Saír García al indicar que recuerda a su hermano como en el momento en que se lo llevaron, a pesar de hayan pasado casi treinta años. Los vivos no pueden aflojar los lazos a partir de una presunta muerte, de ahí que constantemente estallen los gritos: “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos”, “Presente, presente, presente”.

Las acciones simbólicas para ritualizar la muerte llevadas a cabo por el arte son un sustituto funcional del ritual real. Sin embargo, su alcance es limitado. Si el ritual real busca solucionar el problema de un vacío, la acción del arte solamente puede señalar ese vacío, declararlo, construir el marco para que la pérdida pueda ser percibida públicamente. Es en esa relación con lo público que el arte cumple un papel central al hacer visible, por un lado, los dolores compartidos y heredados y, por el otro, al potenciar mediante las acciones simbólicas el trabajo que las comunidades vienen realizando con organizaciones que construyen memoria al tiempo que buscan a sus desaparecidos, es decir, el arte que se realiza junto con las comunidades logra articular la agencia política de los ciudadanos con las formas simbólicas del arte.

2.3.1. Los ríos y las tumbas II: la adopción de muertos

En este apartado se analiza uno de los trabajos más reseñados de Juan Manuel Echavarría en el que convergen tanto el tema del conflicto armado en Colombia como las interpretaciones que ven en esta obra la revelación del trauma colectivo y los duelos negados a las familias que buscan a sus desaparecidos. Se trata de “Réquiem NN” (2006-2015), cuyos antecedentes son los siguientes. En el cementerio de Puerto Berrío, Antioquia, son depositados los cuerpos rescatados de personas asesinadas y arrojadas al río Magdalena. Los habitantes de Puerto Berrío “adoptan” a los NN que rescatan del río. Al escoger al NN se comprometen a cuidarlo y rezar por su alma. A cambio de tal cuidado, el adoptante le pide favores al alma de la víctima cuyo cuerpo ha sido rescatado de las aguas.

“Réquiem NN” está conformada por tres obras: una serie fotográfica (2006-2015), 12 videos con el título “Novenarios en espera” (2012) y un documental (2013) de 70 minutos. En la serie fotográfica se hace un seguimiento de la adopción de los NN mediante un registro tomado en dos o más tiempos. Entre una y otra imagen se ve la intervención que las personas hacen en la sepultura: las inscripciones, las flores, las imágenes sagradas, los favores pedidos y las gracias por los recibidos. En “Novenarios en espera” se utiliza el mismo recurso, aunque con imagen en movimiento. El documental da un paso más, pues no se queda solo en el registro de la transformación de las bóvedas, sino que articula la práctica de la adopción de los NN con el relato de sus protagonistas: el animero, el

forense, el sepulturero, los adoptantes y solicitantes, etc. El hecho de que en Puerto Berrío se adopten cuerpos no identificados ha dado pie para que tal práctica se interprete como una forma de resistencia contra la eliminación de la identidad de las víctimas. Esa es la opinión del propio Echavarría

La gente de Puerto Berrío no permite, quizás inconscientemente, que los perpetradores de la violencia desaparezcan a sus víctimas. Mediante este rito es como si ellos les dijeran a los victimarios: Aquí nosotros rescatamos a los NN, los enterramos, creemos en sus almas, y nos hacen milagros; además los adoptamos y los volvemos nuestros (Texto curatorial).

Otra interpretación recurrente sobre este fenómeno se concentra en la idea del duelo. La filósofa María del Rosario Acosta lo entiende de ese modo cuando comenta *Novenarios en espera*: "...alguien decidió un día adoptar a uno de estos cadáveres, darle uno de esos nombres que quedaron sin dueño y llorar por él o por ella: alguien decidió adoptar estos cuerpos y regalarles un duelo" (Acosta 2016, 25). Al duelo y el dolor compartido suele sumársele la idea de reparación, como lo hace un periodista al reseñar la misma obra:

Este es, en cierto sentido, uno de los modos de la reparación: la memoria y la humanización de los muertos. A ellos, los habitantes de Puerto Berrío no les niegan una vida más allá de su muerte, o por lo menos una ceremonia de duelo. El dolor por un desconocido, de repente, se convierte en propio (Torres, 2013).

El historiador Felipe Martínez, al comentar el documental estrenado en el MOMA, señala la importancia de trabajos como el de Echavarría para la construcción de memoria y el valor de este tipo de arte en el escenario del conflicto armado en Colombia:

La obra de Echavarría habla de rescatar del olvido y escuchar. Esa es la tarea que nos queda por delante si queremos cerrar las cicatrices que separan la familia nacional de las familias de víctimas. Ahí está el drama que este artista toca de manera magistral. El conflicto es aquello que nos ha separado, pero es aquello que, una vez cerrado, nos puede unir (Martínez, 2013).

Como se puede apreciar, se ha construido un consenso en torno a estos trabajos en los que arte, violencia y víctimas van de la mano. Suele afirmarse que estos trabajos contribuyen a la reparación simbólica, la elaboración del duelo y la construcción de memoria histórica. De hecho, son poco frecuentes los comentarios contrarios como los de la antropóloga María Victoria Uribe:

La compañía la brindan de manera conmovedora los habitantes de Puerto Berrío, por lo cual las tumbas no son nada sin sus adoptantes, son solo vacío y silencio, algo que, a mi juicio, no solo no aparece en la obra de Echavarría, sino que esta misma ayuda a ocultar,

reproduciendo con ello, hasta cierto punto, un problemático olvido suplementario (Uribe 2016, 3).

Sin embargo, Uribe parece tener en cuenta únicamente la serie fotográfica y los videos, es decir, no menciona el documental en el que, efectivamente, aparecen los habitantes que se involucran en la práctica de adopción de muertos. Allí, podría pensarse, Echavarría resuelve el problema del vacío y el silencio planteado por la antropóloga. Pero más que indicar la omisión de Uribe (no tener en cuenta el documental estrenado dos años antes de redactar su texto), vale la pena señalar la invalidez de algunos supuestos contruidos por el consenso interpretativo, particularmente el que tiene que ver con el duelo. Dice Acosta: “alguien decidió adoptar estos cuerpos y regalarles un duelo” (Acosta 2016, p. 25). Aquí la cuestión no tiene que ver tanto con la sobreinterpretación de la obra (ver algo que no existe), sino con no comprender la lógica del duelo: el duelo no es algo que se le regala a un muerto, es algo, más bien, que debe construir quien ha perdido a un ser amado, es el doliente quien debe aflojar los lazos con respecto a su muerto. En ese sentido los dolientes de los NN no elaboran un duelo por el hecho de que alguien ajeno a la víctima adopte su tumba, así como tampoco se construye una comunidad del dolor¹⁴³ (“el dolor por un desconocido, de repente, se convierte en propio”) por el hecho de que un adoptante lllore por un NN (“darle uno de esos nombres que quedaron sin dueño y llorar por él o por ella”), pues el supuesto llanto del adoptante sería invisible para el doliente. Y es, justamente, la visibilidad del ritual funerario la que posibilita que el dolor se comparta, que el duelo sea individual y colectivo, lo que resulta indispensable para su completa elaboración.

Hay, evidentemente, cierta ligereza en las interpretaciones que ven en la adopción de los NN la posibilidad de elaborar un duelo, así como en “Réquiem NN” una muestra testimonial de su práctica. En efecto, hay un propósito documental en “Réquiem NN”: construir un discurso mediante el registro temporal de la transformación de las tumbas, de la intervención que los adoptantes hacen en ellas. El registro es elocuente con respecto a lo que ocurre con las tumbas (la serie fotográfica y los videos) y lo que hacen los

¹⁴³ “Si el sufrimiento, de modo general, nos induce al aislamiento, cómo trascender ese estado para intentar conformar —aunque sea efímeramente— un cuerpo en el que mi dolor pueda comunicarse con el dolor del otro. Veena Das retoma un argumento de Wittgenstein, que considero esencial para estas reflexiones. Se trata de comprender que “la afirmación *me duele* no es enunciado declarativo que pretenda describir un estado mental, sino que es una queja, y esa acción de la queja, lejos de hacer el dolor “incomunicable”, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en la experiencia del dolor” (Diéguez, 2013, p. 24).

adoptantes con ellas (el documental). Pero tal elocuencia, quizás, dice menos sobre la integración comunitaria en un ritual, y más sobre la exclusión estructural de una comunidad. Veamos algunas investigaciones sobre la adopción de muertos y santos milagrosos.

En *Los escogidos*, la periodista Patricia Nieto (2012) realiza una crónica sobre los “muertos del agua” de Puerto Berrío, sobre la prohibición de rescatarlos del río y darles sepultura,¹⁴⁴ así como sobre su adopción y la presencia del muerto en la vida cotidiana del adoptante. Si bien es cierto que allí puede verse una resistencia por parte de quienes rescatan y adoptan a un NN (desobedecer las prohibiciones impuestas), también lo es que dicha práctica está mediada principalmente por las transacciones que se hacen con las almas de los NN, una suerte de intercambio igualitario entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. El adoptante, más que fiel o devoto, es un solicitante¹⁴⁵ y la solicitud a los muertos evidencia una lógica de deudas mutuas:

Esa guerrillerita me cumplió. Yo le pedí trabajo y al poco tiempo me llamaron para una finca (...) Y cometí el error: me olvidé de la guerrillerita. Dejé un novenario a medias, embolaté la cartilla donde estaban las oraciones, en lugar de tenerla a ella en mi boca cantaba rancheras, y cuando salía del pueblo bebía, montaba a caballo, gastaba en ropa, hasta me hacía peinar, pero no iba al cementerio. Ahí fue que esa mujer se enojó de lo más lindo. Ella hizo que de la finca me robaran un ganado y el patrón me sacó, con los corotos y los muchachitos, hasta un cruce donde podía coger un colectivo (...) no tuve el valor para visitarla y pedirle perdón. Entonces, muy descarada yo, fui al cementerio y escogí otro ene ene. Me dijo Arnulfo, el sepulturero, que era otra guerrillera (...) No le prometí grandes cosas porque ya me sabía faltona (...) Con esa fui muy elegante. La guerrillerita me consiguió trabajo y me mantuvo en ese puesto más de un año. No le falté un solo lunes con la oración así yo estuviera lejos (Nieto 2012, 54-55).

En la mayoría de los casos, este es el tipo de intercambio que se hace cuando se adopta un NN. No hay nada de extraño, por lo tanto, en el lenguaje utilizado por la comunidad

¹⁴⁴ Hay una triple prohibición: la de los perpetradores del homicidio, pues rescatar un cuerpo es rescatar las evidencias del crimen y el buen samaritano puede pagar la solidaridad con su propia vida; la de la fiscalía, pues recoger un cuerpo del río rompe con la cadena de custodia alterando el elemento material de prueba y la evidencia física; la de la Iglesia, que condena la de adopción de almas, pues tal práctica es ajena a los rituales católicos.

¹⁴⁵ En la investigación sobre la santificación popular de los muertos en los cementerios colombianos, la antropóloga Anne-Marie Losonczy (2001) señala lo siguiente: “La diferencia entre fiel y solicitante señala la separación entre una perspectiva centrada en la salvación para el más allá, y una actitud religiosa de recurso hacia entidades sobrenaturales, en torno a problemas existenciales y cotidianos. Esta diferencia constituye la línea divisoria entre una religiosidad teológica y una más popular, en contradicción con parte del dogma católico. Por ello, el uso de la noción de solicitante reemplaza el de las nociones de fiel y devoto” (p. 11).

al referirse a las almas de los NN. Dice Hugo Hernán Monroy, el animero del pueblo: “Imagínese lo que pasa si no hay quien rece por esas almas (...) Ellas no perdonan, son cabronas las hijueputas” (Nieto 2012, 58), o las palabras de una señora que busca iniciar a unos adoptantes/solicitantes: “... rezar por el descanso de su alma, traerla a la boca en cada minuto, pedirle favores simples, y recompensarla sin falla porque *ellas son cabronas*” (Nieto, 2012, 50). El trato utilitario en la adopción no es, desde luego, reprochable, y antes que reprochable resulta sintomático. La práctica de adopción de muertos parece llenar simbólicamente los vacíos dejados por el Estado, el mercado y la Iglesia. Desde este punto de vista no parece exagerada la conclusión a la que llega uno de los investigadores de este fenómeno en Latinoamérica

La Santa Muerte —con mayúsculas—, y esos otros muertos o “muertitos” —con minúsculas—, “escogidos” o patrocinados como agentes y aliados poderosos para sus vidas, parecen ahora cobrar vida como zombis, como muertos vivientes literales en los paisajes del postconflicto y la vulnerabilidad social normalizada por la hegemonía del estado neoliberal en estas sociedades latinoamericanas de Modernidad singular (Flores Martos 2014, 136).

La obra de Echavarría documenta, sin que ese sea su propósito, la exclusión estructural de los adoptantes/solicitantes más que su integración en una comunidad del dolor. Sin embargo, ¿por qué intentar interpretar una práctica antropológica de tanta complejidad a partir de una obra de arte? Intentemos ver qué dicen las obras como obras procurando evitar la sobreinterpretación.

Como se indicaba, “Réquiem NN” está compuesto por tres obras realizadas en formatos diferentes: fotografía, video y documental. En la serie fotográfica (2006-2015) Echavarría captura las transformaciones por las que pasa una tumba a lo largo del tiempo: desde la inscripción “Escogido” escrita con pincel sobre el fondo blanco que recubre el sellamiento del nicho fúnebre, hasta las modificaciones que se hacen sobre esa superficie: pinturas de diferentes colores, instalación de lápidas, inscripción de oraciones o agradecimientos, presencia de flores, agua, objetos, etc. El montaje realizado para las exposiciones busca replicar la fachada de las bóvedas: se recorta la fotografía de cada nicho fúnebre y, posteriormente, el conjunto de fotografías se monta en filas y columnas cuidadosamente ordenadas. Este montaje crea la ilusión de la fachada mortuoria (imagen 50). El efecto del transcurso del tiempo se logra mediante una impresión lenticular de dos fotografías (el antes y el después) que se “activa” mediante el movimiento del espectador.

Este procedimiento modifica el dato material mediante la formalización creada para el montaje galerístico, renunciando de este modo al dato real en procura de su estilización, es decir, sustrayendo lo que perturbaría la mirada: la maleza, los vacíos, la irregularidad de la fachada en las que no todos los nichos están intervenidos: la evidencia de que no todos los NN han sido adoptados (imagen 51). Cuando el montaje de la obra muestra una intervención regular y compacta de los nichos, crea la ilusión de una comunidad cohesionada por la adopción de cuerpos sin dolientes. Pero, repitámoslo, es solo una ilusión construida visualmente.

Imagen 50. “Réquiem NN”, fotografía lenticular



Imagen 51. Galería de nichos en el cementerio de Puerto Berrío



En ese sentido, la serie de videos *Novenarios en espera* no crea tal ilusión, pues muestra la transformación de los nichos de modo individual dejando ver algo del lugar en el que se dan dichas transformaciones. De hecho, podría pensarse, es una negación del montaje de las fotografías lenticulares: si el montaje fotográfico elimina los elementos perturbadores del entorno, en la serie de videos aparecen datos que enturbian lo que las

fotografías depuran. En la serie de videos las imágenes cambian imperceptiblemente, es necesario darles tiempo para percibir la eliminación o adición de pequeños detalles. La transformación del nicho fúnebre muestra, inscripción tras inscripción, un palimpsesto que solo es posible descifrar gracias al montaje. El revestimiento del nicho se transforma con el paso del tiempo, y no solo su revestimiento sino también lo que lo rodea: los nichos contiguos y la hierba que crece o desaparece en su base. Las apariciones y desapariciones resultan espectrales y el efecto espectral se multiplica por el escenario mortuorio. Las transformaciones de los nichos y los cambios de nombres dejan ver, con cierta certeza, que la adopción de tumbas no es una práctica consensual en Puerto Berrío, efecto que produce el montaje de las fotografías lenticulares para su exposición, un efecto de integración comunitaria que bien puede malinterpretarse como una reconfiguración del lazo social roto (como de hecho suele malinterpretarse). Veamos cómo difieren los montajes de uno y otro trabajo teniendo en cuenta el video “NN Jader” (1:08 min)¹⁴⁶ y su correspondiente montaje en fotografía lenticular (imagen 52).

En el montaje lenticular, que puede estar conformado por 48 nichos, se pueden apreciar las transformaciones por las que pasa el nicho del NN bautizado como “Jader”. Este nicho muestra pocos cambios y el más evidente es la colocación y desaparición de una virgen en su base. Al lado derecho se aprecia otro nicho en el que aparecen los nombres Marlon Estiben, el más claro, y en el borde del lado izquierdo, en sentido vertical, otro nombre menos legible, Leonidas, que desaparece en el último instante. Hasta el momento lo que capturan las imágenes es lo que ya se había señalado: la adopción, el cambio de adoptantes, etc. Sin embargo, como se indicaba líneas arriba, el montaje lenticular para la exhibición galerística crea una ilusión mediante el corte de la imagen de los nichos y su cuidadosa colocación de filas y columnas en los que la vecindad de cada nicho es la multiplicidad de nichos adoptados y cuidados: la ilusión de la integración colectiva y unánime de la adopción de los NN en Puerto Berrío que privilegia el formalismo visual sobre la imagen documental.

¹⁴⁶http://www.jmechavarria.com/requiemnn/novenario/nnjader_13_3x2_1080x1620_hd_480p.html

Imagen 52. Secuenciale la transformació(fotografidenticular)



Sin embargo, lo anterior no quiere decir que la aproximación artística del fenómeno sea inadecuada, sino más bien que los procedimientos pueden resultar más apropiados en unos casos que en los otros. En el video *NN Jader* de “Novenarios en espera”, por ejemplo, la transformación del nicho resulta elocuente, no solo por lo que muestra directamente (el nicho de Jader) sino también por aquello que no muestra o muestra de manera marginal: los nichos colindantes (imagen 53). El nicho del lado izquierdo está, en un primer momento, vacío. Lo que se alcanza a ver es la profundidad del vacío y algunos despojos: el material del anterior recubrimiento y los escombros acumulados a lo largo del tiempo. La frontalidad del encuadre, concentrada en la estatuilla de la virgen, dificulta la visualización del fragmento del lado izquierdo, pero cuando uno se obliga a verlo sale al encuentro del observador un escorzado de esa oscuridad, porque es la oscuridad, más que la cara posterior del nicho, lo que la imagen trae hacia adelante con mayor intensidad.

Y esa oscuridad, ese vacío que es un hueco tenebroso, revela el carácter perturbador que las fotografías reprimen. De este modo *Novenarios en espera* quiebra el efecto construido en el montaje de las fotografías lenticulares.

Imagen 53. Secuencial transformación (video)



La ilusión de tal unidad (una comunidad cohesionada mediante la adopción de cuerpos sin dolientes), se quiebra, igualmente, con el documental.¹⁴⁷ Allí hay, en efecto, un interés por obtener información directa sobre la adopción de muertos. En la película se da un tránsito que va desde la evidencia de la intervención de los nichos, hasta el testimonio de los actores sociales que realizan tal intervención. Estos testimonios dejan ver la complejidad del fenómeno. Hugo Ramón Antonio Morales, el sepulturero, señala lo siguiente:

¹⁴⁷ <http://www.requiemnfilm.com/view.html>

Aquí en el pueblo hay una cultura que tiene muchos años. Y es que aquel cuerpo que haya fallecido violentamente o personas que no tengan familiares, como que la fe es que más fácil, pueden hacer favores o milagros.

Lo anterior está en correspondencia con la evidencia antropológica que indica que la práctica de adopción de muertos en Latinoamérica elige, para la petición de favores y milagros cotidianos, a personas que hayan fallecido violentamente o que tengan una historia personal turbia, como delincuentes o prostitutas (Flores Martos, 2014 y Lozonczy, 2001). Por otra parte, la práctica popular se encuentra con lógicas forenses y administrativas que ven la adopción de muertos como un entorpecimiento para la justicia, pues después de que el forense ha realizado los procedimientos que le corresponden, incluyendo la clasificación del cuerpo para ser llevado a un nicho en cuyo frente se anota un código para posteriores diligencias de identificación de los NNs, este código es borrado por los solicitantes al elegir un NN, cuyo primer gesto de apropiación es pintar el frente del nicho colocando la palabra “Elegido”:

Es cultural para el pueblo, pero es un problema para medicina legal. Tenemos muchos NN y tiempo después llega la familia y va uno al cementerio y *¿dónde está pues?* Tendría que existir un control, que el sepulturero no permita que una losa marcada como NN y que tenga un código de medicina legal, la pinten y le coloquen un nombre (Juan Carlos Rivas, médico forense).

Además, la adopción es un problema que le da “mala imagen” al pueblo:

En 2006 hubo mucho NN que se sacó del río Magdalena, en 2007 cambió la situación porque las personas particulares ya no podían tocar los muertos y porque los cadáveres que venían por el río al ser registrados como muertos de acá aumentaban el índice de mortalidad en el municipio a causa de la violencia. Ahora las estadísticas vas y las miras y el río Magdalena prácticamente es un afluente normal. No pasa nada. Porque nadie se está “encartando”, como dicen por ahí, de recoger los cadáveres que puso otro municipio (Carlos Vega, capitán de bomberos).

El documental es polifónico. Las lápidas intervenidas por los adoptantes/solicitantes — es decir, el lugar hacia el que se dirigen las fotografías lenticulares—, es desplazado o, más bien, ampliado, hacia la construcción de sentido de las prácticas y hacia las tensiones y conflictos que tales prácticas movilizan. Es difícil no ver “Réquiem NN” (el conjunto de las tres obras) de manera ambivalente: un movimiento que va desde la estilización de la serie fotográfica hasta el realismo documental de la película. El mismo acontecimiento se presenta de distintos modos: entre la evidencia, lo sugestivo y lo reprimido. Lo reprimido parece sublimarse mediante las formas contemplativas del arte (el montaje

fotográfico), lo sugestivo bordea el vacío tenebroso de los nichos fúnebres (la serie de videos) y la evidencia toma cuerpo en los testimonios de los habitantes de Puerto Berrío recogidos en el documental. Difícilmente puede hacerse una lectura unívoca de “Réquiem NN”, así como tampoco pueden darse por sentadas las potencialidades de la obra con respecto a las víctimas del conflicto armado en Colombia, un recurso interpretativo que suele movilizarse tanto en el análisis especializado (Martínez 2013 y Acosta 2016), como en las notas de prensa del periodismo cultural.

2.4. Museo/Mausoleo: el artista y el testigo

El réquiem, el animero y los escogidos. El treno, los gallinazos y los cargueros. Las auras, los fantasmas, la Llorona y las Magdalenas. Una de ellas, Marisol Congolino, dice: “Un dolor tan inmenso que uno no sabe qué hacer”; otra, Luz Marina Arboleda: “Yo camino, pero el dolor me parte el alma”.¹⁴⁸ El arte acompaña, consuela, propicia una condolencia pública, finalmente llega. Lo que quiere decir que llega al final, después del evento lamentable. Y llega para escuchar el lamento, también para propiciarlo, para darle lugar a la comunidad del dolor. Para llorar las muertes y las desapariciones. Una cuestión tanto afectiva como política:

Solo en unas condiciones en las que pueda tener importancia la pérdida aparece el valor de la vida. Así, pues, la capacidad de ser llorado es un presupuesto para toda vida que importe (Butler 2010, 30).¹⁴⁹

El arte llega al final, demasiado tarde. En los casos estudiados, llega junto con el forense, el sepulturero y el sacerdote. Llega con la tumba o para declarar su ausencia. Llega tarde, aunque finalmente llega. No podría ser de otro modo. El artista no es el testigo directo, no es el sobreviviente (*superstes*); es más bien un testigo de segunda mano, propiamente

¹⁴⁸ Testimonios recogidos el día de la inauguración de “Río abajo” en la parroquia de Nuestra Señora de Las Nieves. Bogotá, mayo 28 de 2014. “Oremos por los que no han perdido la esperanza”, *El Catolicismo*, 25 de junio de 2014: <http://elcatolicismo.com.co/es/noticias/490-exposicion-rio-abajo-----.html>

¹⁴⁹ Sobre la dimensión política de los afectos, Butler señala lo siguiente: “La distribución diferencial del duelo público es una cuestión política de enorme importancia. Lo viene siendo al menos desde la época de Antígona, quien decidió llorar abiertamente la muerte de uno de sus hermanos aun cuando ello iba en contra de la ley soberana [...]. El duelo abierto está estrechamente relacionado con la indignación, y la indignación frente a una injusticia, o a una pérdida insoportable, tienen un potencial político enorme [...]. Cuando hablamos de duelo abierto o indignación, estamos hablando de unas reacciones afectivas que están sumamente reguladas por regímenes de poder y, a veces, sometidas a censura explícita” (2010, 64, 65, 66).

ocupa el lugar del tercero (*terstis*) que simboliza y representa las pérdidas.¹⁵⁰ Llegar tarde, dice Bal, “significa incapacidad, no solo para estar presente, sino para ser testigo del acontecimiento” (2014, 207). El sobreviviente, quien estuvo presente, es aquel que puede hablar por aquellos que no pueden, pues están desaparecidos, muertos o enmudecidos. En ese sentido, el testimonio es “una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir” (Agamben 2000, 153). Muchas de las obras aquí estudiadas cumplen con esa función, activar el habla del sobreviviente y construir un dispositivo para que el testimonio tenga lugar. Los artistas tercián para que sobrevenga el testimonio de la pérdida y de los acontecimientos atroces. En ese sentido, los trabajos artísticos testifican sobre la existencia de esas pérdidas y de esos acontecimientos. En un contexto en el que permanentemente se niegan los hechos, las obras de arte revelan que los asesinatos, las desapariciones y las masacres realmente ocurrieron. Es lo que hacen obras como “Río abajo”, “Relicarios”, “Doble oficio por la entrega digna”, “Souvenir”, “Magdalenas por el Cauca”, “La guerra que no hemos visto”, “Réquiem NN”, entre otras.

La testificación, desde luego, se formaliza mediante recursos propiamente artísticos. Allí no se encuentra el tipo de testimonio capturado por el sistema judicial o el compilado por el historiador. Tampoco es la clase de testimonio que el técnico forense extrae de los restos humanos y objetuales.¹⁵¹ Si bien el arte que se ocupa de la violencia puede recurrir a restos de cosas y de cuerpos, su propósito no es científico sino metafórico y metonímico. Mediante estos recursos las obras remiten, sistemáticamente, al cementerio, el féretro, el nicho fúnebre y la mortaja. Por ejemplo, en la obra “Atrabiliarios” (1992-93) de Doris Salcedo, no hay

...*cadáveres literales*, ni hay sepulcros, ni se llevan a cabo ritos funerarios. Seguimos en una galería, solos frente a la instalación. Pero ocurre que tampoco hay cadáveres en el lugar del horror que la obra evoca e invoca. De golpe, la violencia, que es el referente de esta obra, queda literalmente expresada (Bal 2014, 39).

¹⁵⁰ “En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término ‘testigo’, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o en un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (Agamben 2000, 15).

¹⁵¹ “En el ámbito forense, cuando a alguien se le ha quitado la vida, el cadáver tiene la valiosa información que permite descubrir qué paso y cómo. Por ejemplo, las huellas y evidencias físicas halladas dan cuenta del final de su vida, de los medios y mecanismos utilizados por quien le quitó la vida, de lo que es posible también inferir cómo era la estructura mental y carácter del victimario o perpetrador, y sus posibles estrategias y motivaciones para haber cometido el acto violento” (CNMH 2014, 38).

Imagen 54. “Réquiem NN”



En esta sugestiva reflexión, en la que constantemente se habla de *entierro*, dos cosas se ponen en evidencia. Por un lado, el procedimiento realizado por Salcedo, que Bal llama *metáfora negativa*, y, por el otro, la eficacia de tal recurso: *de golpe* el referente se expresa de modo literal. Y otra cuestión: que, en todo caso, seguimos en una galería. Una vez más nos percatamos, siguiendo a Adorno, que “museo y mausoleo están relacionados por algo más que una proximidad fonética”. Pero a diferencia de Adorno, para quien el observador no mantiene una relación vital con los objetos que contempla, muchas de las obras que aquí hemos estudiado, expuestas en iglesias, galerías y museos, muestran lo contrario, que el museo/mausoleo, como el Salón del Nunca Más o “Relicarios”, permite que los familiares de personas asesinadas y desaparecidas establezcan una relación vital con sus seres amados a partir de las imágenes y de los objetos expuestos. La relación vital es una cosa, la otra es la sintomática aparición de la metáfora fúnebre en el arte colombiano. El arte llega tarde. Sin ser conscientes de ello y de modo no deliberado, tal vez los artistas se hayan transmutado, simbólicamente, en forenses, sacerdotes y sepultureros. Doris Salcedo hace plegarias mudas, Beatriz González sepulta a las auras que estaban vagando, Yorlady Ruiz conduce a las almas hacia el cementerio, Erika Diettes convierte en lápidas los objetos que le donaron, Juan Manuel Echavarría le confiere a un árbol el rol de testigo, Gabriel Posada “se muere” para que su cuerpo sea llevado a la isla de la Calavera. Las imágenes fúnebres y forenses irrumpen de manera profusa, de manera obsesiva podría decirse. En algunos casos se transforman, y de ser indiciales se convierten en imágenes simbólicas, como ocurrió con “Réquiem NN” en el montaje que se hizo para la exposición

“Ríos y Silencios”, llevada a cabo en el MAMBO entre octubre de 2017 y enero de 2018 (imagen 54). De su exhibición típicamente galerística, que líneas arriba catalogamos como estilizada, fue adquiriendo volumen hasta convertirse en un mausoleo. La imagen se convirtió en una Cosa: la profusión y la repetición de los nichos se elevaron hasta alcanzar la condición de mausoleo. Un tránsito de la descripción a la conmemoración: de la documentación de la práctica de adoptar muertos ajenos (la fotografía lenticular), a la conmemoración (en forma de mausoleo) de esas muertes sin nombre y sin dolientes.

La colección de las imágenes que daba cuenta de un fenómeno religioso y antropológico, su documentación, fue dando paso a la construcción de un lugar que contiene un interior vacío y oscuro. La multiplicidad de lápidas fue conformando una unidad sepulcral. Si con “Auras anónimas” Beatriz González le puso “[...] lápida a estas tumbas vacías para colaborar con el descanso de esas almas;¹⁵² con el *mausoleo* de “Réquiem NN” se realizó un procedimiento inverso: darle el necesario vacío a esas lápidas sin nombre. En ambos casos se construyó un interior que contuviera el vacío, que le diera lugar a ese vacío. Echavarría coleccionó imágenes de lápidas para realizar “Réquiem NN”. Beatriz González lleva décadas coleccionando imágenes de sepulcros y ataúdes mediante el recorte de notas de prensa. El primer recorte de su colección en el que se muestra una galería de nichos fúnebres es, precisamente, una fotografía del Cementerio Central (imagen 55 superior izquierda), el lugar en el que 33 años después realizará “Auras anónimas”. En el pie de foto se decía:

Con un crucifijo entre el saco, otro cerca a su brazo derecho y trozos de una jardinera entre el brazo y el costado derechos, aparece el desvalijador de tumbas muerto a tiros de escopeta en la madrugada de ayer en el Cementerio Central.¹⁵³

El profanador de tumbas yace descalzo y con la cara ensangrentada. Al fondo, la galería mortuoria y un hombre de pie con la “cabeza cortada”. La siguiente foto de su archivo en la que se referencia un féretro (imagen 55 superior derecha) muestra a una mujer con los brazos en alto: “[...] parece pedir clemencia al Todopoderoso [...] Compungida, otra señora observa el féretro que contiene los restos de una de las víctimas”.¹⁵⁴ La noticia es por el accidente en una plaza de toros cuyo desplome dejó 500 muertos. Poco a poco el archivo se irá transformando: de la compilación de notas rojas a la compilación de notas

¹⁵² Beatriz González. 2016. “Reclaiming the Aura”: <https://www.youtube.com/watch?v=53motlqtwM>

¹⁵³ “Muerto profanador de tumbas”. 1978. *El Tiempo*, agosto 12.

¹⁵⁴ *El Tiempo*, enero 22 de 1980 [recorte de prensa sin título].

sobre el conflicto armado: “¡ADIOS HIJO MIO! Exclama, abatida, la madre del agente José Over Cruz Vega, una de las víctimas del atentado contra una patrulla Antinarcóticos en el Magdalena. Cruz ofrendó su vida el día que cumplía 21 años de edad” (imagen 55 inferior centro).¹⁵⁵ De ahí en adelante las referencias visuales con féretros están acompañadas de procesiones de personas cargando ataúdes, dolientes llorando sobre los lechos mortuorios de las víctimas, con titulares como: “Las masacres: de Caloto a San Agustín”,¹⁵⁶ “Conmovedor sepelio de las víctimas de la matanza”,¹⁵⁷ “Retaliación de las FARC en Urabá”,¹⁵⁸ “A Apartadó la están crucificando”,¹⁵⁹ “Asesinan a 14 campesinos en la vereda La Horqueta”,¹⁶⁰ etc. Haciendo el seguimiento exclusivo de las notas con imágenes de féretros o tumbas, el archivo de González muestra la transformación de la violencia en Colombia, la degradación del conflicto hacia finales de la década del ochenta. Visualmente su archivo testimonia sobre esa degradación: de la guerra de combates a la guerra de masacres. Compilado, el archivo revela la repetición sintomática de las tumbas y los féretros, su apabullante presencia en la cultura visual. La repetición incesante de los mismos gestos que González busca una y otra vez en sus pinturas: brazos alzados, palmas de las manos que cubren los rostros doloridos, cuerpos derrumbados sobre féretros, manos dispuestas para la plegaria. Cuerpos que cargan otros cuerpos: las siluetas de los cargueros repetidas en los 9.857 nichos sellados en “Auras anónimas”, un museo/mausoleo en sentido literal. La repetición serial de esas imágenes es inseparable del modo serial con el que se ejecutan los asesinatos y las masacres. La presencia sistemática de las tumbas en el arte colombiano es el síntoma dejado por los desastres de la guerra, imágenes que retornan tantas veces que han terminado por convertirse en parte del relato de nación. El relato que se viene contando a lo largo de estas páginas. El que se sigue contando en las siguientes.

¹⁵⁵ *El Tiempo*, enero 4 de 1991 [recorte de prensa sin título].

¹⁵⁶ *El Tiempo*, mayo 8 de 1994.

¹⁵⁷ *El Tiempo*, febrero 5 de 1995.

¹⁵⁸ *El Tiempo*, octubre 31 de 1995.

¹⁵⁹ *El Tiempo*, abril 6 de 1996.

¹⁶⁰ *El Tiempo*, noviembre 22 de 1997.

Digresión. Sobre tumbas y temblores

Pocos días después del temblor ocurrido en México el 19 de septiembre de 2017 me encontraba en un simposio titulado “Voces, imágenes y memorias: México-Colombia (1980-2017)”. El simposio, como era de esperarse, resultó accidentado. Después de transcurrida la primera media jornada se discutió si debía o no continuarse con el encuentro. Por un lado, los estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se habían declarado en para activo y nuestro simposio se estaba realizando, precisamente, en las instalaciones del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM; por otro lado, algunos participantes consideraban un sinsentido teorizar y conferenciar mientras la ciudad se encontraba en emergencia. De continuar, se decía, estaríamos declarando la normalidad en el contexto del desastre. Finalmente, se “desinstaló” el simposio y se instaló lo que terminó denominándose “Brigada de Pensamiento de Emergencia”. Sin quererlo, las voces, las imágenes y las memorias -el nombre del simposio-, se habían activado antes de su instalación.

Tres meses atrás había visitado el MUAC y en el recorrido desordenado que hice terminé ingresando por la salida de la exposición de Jill Magid titulada “Una carta siempre llega a su destino”. Hasta entonces no sabía quién era Magid ni conocía el debate que suscitó su propuesta: intercambiar el archivo del arquitecto Luis Barragán, propiedad de un coleccionista suizo, por un diamante trasmutado de las cenizas mortuorias del arquitecto.¹⁶¹ Cómo no sabía de qué se trataba y como había ingresado por el final y como no sabía quién era Barragán, en mi completa ignorancia me senté a ver el video con el que culminaba la exposición.¹⁶² Las imágenes me sorprendieron: una exhumación en la que extraían del cofre mortuario las cenizas de lo que fuera un cuerpo y, en su lugar, se depositaba un caballito dorado ¿A quién pertenecían las cenizas?, me preguntaba: ¿un estudiante?, ¿un sindicalista...? Al mismo tiempo recordaba lo que el crítico chileno Justo Pastor Mellado decía sobre la utilización de huesos en la propuesta del artista Carlos Castro para el Premio Luis Caballero (2015): “No quiero hablar de eso, me parecería

¹⁶¹ El tema central de la polémica se puede consultar en: <http://www.siempre.mx/2017/04/desata-polemica-anillo-de-barragan/>

¹⁶² Véase: <https://vimeo.com/176491394>

bastante violento (...) hay ciertas literalidades que son insoportables ¡Lo lamento! (...) en países como los nuestros donde hay un dolor extremo con la pérdida, con las desapariciones, trabajar con los huesos requiere de una delicadeza particular (...) cuando veo obras de esta naturaleza me paraliza”.¹⁶³ Es decir, cuando en Latinoamérica se remueve una tumba, no solo se remueven restos o cenizas sino que al mismo tiempo se remueve la memoria sobre las ejecuciones extrajudiciales, las desapariciones, los cuerpos sin nombre que son sepultados como NNs. No era un azar que sin saber yo quién era Barragán identificara esos restos con un estudiante o un sindicalista (y redacto esto el 2 de octubre de 2017, día en el que se conmemoran los 49 años de la masacre de Tlatelolco: más de 300 muertos, 700 heridos y 5.000 estudiantes detenidos). Y ahora que transcribo la declaración de Mellado no me resulta sorprendente la valoración de Juan Villoro sobre la propuesta de Magid: “No se puede ignorar el contexto de violencia social en que ocurre esta trama. En la irresponsable lógica mercantil de Jill Magid, las fosas comunes que se abren a diario en México deberían ser vistas como joyerías”.¹⁶⁴ Eso hace ya tres meses. Volvamos al temblor a partir de una inquietante y bella reflexión de Derrida, “¿Cómo no temblar?”:

Sabemos lo que es el terremoto en sentido literal; y luego, hay un terremoto figural (...) Pero lo que querría mostrar para terminar es que el terremoto como figura no es una figura, y dice algo esencial con respecto del temblor. El terremoto como figura no es una figura entre otras. ¿Qué quiere decir esto? Hay un texto de Celan, un poema de Celan que recientemente me interesó mucho, que dice “Die Welt ist fort, ich muss dich tragen”: “El mundo ha partido, yo debo cargarte”. Cuando he tratado de interpretar este verso que desde hace años me fascina, he insistido, por una parte, en el hecho de que en el momento en el que ya no existe el mundo, o que el mundo pierde su fundamento, donde ya no hay suelo —en el terremoto ya no hay suelo ni fundamento que nos sostenga—, ahí donde ya no hay mundo ni suelo, debo cargarte, tengo la responsabilidad de cargarte porque ya no tenemos apoyo, ya no puedes pisar un suelo confiable y por lo tanto tengo la responsabilidad de cargarte. O bien, cuando ya estás muerto —y es pues un pensamiento del duelo, otra interpretación—, cuando ya no hay mundo porque el otro está muerto, y la muerte es cada vez el fin del mundo, cuando el otro está muerto, debo cargarlo según la lógica clásica de Freud según la cual el llamado trabajo de duelo consiste en cargar consigo, en ingerir, en comer y en beber al muerto, para llevarlo dentro de uno. Cuando el mundo ya no existe debo cargarte, es mi responsabilidad ante ti: es pues una declaración de responsabilidad hacia el otro amado (Derrida 2009, 39).

¹⁶³ “Crítica en directo # 24: en torno al Premio Luis Caballero (2)”. Octubre 28 de 2013:

<http://esferapublica.org/nfblog/critica-en-directo-24-en-torno-al-premio-luis-caballero-2/>

¹⁶⁴ Juan Villoro. “Anillo de compromiso”. 2017. *El Colegio Nacional*. México, agosto 5: <http://colnal.mx/news/anillo-de-compromiso-juan-villoro>

Imagen 56. Estado de béisbol, Parque del Seguro Social (1985)



¿Qué es lo que remueve este temblor? Dos relatos me llamaron la atención. El primero tiene que ver con el modo de enterrar a los muertos y el segundo con las mujeres costureras muertas tanto en el temblor de 1985 como en el de 2017. Cuando acontece un desastre de grandes magnitudes, por obra de la naturaleza, por obra humana o por su combinación (la corrupción en la construcción de edificaciones en este caso), un problema urgente es qué hacer con los muertos. Más de 10.000 en 1985. En situaciones como esas se imposibilita la realización de los ritos fúnebres de manera debida. Ante tal cantidad en tan poco tiempo la solución práctica es depositar los cuerpos en fosas comunes. Uno de los sepultureros de la fosa común del Panteón Civil de Dolores, recuerda: “En total se abrieron 15 o más, que yo recuerde; en ellas caben más o menos entre 100 y 120 cuerpos. Es decir que se enterraron un aproximado de 1.600 víctimas del terremoto (...) se iban acomodando como iban llegando: a lo largo o atravesados, como cupieran”.¹⁶⁵ Y uno de los sepultureros de la fosa común del Panteón de San Lorenzo Tezonco de Iztapalapa relata algo semejante con el entierro de 1.155 cuerpos a los que deben sumarse otros 800 identificados pero sin reclamar que fueron enterrados en otra fosa común. Sin posibilidad de ritualizar de manera individual cada muerte, el estadio de beisbol fue utilizado como morgue y “sala” de velación simultáneos. Más de 2.000 cuerpos pasaron por allí. Muchos recuerdan las pilas de cuerpos congelados en el estadio y las hileras de féretros en su prado (imagen 56). Lo que fuera el estadio-morgue-sala de velación hoy en día es un

¹⁶⁵ “Los cuerpos de nadie”. 2015. *El Universal*. México, septiembre 14: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/periodismo-de-investigacion/2015/09/14/los-cuerpos-de-nadie>

centro comercial. Parece que las cenizas fúnebres convertidas en diamante por Jill Magid resonaran en esta transmutación urbana. En otras palabras, antes de la propuesta de Magid, en México ya se habían intercambiado cenizas por diamantes ¿Qué pasó con lo que debió convertirse en un lugar sagrado? ¿Qué es lo que remueve el temblor de 2017?

Imagen 57. Memorial a las mujeres de la fábrica de Chimalpopoca (2017)



El segundo relato, la otra memoria que se ha activado, es el de las mujeres costureras muertas en 1985 y 2017. Mujeres trabajando en condiciones precarias e ilegales que pagaron con su vida formas brutales de explotación, sin prestaciones sociales, en edificaciones no aptas para el trabajo industrial: “Muchas murieron porque para evitar robos, los jefes cerraban la puerta con llave y no pudieron escapar”.¹⁶⁶ Se ha dicho que en el temblor de 2017, además de las mujeres que murieron en el interior de la parte visible del edificio, casi cien mujeres murieron sepultadas en un sótano, mujeres indocumentadas que trabajaban de manera ilegal bajo condiciones de esclavismo en una fábrica de Chimalpopoca. Y aunque esto último no es un hecho confirmado, es decir, la existencia del sótano, el área de lo que fuera la fábrica se convirtió rápidamente en un memorial (imagen 57). El último día de la “Brigada de Pensamiento de Emergencia” el tema del sótano salió en la discusión. Sin tener certeza sobre el hecho alguien señaló que más allá de la existencia o no del sótano era clave analizar lo que las narraciones

¹⁶⁶ “Costureras del 85, una historia de lucha tras sismo en México”. 2017. *Telesur*. México, septiembre 20: <https://www.telesurtv.net/news/Costureras-del-85-una-historia-de-lucha-tras-el-terremoto-en-Mexico-20170920-0064.html>

construyen. Como tal posición no resulta convincente, y teniendo en cuenta que no apareció ninguna evidencia física del sótano, ni por parte de los especialistas ni de los rescatistas ni de los voluntarios, que con toda la fe creían en su existencia, solo cabe especular sobre la aparición de esta imagen ¿Qué es lo que remueve este temblor? ¿Qué es lo que finalmente retorna? ¿Es un azar que circule colectivamente la imagen de un sótano, precisamente de un sótano con mujeres sepultadas? ¿No es acaso metonímicamente el sótano la imagen de esas sepulturas que en el pasado no pudieron ser, de esas muertes que no quedaron adecuadamente simbolizadas? ¿Y no son el inmediato memorial y las ofrendas un intento por pagar las deudas no saldadas con las muertes del pasado? ¿No es evidente que con este temblor retornaron los muertos de 1985?

CAPÍTULO 3

LAS CENIZAS Y LOS RASTROS

Los cuerpos arrojados a los ríos dan cuenta de los excesos de la violencia en Colombia. No solo la tortura, el asesinato y la eliminación de la identidad de las víctimas sino también la incertidumbre de los familiares que buscan a sus desaparecidos: “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos”. Sin embargo, aquello que parecería ser el límite de la atrocidad es sobrepasado mediante otro tipo de prácticas. Cuando un cuerpo se rescata de un río o de una fosa común, existe la posibilidad de recuperar la identidad de la víctima mediante técnicas forenses. Es decir, cuando el perpetrador del crimen elimina un cuerpo arrojándolo a un río o enterrándolo en una fosa, existe la posibilidad no solo de recuperarlo sino también de que ese cuerpo sea testigo de su propia muerte mediante las huellas inscritas en él. El problema, para los perpetradores, es que esas huellas proporcionan indicios para la acusación y judicialización de los victimarios. Como el cuerpo, aunque mutilado y descompuesto, tiene la posibilidad de testimoniar, los perpetradores han buscado formas para que aún el mínimo indicio sea destruido. Que no queden objetos: prendas, botas, escapularios; pero que no queden, del mismo modo, carne, huesos, dientes. Que todo se convierta en ceniza para que no quede ningún rastro de identidad. Desde luego, no hay ceniza sin fuego. Un relato de esa ceniza, del “hay ceniza”¹⁶⁷ y, por lo tanto, un indicio de ser, una presencia, se encuentra en el testimonio de John Gerardo, uno de los pintores de “La guerra que no hemos visto”, cuya experiencia se recoge en el cuadro titulado “Sin rastro” (imagen 15). Allí están, de manera directa, algunas de las cuestiones exploradas en este documento: la experiencia traumática, la catarsis a partir de la simbolización del suceso y la activación del habla, cuyo testimonio

¹⁶⁷ “...lo incinerado ya no es nada salvo la ceniza, un resto cuyo deber es no quedar, ese lugar de nada, un lugar puro aunque se esconda”, dice Derrida (2009a, 23). *Puro* porque es el fuego el consume la cosa hasta reducirla a ceniza. Sin embargo, aunque se busque eliminar todo rastro, decir “hay ceniza” quiere decir que hay *un lugar, aunque se esconda*. Es decir, que aún queda un rastro de lo sin rastro: “El ser sin presencia no ha sido ni tampoco será ahí donde hay ceniza y donde hablaría esa otra memoria. Ahí, donde ceniza quiere decir la diferencia entre lo que resta y lo que es”. (Ibid., 25)

construye memoria sobre el conflicto armado. El siguiente es el relato de John Gerardo sobre el descubrimiento de un horno crematorio y la elaboración de la pintura.¹⁶⁸

3.1. De las cenizas nacieron las flores

Este era un horno crematorio del Estado y cremaban residuos hospitalarios: jeringas, fetos, cordones umbilicales, amputaciones que hacen en los hospitales. Inclusive cuando nosotros estuvimos en tratamiento psiquiátrico, porque nosotros solo duramos una semana ahí y nos sacaron, lo primero que tuvimos fue tratamiento psiquiátrico, la psiquiatra decía que era muy exagerado lo que estábamos contando, que las tripas eran cordones umbilicales, que las manos y los pies que habíamos visto eran amputaciones que hacían en los hospitales. Era lavándonos el cerebro y tome la pepa y tome la pasta. Fueron casi como 15 días viviendo una fantasía. Ellos tratando de que uno olvidara eso. Y todavía hoy. Yo soy pensionado, y aún ellos intentan averiguar qué tanto he olvidado y a qué personas se los he contado...

Cuando yo estaba prestando servicio militar para un diciembre de 2003 me enviaron para la Base del Gualtal. En esa época la utilizaban para enviar a los soldados que se portaban mal en el batallón, los que robaban camuflado, armamento o consumían droga. Yo estaba entre los que no hacían caso, pues había tenido problemas con los comandantes. Cuando llegamos allá la orden que habían dado era que ningún soldado podía estar por allá, en lo que parecía una escombrera. Yo recuerdo que entraban muchas volquetas a botar escombros de allá de Cúcuta. A lo lejos vi un búnker largo y por fuera flores. En el desierto ver eso era como un oasis, es algo imposible, algo no cuadraba ahí. Entonces eso me causó curiosidad.

No me arrimé mucho porque había mucha gente por fuera. Estaban trabajando, estaban sacando tierra en carretas. Había carretas y gente. Yo le comenté al sargento, él llamó al batallón para informar y lo regañaron, incluso lo castigaron porque los soldados estaban por fuera. Que lo primero que habían dicho que no hicieran y era lo primero que hacían. Que mirara bien, que nosotros éramos soldados problema y peligrosos, que no debíamos tener contacto con la población civil y que no sé qué (metiendo ahí terror). Él, como era de inteligencia, sabía que cuando aquí salían soldados profesionales de inspección encontraban guacas (armamentos, fusiles, dólares, caletas). Cuando le negaron el permiso para inspeccionar él pensó que por aquí había algo grande. Él dijo, hagámonos cargo de eso, igual ya me castigaron y me hicieron castigarlos a ustedes. Él no pensó la magnitud de lo que íbamos a encontrar.

Nosotros empezamos a subir y eso estaba en funcionamiento: el horno, esta motosierra estaba encima de la nevera, así como se ve ahí, o sea que estaba en uso. Nosotros primero empezamos a mirar esto, para adentro, las neveras estaban cerradas pero por fuera sí se veía sangre. El olor era muy insoportable. Imagínese el olor de carne humana chamuscada. Empezamos a recorrer para buscar explosivos. Ya después de que miramos las canecas y todo eso empezamos a mover esto y eso son cenizas y aquí todo esto era metal (hebillas...). Yo supongo que los sacaban por acá. La ceniza la botaban acá y allá lo que era metal. Aquí

¹⁶⁸ Este relato se construye a partir de una entrevista realizada por Elkin Rubiano a John Gerardo el 2 de enero de 2018 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, con ocasión de la exposición “Ríos y Silencios” de Juan Manuel Echavarría. John Gerardo fue uno de las guías de la exposición realizada entre el 21 de octubre de 2017 y el 31 de enero de 2018.

encontraba las tirillas de los brasieres de las mujeres, entonces supimos que había mujeres: pulseras, candongas. Por eso descubrimos que ahí iba a parar todo el mundo. Esto era ropa de marca: Pronto, Americanino, y así supimos que aquí iba a parar gente rica. Estos duros yo creo que eran los líderes o los dueños de las ollas. A las Autodefensas, como ellos confiesan, el DAS les daba la lista para ejecutarlos. Los que no eran así los encontrábamos en las bolsas. Empezamos a abrir las bolsas y ahí sí encontrábamos a los consumidores de droga, torturados y descuartizados. Unos no tenían las puntas de los dedos, la orilla de los ojos, las narices, los labios. Y estaban ya partidos en varias partes. En cada nevera había un promedio de 10 bolsas. En cada bolsa había un muerto. Las primeras bolsas eran muertos recientes, las que estaban atrás eran fosas. Y de las cenizas de los cuerpos cremados nacieron las flores que yo veía a lo lejos.

En la inspección éramos ocho. Seis están en el cuadro y dos afuera. A este lo hice vomitando, que es El Chispas y era el que tenía que hablar pues cargaba con las comunicaciones, imagínese, y fue el que menos habló. Es como lo impactante de haber estado ahí adentro. Yo soy este, le puse grado de teniente porque nunca esperábamos dar la cara acá. Yo sentía que me descuartizaban con eso, de sólo imaginarme cómo sufrirían esas personas. Yo por estar acá adquirí dermatitis crónica y duré tres meses en tratamiento. El olor se me metió por dentro y la piel se me estaba pudriendo. La primera semana el olor me salía por el camuflado, por las mangas, por el cuello. Y a los 15 días empezaron a salirme unas marcas de monedas y se me comían el color de la piel y después empezaron a comer hacia abajo. Yo duré todo ese tiempo sufriendo porque no sabían qué era y empezaron a hacerme exámenes, a mandarme para Estados Unidos. Allá fue que dijeron que tenía dermatitis crónica. Me formularon unas cremitas que me duraban tres días. Sólo a mí me dio eso.

Yo el cuadro ya lo había terminado, ya había hecho las cruces blancas y amarillas. Estas flores eran tan raras, eran como tocarle la punta de la oreja a un gato. Un día antes de entregar el cuadro tuve un sueño. En el sueño yo estaba en una exposición y había una señora llorando y ella quería saber quién había pintado el cuadro, que de dónde era. Y yo le pregunté que porqué quería saber. Y ella dijo que quería ir allá por una flor pues sabía ya dónde estaba el hijo. Yo tuve ese sueño y me levanté asustado y me acordé mucho de esa flor roja como una cruz, esa fue la que pinté a lo último. Yo creo que con eso cerré los sueños y las pesadillas que tuve. Son cosas que no nos dejaban dormir, esto nos dio a nosotros insomnio crónico. Pero después de que pintábamos estos cuadros eso ya se salía de la mente, ya no volvíamos a soñar eso, ya concilia uno el sueño.

En una investigación sobre los hornos de Norte de Santander, realizada por el periodista Javier Osuna (2015), se reconstruyen los hechos a partir de los testimonios de las familias de personas desaparecidas, así como del perpetrador que organizó esta forma de exterminio, Iván Laverde Zapata, alias “El Iguano”, primer comandante paramilitar que

confesó el uso de hornos crematorios en audiencia pública en octubre de 2008.¹⁶⁹ Los paramilitares confiesan haber reutilizado una vieja ladrillera en 2001 y, dos años después, haber construido un improvisado horno en una finca donde fueron incineradas, en total, 560 personas, según el fallo contra Salvatore Mancuso.¹⁷⁰ No obstante, las confesiones de los paramilitares no concuerdan con el relato de John Gerardo y la representación de su hallazgo en “Sin rastro”. Es decir, probablemente hubo hornos crematorios cuya existencia aún no se conoce. Javier Osuna se pregunta:

¿habrán más? Si es así ¿por qué no se han confesado en la Ley de Justicia y Paz?, ¿sabía el ejército de su existencia?, ¿quiénes fueron los responsables de su construcción?... la situación se hace más tenebrosa, ya que después de contemplar el horror de los hornos ‘Felipe’ [por protección, ese fue el seudónimo utilizado por John Gerardo para dar su testimonio en ese entonces] y sus acompañantes fueron ascendidos de rango, según su testimonio, no por sus méritos, sino para comprar su silencio (Osuna 2015, 283).

Es decir, el relato y el cuadro de John Gerardo siguen testimoniando ante el silencio de los perpetradores, pues su hallazgo no fue el de la vieja ladrillera o el horno de la finca ‘Pacolandia’, cuya existencia se registra en la confesión de alias “El Iguano”. Las instalaciones halladas por John Gerardo están adecuadamente equipadas: dos neveras industriales y un horno en el que se eliminaban residuos orgánicos hospitalarios, transformados, por el Bloque Catatumbo de las AUC, en un equipamiento para el sistemático asesinato y desaparición de cuerpos mediante su incineración. Aunque el cuadro de John Gerardo se titule “Sin rastro”, hay en él evidencias sobre la atroz práctica de eliminar cualquier indicio.¹⁷¹ Pero, además de la barbarie, el relato como el cuadro

¹⁶⁹ Alias “El Iguano” relata cómo no sólo los comandantes de las AUC sino también las autoridades (ejército y policía) los presionaban para que desaparecieran los cuerpos, un problema para los paramilitares pues, según cuenta, en la zona de Cúcuta no existe ningún río para haber arrojado allí los cuerpos: “Entonces, como eran tantos muertos, noches de 12, 15, 20 en el área del Frente Fronteras y en Cúcuta otros 20 en una noche y algunos desaparecidos. A los desaparecidos los llevábamos a Juan Frío y los enterrábamos porque las mismas autoridades nos decían que no dejáramos rastros porque solo nos traían problemas, ‘nos jalan las orejas de Bogotá’, ‘mandan más ley para que los agarremos a ustedes’, ‘hay más órdenes de investigación’, no, entonces desaparezcán. Algunos fueron por allá al río Pamplonita o al río Zulia, a Puerto Santander, pero en la zona de Cúcuta, por ahí arriba, no había ríos”, de ahí la “solución” de los hornos (Osuna 2015, 153).

¹⁷⁰ “De los casi 1.000 cuerpos que los paramilitares de Mancuso desaparecieron, según el fallo, al menos es ‘improbable que sean recuperados 560. Mientras un 25 por ciento de las víctimas fueron enterradas en fosas clandestinas, un 6 por ciento fueron incineradas”. “Condena confirma que Mancuso usó hornos crematorios, como los nazis”. *El Tiempo*, 6 de diciembre de 2014.

¹⁷¹ No sólo convertir un cuerpo en cenizas sino también desaparecer las cenizas mismas: “Amenazados de muerte por sus superiores, también intimidados, los hombres del Frente Fronteras tomaron la decisión de desaparecer las cenizas de los cuerpos calcinados: ‘Se quemaba totalmente todo, a eso se le echaban un balde o tres de agua y eso se volvía nada’” (Osuna 2015, 47).

afirman una potencia vital: de las cenizas nacieron las flores. Ahí donde hay ceniza hay una presencia: la evidencia de un indicio de ser.

3.2. Una poética de lo siniestro: las ruinas y los restos

Algunas evidencias de la degradación del conflicto armado en Colombia son las masacres, la desaparición forzada y el desplazamiento forzado; el tránsito que va de una guerra de combates a una guerra de masacres: despojo, destierro, desarraigo. En ese escenario de extrema crueldad, ¿qué es lo que queda de la barbarie? O, de otra manera, ¿los indicios de la crueldad pueden decir algo sobre la vida y sobre la muerte de las víctimas y de las comunidades desplazadas? ¿Hay algo que enseñen las cenizas y los rastros dejados por la barbarie? En este apartado se analizarán cuatro series fotográficas de Juan Manuel Echavarría en las que los rastros de la guerra son el común denominador: “Retratos” (1996), “NN” (2005), “Escuela Nueva” (1998), y “Silencios” (2010 al presente).

Imagen 58. *Silencios*, “Silencio rojo” (2012).



Hay una práctica recurrente en la obra de Echavarría: la exploración visual que realiza sobre los materiales, sobre las huellas grabadas en la materia. La transformación material que allí se evidencia está marcada por el contexto de la violencia, de modo que las cosas que las imágenes reportan, su materialidad, dan testimonio del conflicto armado en Colombia. Las huellas grabadas en la materia son, propiamente, vestigios de la violencia. Detengámonos, en primer lugar, en las fotografías de la serie “Silencios” (2010 al

presente)¹⁷². En marzo de 2012 asistí a la exposición de esa serie fotográfica en la Universidad de los Andes, titulada para esa ocasión *La O* (en referencia a la letra “O” que no resultaba visible en uno de los tableros fotografiados). Las fotografías impresas en gran formato (101x152 cm) dejaban ver muy bien cada detalle. La naturaleza actuando en la materia: la vegetación subiendo por las paredes, desplegándose por el suelo, cubriendo lo que hace poco eran escuelas habitadas por niños y niñas. Es difícil no dejarse cautivar por la explosión exuberante de sus colores y formas (Imagen 58). La lenta potencia vegetal es bella y la narración de Echavarría -pues coincidí con la vista guiada del artista-, daba cuenta de eso. Sin embargo, ese relato era inseparable de la historia del destierro y la masacre ¿Es posible conciliar los dos relatos?

Imagen 59. *Silencios*, “Silencio con grita” (2011)



En conjunto, las imágenes de “Silencios” están cargadas de una sobrecogedora belleza. Lo que inicialmente atrae nuestra mirada es, tal vez, la belleza nostálgica de la ruina: “¿Ignoráis por qué razón las ruinas agradan tanto? Yo os lo diré; todo se disuelve, todo perece, todo pasa, sólo el tiempo sigue adelante. El mundo es viejo y yo me paseo entre dos eternidades ¿Qué es mi existencia en comparación con estas piedras desmoronadas?” (Diderot 2011, 326). Sin embargo, las ruinas de *Silencios* no son ruinas de un tiempo lejano, no pertenecen a un *mundo viejo*; son ruinas frescas, demasiado cercanas en el

¹⁷² El 11 de marzo de 2010 fui invitado al viejo Mampuján en los Montes de María, Colombia. La Comunidad conmemoraba los 10 años de su destierro por el grupo paramilitar “Héroes de los Montes de María”. En este momento inicié la serie de fotografías que he denominado Silencios (...) incluye las escuelas de más de 60 veredas y poblaciones, la mayoría en los Montes de María (Colombia). Texto de la exposición *La O*, Bogotá: Universidad de los Andes, febrero 16-9 de marzo de 2012. Disponible en http://www.jmechavarria.com/text_lao.html (10.02.16).

tiempo: son ruinas que no debieron serlo. Las cicatrices marcadas en la materia aún no se han cerrado, de ahí que la belleza de esas imágenes sea inquietante y que, de hecho, resulte obsceno llamarlas bellas. “¿Qué es mi existencia en comparación con estas piedras desmoronadas?”, dice Diderot interrogándose por su frágil y perecedera existencia con respecto a lo que parecen ser indicios de un *eterno ayer* (“me paseo entre dos eternidades”). Tal vez Diderot pone su existencia en relación con un “ellos” ya lejano; pero Echavarría -que transita por esas ruinas- y el público -que las recorre virtualmente-, ¿pueden decir lo mismo?

Las piedras desmoronadas en “Silencios” no sólo son cercanas en el tiempo sino también en el espacio,¹⁷³ de ahí que nuestra existencia delante de tales ruinas nos ponga en relación con un “nosotros”. Esas fotografías quiebran, necesariamente, la visualización distanciada y romántica de la ruina; lo nostálgico se trasmuta, más bien, en un escenario siniestro.¹⁷⁴ Es lo familiar que retorna como extraño: la escuela, la infancia, las rondas, el alfabeto, el tablero... ahora convertidos en otra cosa, en una cosa extraña, en algo parecido al fin del mundo de las imágenes postapocalípticas del espectáculo audiovisual (NatGeo, Hollywood...). Pero las de Echavarría no son imágenes ficticias, parece que el fin del mundo fuera aquí y ahora. Las tensiones de esta serie -la ambivalencia entre lo bello y lo siniestro-, generan conmoción al observarlas. Invitan, inicialmente, al goce de las puras formas, al deleite sensual de la mirada; sin embargo, hay que detenerse, darles tiempo para que detonen, en última instancia, sus silencios: el abandono, la desolación y el destierro. De lo humano sólo quedan huellas en las ruinas. Lo único vivo allí es la naturaleza vibrante y hasta los animales son vestigio de lo humano. En un video de la serie “Testigos de los silencios” (2014), titulado “Una lección”,¹⁷⁵ un burro está dentro de un salón de una escuela abandonada. El burro está frente a la cámara y detrás de él una pared y un tablero. El suelo de lo que fuera el salón de clases ahora está

¹⁷³ “...frentes guerrilleros de las Farc, el Epl y el Eln echaban raíces en la región. Los secuestros, la toma de pueblos, los ataques a la fuerza pública y la extorsión arreciaron entre 1999 y 2002, período en el que llegaron a la zona los grupos paramilitares comandados por alias Cadena y alias Juancho Dique. Los paramilitares nacidos en 1997 en la finca Las Canarias de Miguel Nule Amín cometieron 56 masacres en la región y 20.677 personas se vieron obligadas a desplazarse. En el corregimiento de El Salado, 70 campesinos fueron torturados y asesinados; en Chengue, 27 muertos a garrote y machete” Alfredo Molano, Montes de María”, *El Espectador*, sección Nacional, mayo 21. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/montes-de-maria-articulo-271613> (10.02.16). La masacre de El Salado se realizó entre el 16 y el 19 de febrero de 2000; la de El Chenge, el 17 de enero de 2001.

¹⁷⁴ La belleza nostálgica de la ruina es, finalmente, una forma romántica de apropiársela: “La ruina romántica es un mundo hundido en la lejanía, con bosques y parajes vírgenes, espacios plagados de vida y muerte, sin puntos medios, donde las catástrofes son dignas y heroicas” (Marzo 1989, 51).

¹⁷⁵ Ver: http://jmechavarría.com/video/testigo_una_leccion_480p.html

enlodado. El burro está en completa quietud. El video finaliza con el testimonio de un campesino de Mampuján, Gabriel Pulido, quien dice: “Es muy probable que el burro traía un niño y volvía por él a la escuela. El burro vuelve por ese niño que ya no está”. Es la ausencia de una comunidad lo que ponen en evidencia tanto el mundo animal como el vegetal: la hierba trepa por las paredes, se extiende por lo que fueran tableros, los embellece, los quiebra, los borra y, en el espacio vaciado de lo humano, irrumpen otros vestigios vivos: un animal que espera lo que nunca va a llegar: un niño, un trayecto, una comunidad. Entonces, la ruptura de la pared –la grieta en el tablero- es análoga a otra ruptura: la del tejido social (Imagen 59). De eso hablan estos “Silencios”.

Imágenes 60. “Escuela nueva” (1998)



Lo familiar que retorna como extraño -lo siniestro-, también se encuentra en “Escuela nueva” (imagen 60), una serie de fotografías que recoge los vestigios de cuadernos y cartillas infantiles.¹⁷⁶ La primera fotografía de la serie deja ver la estructura de una construcción completamente en ruinas. No se podría adivinar qué fue, salvo por la inscripción en una de sus paredes: “Escuela Nueva”. Aquí, como en “Silencios”, hay una exploración material sobre lo que queda, sobre los restos que deja la guerra, y lo que queda “habla” elocuentemente, es decir, testimonia. En la fotografía se captura aquello

¹⁷⁶ “Encontré los libros de los niños en la escuela abandonada de un caserío llamado Chicocóra en la región del Chocó. Chicocóra es un pueblo fantasma en el océano Pacífico. Su gente había huido por temor a una incursión paramilitar (...) Los libros son algunos rastros de los niños invisibles de Chicocóra. Rastros de niños afro-colombianos atrapados en la guerra” (Reuter 2005, 32).

que da testimonio de las consecuencias del conflicto armado: la destrucción, el abandono, la fractura de una comunidad. Ahora bien, el carácter testimonial de estas fotografías no es documental sino artístico, y su poética, lo siniestro. Tal vez en estas fotografías la belleza sólo es un instante de la totalidad de la obra, quizás sea un señuelo que busca capturar la mirada mediante las tensiones que produce, como lo señala Eugenio Trías en su reflexión sobre lo siniestro:

En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico (...) Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales (2011, 39).

En “Escuela nueva” la referencia al mundo infantil está presente en las cartillas y el juego: el juego de dibujar, de colorear una imagen... y, por extensión, los utensilios, los colores, cuya posesión procura goce a su propietario: inscribir una marca, propia, en un objeto; la satisfacción, quizás, de rellenar un vacío mediante la réplica de una imagen. Eso es lo que nos resulta familiar al observar esas imágenes: reconocemos nuestra propia experiencia en ellas. *Pero de pronto eso tan familiar* se torna extraño. Se vuelve extraño tanto para el observador de las imágenes, como también para quien las captura y, esto último, precisamente, resulta significativo: que el propio Echavarría “lea” las imágenes de manera equívoca, como si ellas mismas engañaran a quien las crea. Ninguna imagen es neutral, cada imagen está cargada de sentido; sin embargo, ningún sentido está establecido anticipada ni permanentemente. A veces vemos una cosa pero interpretamos otra. Pero acaso aquello que “malinterpretamos” oculta algún sentido que podríamos valorar como verdadero. El lapsus lingüístico, por ejemplo, funciona de esa manera: el sujeto dice algo sin saber exactamente qué es lo que dice (y dice la verdad); algo semejante a la idea del “inconsciente óptico” planteada por Benjamin: hay algo que vemos que no sabemos que vemos. Dice Echavarría sobre algunas de esas imágenes:

Las páginas para colorear, las que los niños no pudieron terminar, son amenazas virtuales: un oso que va detrás de un niño, una cobra que hace gritar a una niña, un león que amenaza a otro niño ¿No es una ironía muy perversa que la amenaza paramilitar no permitió a los niños que terminaran de pintar las amenazas de estas ilustraciones? (Reuter 2011, 32).

Pero en realidad, ni el oso persigue al niño, ni el león amenaza, ni la niña grita por el inminente ataque de la cobra. Todos esos niños, los de las ilustraciones, están visitando un zoológico y ven a los animales en cautiverio. El grito de la niña no es de terror sino de admiración; no alerta a los demás para que huyan, sino que los llama para que observen a la cobra en reclusión. La presencia de los animales salvajes trasmuto, en la apreciación de Echavarría, la diversión en peligro. Tal vez porque los niños verdaderos sí tuvieron que huir de él: no de un peligro animal pero sí salvaje. De hecho, en el mundo criminal colombiano tal bestiario existe en el inmenso repertorio de los *alias*, así que no es infrecuente encontrarse con titulares y noticias como estas: “Capturan a alias 'Cobra' y 'Pantera', narcotraficantes de Alta Guajira”,¹⁷⁷ “Alias El Iguano, tercer condenado en Justicia y Paz”,¹⁷⁸ “En los últimos días la opinión pública ha escuchado en los medios mencionar constantemente un alias: Gavilán”.¹⁷⁹ Lo latente en las candidas ilustraciones de la cartilla es, entonces, lo salvaje. Lo que retorna en esas imágenes es acaso el miedo primitivo a ser cazado y devorado por una bestia. El “fallo” perceptivo de Echavarría parece metonímico: la destrucción y el deterioro material de las cartillas es desplazado hacia el potencial aniquilamiento de los niños por las “bestias” del zoológico. Pero la extrañeza que producen esas imágenes en quien las observa, su carácter ominoso, propician otro recorrido: el aniquilamiento de una comunidad real (la de Chicocóra), es desplazado metonímicamente hacia la destrucción y el deterioro material de las cartillas devoradas por *los elementos del desastre*.¹⁸⁰ Eso es lo que capturan sugestivamente “Escuela nueva” y “Silencios”.

Un antecedente de este tipo de exploración se encuentra en “Retratos” (1996), el primer trabajo fotográfico de Echavarría. “Retratos” *está* conformado por una serie de maniqués destrozados por el uso y el tiempo. La deformación de estas figuras resulta inquietante, pues, en algunas de ellas, no solamente está la “herida” sino también la curación: un remiendo semejante a un vendaje de cabeza que remite a las imágenes de soldados heridos

¹⁷⁷ *El Tiempo*, 6 de agosto de 2011.

¹⁷⁸ *Semana*, 2 de diciembre de 2010.

¹⁷⁹ “El aberrado sexual que es el capo del Clan del Golfo”, en *Semana*, 19 de mayo de 2017. Y de “Gavilán” se dice en lo siguiente: “Con 17 órdenes de captura en su contra, Gavilán es conocido por su facilidad para apretar el gatillo y, especialmente por sus aberraciones sexuales. En una amplia zona de Urabá obliga a niñas menores de edad, entre 8 y 15 años, a sostener relaciones con él. Si ellas o sus familias se oponen, las asesina. De allí el inmenso temor que le tiene la población civil.”

¹⁸⁰ Tal como la muerte está presente en el libro de poemas *Los elementos del desastre* de Álvaro Mutis. Todo muere, como en el poema “Los trabajos perdidos”: “Todo aquí muere lentamente, evidentemente, sin vergüenza: *hasta los rieles del tren se entregan al óxido* y marcan la tierra con infinita ira paralela y dorada” (la cursiva es mía).

(Imágenes 61 y 62). Esta serie muestra ya una dirección en el trabajo de Echavarría: el interés por la descomposición social encarnada en la descomposición de los objetos. En *Retratos* se articula una relación entre la descomposición de los maniqués y la indiferencia de los transeúntes,¹⁸¹ es decir, una suerte de metáfora que muestra la indiferencia de la ciudadanía con respecto al conflicto armado en Colombia. El efecto clave en “Retratos” es que estos maniqués están permanentemente expuestos, pero, a su vez, completamente distantes y ajenos a la mirada. Están insertos en la vida cotidiana pero completamente invisibles. Hace falta, entonces, que el fotógrafo los remueva de su cotidianidad para que puedan ser vistos. Y si lo que hay en “Retratos” -como en “Silencios” y “Escuela nueva”- es una estrategia metonímica (la descomposición social encarnada en la descomposición de los objetos), esto ha sido posible porque allí hay una distinción entre el objeto y el lugar que ocupa el objeto. No hay que confundir en este caso el lugar con el contexto: el contexto de los maniqués es un almacén de ropa pero el lugar que ocupan es el de guerra, y de la guerra en un sentido amplio, de ahí que estas imágenes no se agotan en la interpretación contextualista del conflicto armado en Colombia, pues su poética apunta a un espacio más vasto en el que se accede a lo real por medio de lo artificial.¹⁸²

¹⁸¹ “[...] vi dos o tres cuerdas de almacenes de ropa con maniqués afuera donde exhibían las prendas. Pero los rostros están rotos, los cuerpos incompletos o mutilados, muchos no tenían ojos ni narices. Parecían civiles víctimas de una guerra. Fue un choque (...) desde la primera vez, vi a las personas pasar, mirar la ropa, tocar la tela, pero nunca detenerse a observar los rostros mutilados. Entonces me reconocí como uno de ellos y dije: Ese también soy yo; no he visto la violencia que vivimos aquí en Colombia, no la he *querido* reconocer” (Echavarría en de Nanteuil 2016, 5).

¹⁸² “Más que usar el registro de lo artificial para decir algo acerca de lo artificial, lo cual era la estrategia básica del arte moderno, buena parte de este trabajo contemporáneo sugiere que de hecho la única forma de comprender lo real es acceder a ello a través de lo artificial (...) Más que tratar de representar el vacío, nos confronta con la creación del vacío. Y hacer esto significa cambiar la tensión visual de la clásica brecha entre la realidad y la imagen artificial a aquella brecha entre una realidad que ya es artificial y la imagen” (Leader 2014, 74-75).

Imagen 61 “Retratos” (1996)**Imagen 62.** “Retratos” (1996)**Imagen 63.** “NN” (2005).**Imagen 64.** North Dakota Museum of Art, Grand Forks, ND (2005)

En la serie titulada “NN” (2005) Echavarría continúa con los mismos recursos formales: realizar un registro sobre la descomposición de los objetos. En este caso, un registro sobre maniqués destrozados, pero a diferencia de “Retratos”, estos maniqués no han sido fotografiados en su funcionalidad (exhibidores de ropa), sino que han sido “desnudados” y fotografiados en un estudio (Imágenes 63 y 64). Es difícil no ver en estas fotografías, así como en el montaje para su exhibición, una suerte de laboratorio forense: fragmentos de cuerpos descompuestos cuyos indicios parecen mostrar un crimen y distintas formas de violencia. Cuerpos que parecen exhumados de fosas comunes, sin identidad ni identificación, propiamente NNs ¿Qué es lo que permite construir esas relaciones?, es

decir, ¿cómo es posible identificar un maniquí inanimado con el cuerpo de una víctima? La respuesta tiene que ver con algo en lo que se ha venido insistiendo, el recurso metonímico cuya afección pasa por el registro de lo siniestro: “La duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (Freud 2005, 661). Metonímicamente los maniqués de “NN” cobran vida mediante su referencia a la muerte; un efecto ambivalente entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano e inhumano. Esta ambivalencia está en la raíz misma de lo siniestro, en cuya clave, por ejemplo, Andreas Huyssen interpreta “Unland: The Orphan’s Tunic” (1997) de Doris Salcedo:

The Orphan's Tunic es *objet trouvé*, una mesa de cocina, usada y maltratada, residuo y testigo material. El objeto que a primera vista parece simple y sencillo empieza a cobrar vida tras una inspección más detallada. Su complejidad tiene tanto que ver con lo que hay ante los ojos del espectador, como con lo que está ausente. Aquello que es *heimlich* y familiar, ese mueble corriente, se convierte en *unheimlich*, siniestro, pero lo hogareño se conserva a la vez que se niega en lo *unheimlich* (2011, 415).¹⁸³

La ambivalencia entre lo familiar y lo extraño, transita entre *lo que hay ante los ojos* y lo que está *ausente*: “sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder (...) ¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, que hay detrás de la cortina rasgada? (...) Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar (...) ¿Puede el arte mostrar, sin mediación, en toda su crudeza de horror y pesadilla esas imágenes?” (Trías 211, 41-42). En las cuatro series fotográficas reseñadas, Echavarría prueba de manera consciente esa vía, la de sugerir sin mostrar, la de bordear el horror sin que el espectador quede paralizado. Sin embargo, el horror que se mezcla con la belleza -particularmente en “Silencios” y “Escuela nueva”- podría gravitar en torno a un esteticismo que desvíe la atención hacia lo puramente formal en detrimento del tema, como lo advierte Sontag:

Que un sangriento paisaje de batalla pudiera ser bello –en el registro de lo sublime, pasmoso o trágico de la belleza- es un lugar común de las imágenes bélicas que realizan los artistas. La idea no cuadra bien cuando se aplica a las imágenes que toman las cámaras: encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de devastación sigue siendo un paisaje (...) Lo que hace el arte es transformar, pero la fotografía que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprensible es muy criticada si parece «estética», es decir, si parece demasiado al arte (...) una fotografía bella desvía la atención de la

¹⁸³ La referencia contextual es central en la interpretación de Huyssen: “Como artista que trabaja en un país que se resquebraja por un ciclo interminable de violencia y anarquía, Salcedo no dejar lugar a dudas respecto a la identidad de esa *Unland* que le sirve de melancólica inspiración” (Ibíd.).

sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo, por lo que pone en entredicho el carácter documental de la imagen (2010, 88-89).

Las series fotográficas que se han reseñado podrían resultar fallidas si en ellas se buscara algún tipo de reconciliación gozosa: un embellecimiento de la barbarie.¹⁸⁴ De esto es consciente Echavarría, es decir, del problema en torno a la representación de la barbarie: “El arte, como el escudo de Perseo, nos permite ver el horror sin petrificarnos”, dice Echavarría.¹⁸⁵ Esta parece ser una reflexión que acompaña todo su trabajo: las masacres (“Corte de florero”, “Bocas de ceniza”, “La guerra que no hemos visto”); los desaparecidos (“Réquiem NN”); el secuestro (“La María”) y el desplazamiento forzado (“Los testigos”, “Silencios”, “Escuela nueva”). Dos cosas hay en la reflexión de Echavarría: por un lado, la necesidad de dar cuenta de la barbarie (ver, testimoniar, documentar) y, por el otro, la posibilidad de hacer ver aquello que no podemos ver sin quedar paralizados: el horror, es decir, una experiencia que pone a prueba lo que nuestra sensibilidad puede llegar a tolerar, una conciencia del límite de la propia representación de los hechos.

La poética de lo siniestro es el recurso afectivo de las cuatro series analizadas en este apartado, una poética que permite ver aquello que está en el límite de lo que la mirada puede tolerar. El hecho de poder verlo no se logra, en este caso, con la estilización del horror o con la referencia documental directa, sino aproximándose a él mediante un desvío metonímico, de ahí la extrañeza que producen estas fotografías. No hay intención allí de informar, denunciar, sensibilizar o concientizar sobre alguna situación específica. Independientemente de sus referencias territoriales estas series no se agotan en la

¹⁸⁴ Toda imagen fotográfica embellece el mundo, aun lo que pareciera no poder embellecerse. Sontag señala: “Nadie exclama ‘¡Qué feo es eso! Tengo que fotografiarlo’. Aun si alguien lo dijera, sólo querría dar a entender: ‘Esa fealdad me parece...bella’” (1996, 97). Ahora bien, ¿es legítimo que todo dato visual deba embellecerse o estetizarse? Esta es una de las cuestiones claves de la fotografía de guerra.

¹⁸⁵ Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, 20 de octubre de 2015: “El arte permite la transformación, la mirada indirecta (...) ¿qué opinas de esta frase que he venido pensando? ‘El arte, como el escudo de Perseo, nos permite ver el horror sin petrificarnos’”. Esta es una idea recurrente en Echavarría. En una entrevista realizada en 2010 la exponía con mayor detalle: “Conrado Uribe [curador del Museo de Antioquia], me comentó que el arte es como el escudo de Perseo en el cual sí, podemos mirar el rostro de la Medusa. No olvidemos que en el mito griego el rostro de la Medusa nunca se podía mirar directamente: petrificaba de inmediato. Quisiera insistir sobre el tema de cómo a través del arte podemos mirar el horror. Pensemos en Goya; él en uno de sus grabados de la serie *Los desastres de la guerra*, nos muestra una masacre de civiles y debajo escribe ‘No se puede mirar’. ¿Goya nos estará diciendo que lo que no podemos mirar de frente, si lo podemos mirar indirectamente a través del arte?” (Nanteuil 2012, 4-5).

interpretación contextualista, como lo hace, por ejemplo, Pérez Moreno al analizar 4 fotografías de la serie “Silencios”, agrupadas con el título *Silencios de Bojayá*:

A las 10.43 de la mañana del 2 de mayo de 2002, una pipeta de gas lanzada por guerrilleros de las FARC en medio de un combate con paramilitares de las AUC explota en una iglesia en la que se resguardan 119 civiles en la cabecera de Bojayá, un pequeño municipio en el Chocó. El estruendo se prolonga en un intervalo de silencio que llega hasta nosotros como la fuerza de una violencia que quiebra nuestro intento de elaborar una experiencia que nos hiere, que es siempre *otra*, que viene y retorna al *otro muerto* cuya alteridad entrecorta estas palabras (2012, 45).

Más allá del contextualismo, en estas fotografías se accede a lo real por medio de lo artificial. Su contexto es Bojayá, pero su lugar es el de la guerra en un sentido amplio. El contexto es indispensable para la fotografía documental. Basta pensar con algunas fotografías de Jesús Abad Colorado en las que el mismo escenario fotografiado por Echavarría, como Mampuján o Bojayá, son capturadas de manera diferente. En la fotografía tomada a Ana Felisa Velásquez en 2009 (Imagen 65), el escenario desolado es actualizado con la presencia de Ana Felisa, pero no solo con su presencia sino también con el acto conmemorativo que lleva a cabo: en medio de la imposibilidad de un uso, como habitar la casa, Ana Felisa instala una mesa, un mantel, un florero y unas flores. Esta fotografía es narrativa, enseña algo de manera de directa, documenta.

Imagen 65. Jesús Abad Colorado, “Ana Felisa Velásquez” (2009)



Una fotografía de esta misma secuencia se utilizó como portada del libro *Mujeres y guerra*: “Después de trabajar durante años como empleada doméstica para adquirir una vivienda propia en su natal Mampuján, Ana Felisa Velásquez observa las ruinas de su

casa. Sólo la pudo disfrutar durante un año pues el pueblo fue desplazado forzosamente por el Bloque Norte de las AUC” (Grupo de Memoria Histórica 2011, 8). Hay indicio directo del lugar, de la víctima y de los propiciadores del crimen. Las fotografías de Colorado informan sobre la guerra en Colombia de una manera directa; las de Echavarría recurren al desvío, explora la ambivalencia producida entre lo familiar y lo extraño. El mismo escenario fotografiado por Colorado, por el contrario, no pasa por el registro de esa extrañeza, de lo siniestro. La extrañeza desaparece con la presencia de Ana Felisa y con las cosas que permiten la conmemoración: la mesa, el mantel y el florero. Cosas que insuflan vida a las ruinas de lo que fuera un espacio doméstico. En esta fotografía resuenan las palabras de John Gerardo: “De las cenizas nacieron las flores”. Una de las características del trabajo de Colorado tiene que ver con capturar el momento en el que las víctimas se activan, es decir, el registro documental no deja ancladas a las víctimas en el momento de la victimización, tal como sucede con “Granada, territorio de paz (imagen 5) y “Marcha del ladrillo” (imagen 6): “[...] yo no me dediqué a las caras de la tragedia. Siempre me he dedicado a la esperanza. Incluso hasta en la guerra contra la naturaleza. Siempre tratando de mostrar cómo la vida resurge sobre la maldad” (Colorado 2015, 18). Aun en medio de los episodios de crueldad queda espacio para que irrumpa la potencia vital, para los dones y los intercambios, como se verá en el siguiente apartado.

3.3. La cosa y el don: dar, recibir y devolver

Modesta es la cosa: la jarra y el banco, el sendero y el arado. Pero cosa es también, a su manera, el árbol y la laguna, el arroyo y la montaña. Cosas son también, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, la corza y el reno, el caballo y el toro. Cosas son, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, el espejo y la abrazadera, el libro y el cuadro, la corona y la cruz (Heidegger 1994,134).

Adoptemos, pues, como principio de nuestra vida lo que siempre fue un principio y siempre lo será: salir de sí mismo, dar, libre y obligatoriamente así no se corre el riesgo de equivocarse. Un bello proverbio maorí dice: “Da tanto como recibas y todo estará muy bien” (Mauss 2007, 239).

Como se señalaba en el capítulo anterior, los *cuerpos sin duelo* hacen referencia a la imposibilidad de darle una “segunda muerte” a los muertos, es decir, la imposibilidad de llevar a cabo los ritos fúnebres como parte fundamental en la elaboración del duelo. De modo que en nuestro contexto no es un azar que la tumba y el cementerio aparezcan de

manera persistente en los trabajos de varios artistas. A la imposibilidad de una tumba real para miles de personas asesinadas, el arte responde sintomáticamente con la simbolización del rito funerario. En algunos casos se ha metaforizado el cementerio mediante la presencia o la simbolización de los nichos fúnebres: “Réquiem NN” de Juan Manuel Echavarría (2006-2015), “Río abajo” (2008) de Erika Diettes, “Auras anónimas” (2009) de Beatriz González, “Atrabiliarios” (1992-1993) y “Plegaria muda” (2009-2010) de Doris Salcedo. En otros casos, las imágenes de los desaparecidos se han elevado al estatuto de cosas sagradas: “Souvenir” (2016) de Saír García y “Doble oficio por la entrega digna” (2013) de Constanza Ramírez. En otros, como “Magdalenas por el Cauca” (2008-2012) y “Suplicio-Sacrificio” (2017) de Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, la gestualidad del dolor inscrito en la iconografía cristiana se emparenta con creencias y prácticas locales como La Llorona o el animero. Iconografía que aparece, del mismo modo, en “Sudarios” (2011) de Erika Diettes, cuyo referente material, el sudario, se hace presente en la inmensa mortaja tejida en la Plaza de Bolívar con la acción “Sumando ausencias” (2016) de Doris Salcedo. En otros casos, el nicho como el féretro alcanzan una escala sobrehumana, es decir, el público se encuentra alojado en algo semejante a una inmensa fosa, como en “Relicarios” (2016) de Erika Diettes (imagen 66): un gran cubo negro en el que se custodian 165 pequeños cubos con cosas embalsamadas que pertenecieron a personas desaparecidas y asesinadas. Como recorriendo un cementerio, el público se inclina o mira hacia el suelo como si cada relicario fuera una lápida.

Imagen 66. “Relicarios” (2016) Museo de Antioquia



El procedimiento de Diettes para elaborar “Relicarios” fue similar al llevado a cabo en “Río abajo”, un trabajo de campo duradero con personas que donaron cosas de sus familiares desaparecidos. La diferencia con “Río abajo” es que la donación no fue temporal sino permanente: fotografías, herramientas, cartas, peines, escapularios, muñecos de trapo, cosas, en general, que pertenecieron a víctimas del conflicto armado y que sus familiares guardaron y atesoraron con cuidado. Cosas que alcanzaron la dimensión de lo sagrado para aquellos que las custodiaron. Sagradas porque hay algo inseparable entre la cosa y su propietario ahora ausente. Aunque muchos de estos objetos sean propiamente mercancías, algo se ha trasmutado en ellos: han salido de la serie y la repetición para alcanzar su singularidad, han pasado de ser objetos a ser cosas. A partir de un enfoque Benjaminiano, Hito Steyerl reflexiona sobre el potencial de la cosa:

...una cosa no es nunca meramente un objeto, sino un fósil en el que una constelación de fuerzas se ha petrificado. Las cosas no son nunca simples trastos inanimados, insignificantes inertes, sino que consisten en tensiones, fuerzas, poderes ocultos, todo ello en permanente intercambio. Aunque parezca una opinión que se acerca al pensamiento mágico, de acuerdo con la cual las *cosas* están investidas de poderes sobrenaturales, también se trata de una asunción materialista. Porque también el materialismo entiende la mercancía no como un mero objeto, sino como una condensación de fuerzas sociales¹⁸⁶ (Steyerl 2014a, 58-59).

Bien sean objetos o cosas, estamos en el terreno de la asignación de valores. No es un azar que a las cosas depositarias de un aura Benjamin les haya asignado un *valor de culto*, mientras que a las cosas carentes de aura un *valor de exposición*,¹⁸⁷ bastante cercano o semejante al valor de cambio de las mercancías. Este último valor permite construir equivalentes para poder intercambiar objetos de cualidades diferentes. En eso consiste la lógica equivalencial: permite intercambiar cualidades por cantidades. El valor de culto estaría más cercano al valor de uso de las cosas. Si al valor de culto le corresponden el

¹⁸⁶ Esta tensión entre las cosas y los objetos está presente en Heidegger: “Modestas y de poca monta son, sin embargo, las cosas, incluso en el número, en contraste con el sinnúmero de los objetos indiferentes (que dan lo mismo) que hay en todas partes”. (2001, 175)

¹⁸⁷ “La recepción concreta de las obras de arte se produce con diversos acentos, entre los cuales destacan dos polares. Uno de ellos recae todavía sobre el valor de culto de la obra, y el otro sobre el valor de exposición [...] *Con la emancipación de las diferentes prácticas artísticas del refugio en el ritual, aumentan las ocasiones para la exposición de sus productos* [...] así como en los tiempos primitivos el peso absoluto de su valor de culto hizo, en primer lugar, de la obra de arte un mero instrumento de magia que tan solo más tarde se reconoció en cierta medida en calidad de tal obra de arte, así en nuestros días el peso absoluto de su valor de exposición hace de la obra de arte una imagen con funciones totalmente nuevas, de las cuales la que nos es consciente, a saber, la artística, destaca como aquella que, más tarde, quizá se considere ya accesoria” (Benjamin 2012a, 60-62).

rito, la unicidad, la autenticidad y lo irrepetible, al valor de uso le corresponden el trabajo concreto, la cualidad y la significación. De manera opuesta, al valor de exposición le corresponden, la descontextualización, la masificación, la copia y la reproducción; mientras que al valor de cambio, el trabajo abstracto, la cantidad y la fetichización de la mercancía. Hay algo que se enajena tanto en el valor de cambio como en el valor de exposición, aquello que, como en un fósil, se ha petrificado en la materia: “La autenticidad de una cosa es la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración material a lo que históricamente testimonia” (Benjamin 2012a, 55). La singularidad de la cosa, su valor de culto, está marcada precisamente por esa testificación. Y esa marca puede hallarse en un cepillo dental, una tasa, una olla o, del mismo modo, en un río, un árbol, un camino o una montaña.

Imagen 67. “Relicarios” y “¿De qué sirve una taza?”



Como se ha tomado el caso de la donación de cosas que pertenecieron a personas desaparecidas, esto no debe llevar a suponer que la singularidad tiene que ver con algo nostálgico o sentimental, cuestiones que, claro, pueden estar allí presentes. La singularidad tiene que ver más bien con la experiencia y la narración, con aquello que testifica la cosa misma y aquello que se testifica a partir de la cosa, una suerte de hallazgo

forense, como señala Steyerl: "...la negatividad de la cosa se puede apreciar en sus heridas, en las marcas que deja el impacto de la historia (...) El campo de la medicina forense se puede entender como la tortura de los objetos, de los cuales se espera que nos cuenten todo, al igual que los seres humanos cuando son interrogados" (2014a, 56). Para dar cuenta de esto detengámonos en uno de los últimos trabajos de Juan Manuel Echavarría en colaboración con Fernando Grisalez, "¿De qué sirve una taza?" (2014-).¹⁸⁸ Para esta serie fotográfica Echavarría y Grisalez recorrieron un territorio que en el pasado fue dominio de las FARC, sus campamentos fueron bombardeados y tomados por el ejército nacional en agosto de 2007.¹⁸⁹ Casi una década después, entre la tierra y la hojarasca, fueron encontrando rastros de lo que fueran los campamentos bombardeados, desde luego vestigios del asalto, como casquillos de bala, pero también botas, una olla, una taza, un casete, un sostén, etc., es decir, utensilios indispensables para la vida cotidiana. En la conferencia de clausura de la exposición "Ríos y Silencios", de la que hizo parte "¿De qué sirve una taza?", Yolanda Sierra, investigadora en cuyo trabajo convergen el arte y el derecho, señaló algo sobre las marcas inscritas en esos utensilios hallados en la selva. Las marcas de los usos, como los golpes que recibe una olla cuando se coloca en el fogón de piedras, así como el hollín que la va coloreando, pero también las marcas que indican una posesión: la olla Imusa de seis litros marcada con el nombre del comandante del frente, "Martín Caballero"; una taza de aluminio con el apellido "Rentería"; un peine con el nombre "Reinel"; un sostén bordado con el nombre "Adela": Rentería, Reinel y Adela, combatientes que no solo apretaron el gatillo, colocaron minas o reclutaron niños -ellos, tal vez, también reclutados en su infancia-, sino que también se cepillaban los dientes, tomaban café en la mañana, escuchaban música y cantaban, como se evidencia en uno de los hallazgos registrados en la serie, un casete con la inscripción "Te amo" en una de sus caras. Esas cosas halladas en medio de la hojarasca dicen algo

¹⁸⁸ "El título de esta serie viene de un grabado de Francisco de Goya en *Los desastres de la guerra* (1810-1820). Reúne vestigios de 18 campamentos de los Montes de María (departamentos de Sucre y Bolívar) a los que llegué con Fernando Grisalez. Los campamentos fueron de las FRC-EP, la mayoría de ellos bombardeados por el ejército. Nuestros guías habían peleado en la guerra y conocían su ubicación (...) El proyecto continúa." (Echavarría 2018, 168)

¹⁸⁹ "A las 6:15 p.m. ingresaron los helicópteros artillados de la FAC y desde sus posiciones las tropas en tierra empezaron a disparar morteros de 120 milímetros, armas de gran poder para operaciones especiales. Los militares se movieron con tanto secreto que ni siquiera el traslado de esas armas fue detectado por los informantes de 'Caballero'. El combate duró unos 40 minutos. A las 6:55 el grupo de avanzada de la Fucad entró al lugar y encontró los cadáveres de 20 hombres y mujeres, dos computadores (uno destruido) y una ametralladora. Una hora más tarde, tres guerrilleros que habían huido heridos fueron alcanzados por los militares." "Así se tendió el cerco a 'Martín Caballero' en Montes de María", *El Tiempo*, 26 de octubre de 2007: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2704992>

sobre sus propietarios y aquello que dicen permite comprenderlos más allá de la lógica del antagonismo y de la relación amigo-enemigo:

Esta obra contribuye con la remoción de estereotipos sociales, ayuda a percibir la humanidad de los delincuentes, de las víctimas, de los responsables. Incluye la arqueología de la cultura material superando el enfoque exclusivamente militar (...) Aunque estas impecables fotografías no evidencian las motivaciones de la guerra, ni hacen apología a una ideología precisa, nos permiten transitar de los verbos “matar”, “secuestrar”, “torturar”, “reclutar menores”, a otros verbos como “bordar”, “caminar”, “comer”, “beber”, “moler maíz”. En ese tránsito lo que se descubre son seres humanos que nunca han dejado de serlo.¹⁹⁰

En otras palabras, el hallazgo de estas cosas en medio de la selva y lo que sus marcas atestiguan dan cuenta de lo común, de la humanidad presente en los usos de las cosas. De alguna manera es a partir de las cosas que la confraternidad se presenta, que la fiesta y la celebración y, por extensión, la risa, el goce, el baile y el banquete estuvieron allí, al menos como una promesa para el día después de la guerra:

Pero el objeto más sorprendente, el más inesperado, fue el vestido de una niña enterrado en la hojarasca. Al desenterrarlo, pensé que podía ser el vestido para una niña de unos 8 años. Un vestido bordado con flores ya descoloridas. Bordado con mariposas desteñidas, ¡era un vestido de fiesta para una princesa! Y esto en la cima de un campamento de las FARC en las Aromeras de los Montes de María, bombardeado por el ejército.¹⁹¹

Las cosas convertidas en relicarios por Erika Diettes son las mismas cosas halladas por Echavarría y Grisalez en el campamento bombardeado. Y como son las mismas sería incorrecto dividir la humanidad de sus propietarios de manera antagónica: la humanidad de las víctimas y la humanidad de los victimarios. En estas obras operaría más bien la reconciliación de la humanidad mediante las cosas más modestas y esenciales, como un cepillo dental, un peine o un vestido de fiesta (imagen 67). En el contexto del postconflicto, es necesario reconocer las zonas grises, esas zonas donde las nociones antagónicas de víctimas y victimarios resultan borrosas. Una de las potencialidades del arte en contextos de violencia tiene que ver con la posibilidad de esta reconciliación por medio de lo simbólico, la posibilidad de construir relatos e imágenes que superen el odio vindicativo y la rabia retaliatoria,¹⁹² es decir, obras que quiebren con la repetición de los

¹⁹⁰ “¿De qué sirve una taza?”, conferencia de Yolanda Sierra. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, enero 20 de 2018.

¹⁹¹ Extracto del diario de viajes de Juan Manuel Echavarría, domingo, 30 de abril de 2017.

¹⁹² Uno de los retos de la justicia transicional tiene que ver con este aspecto: “No es fácil cuantificar el odio. No es fácil saber cuántos son los que odian, ni cuál es la intensidad de su odio, ni de qué manera se retroalimentan el odio y la guerra. Asumo, sin embargo, y en general, que mientras mayor sea el número

odios heredados y la reivindicación de la venganza. Y esto, no mediante la negación del conflicto o la sublimación del dolor. De hecho, el dolor se convierte en muchos casos en un sentimiento que moviliza a las víctimas y crea vínculos de solidaridad, como se mostró en los casos del Salón del Nunca Más, “Souvenir” y “Sudarios”. Sin embargo, y como lo muestran estas experiencias, no es un dolor que deja ancladas a las personas en la identidad de la víctima, por el contrario, las saca de ese lugar, es decir, operan allí procesos de subjetivación. En los casos señalados este proceso opera mediante la activación del habla y la construcción de memoria colectiva. En lugar de los odios heredados resulta valioso activar los relatos de los dolores heredados. Los odios dividen mientras que los dolores reúnen, crean vínculos solidarios y formas de intercambio donde se quiebra cualquier tipo de medida, como sucedió con la donación realizada en el caso de “Relicarios”.

Imágenes 68 y 69 Relicarios en altar. Perfil de Erika Diettes en Instagram



La exposición de “Relicarios” se inauguró el 9 de noviembre de 2016 en el Museo de Antioquia. Ese día no sólo se hizo pública por primera vez la obra, los 165 cubos que contienen, como reliquias, las cosas de personas desaparecidas y asesinadas, sino que además la artista entregó a cada donante una fotografía de cada relicario: “Mi manera de hacer de la obra un círculo completo fue devolviéndoles la imagen del relicario”, señala

de víctimas dejado por la guerra, y mientras mayor sea la injusticia asociada a los procesos de victimización, mayor será el acumulado de odio en la sociedad. Asumo igualmente que las guerras irregulares (...) producen más odio y ofrecen mejores condiciones para la proliferación de vengadores y de retaliaciones que las guerras regladas. En ese sentido, la guerra colombiana, sobre todo en cuanto a confrontación no reglada y altamente degradada entre guerrillas y paramilitares, constituye un espacio ampliamente habitado, si no gobernado, por el odio vindicativo y la rabia retaliatoria” (Orozco 2003, 9).

Diettes.¹⁹³ Es decir, el día de la inauguración se realizó un intercambio que completó el círculo de donaciones. Sin embargo, ocurrió algo que no se había anticipado, la continuación de intercambios después de la inauguración, pues durante los siguientes días y semanas la artista recibió de vuelta una gran cantidad de fotografías enviadas por los donantes. Pero la fotografía enviada no era solo la del relicario, sino que mostraba la inserción de la fotografía entregada por Diettes en una práctica ritual del entorno doméstico: el altar (imágenes 68 y 69). Es decir, el relicario como parte del altar en el que se le rinde culto al desaparecido. Más que lo que el arte hace con las personas, prácticas como estas enseñan lo que las personas hacen con el arte: lo integran a la vida. No mediante la elevación de la obra de arte como objeto de culto, sino mediante la nivelación de esta con los cultos practicados en la vida cotidiana: el altar doméstico.

En estos intercambios -recibir una cosa donada, devolver una fotografía del relicario y, de vuelta, recibir una fotografía del relicario en el altar-, se hace evidente el quiebre de cualquier lógica equivalencial, pues la donación inicial, la que da comienzo a los intercambios, es inconmensurable. Es precisamente esta inconmensurabilidad uno de los terrenos en los que se mueve el arte en contextos de traumas colectivos e individuales: una forma de intercambio en el que se rompen los equivalenciales, pues las imágenes y los objetos han alcanzado el estatuto de cosas sagradas: “Estos son mis tesoros”, “La fotografía del relicario la tenemos colgada en la pared de la casa, y yo paso para allá y lo miro y paso para acá y lo miro... es sagrado para nosotros”, son algunos de los mensajes que le llegaron a Diettes junto con las fotografías. *Las tres gracias* se presentan en estas formas de intercambio: dar, recibir y devolver. En su clásico *Ensayo sobre el don*, Marcel Mauss se refiere a la “fuerza de las cosas” con respecto a la obligación de que los dones circulen, es decir, que se den y se devuelvan. Ahora bien, las cosas que se donan son de distintas cualidades:

Ante todo, al menos los kwakiutl y los tsimshian establecen entre los diversos tipos de propiedades la misma distinción que los romanos, los trobriandeses y los samoanos. Para ellos existen, por un lado, los objetos de consumo y de reparto vulgar (...) y, por el otro, están las cosas preciosas de la familia, los talismanes, los cobres blasonados, las mantas de pieles o de telas blasonadas. Esta última clase de objetos se trasmite con la misma solemnidad con las que se trasmite a las mujeres en el matrimonio (...) Son objetos de préstamo más que de venta, y de verdaderas cesiones (...) En el fondo, esas “propiedades” son *sacra* de las que la familia sólo se desprende con gran pena y, a veces, nunca (2007, 167-169).

¹⁹³ “Erika Diettes presenta su obra 'Relicarios' en el Museo de Antioquia”, *El Tiempo*, 16 de enero de 2017.

Los “Relicarios” de Diettes se hallan en el lugar de los *sacra*, el lugar sagrado de la consagración y lo sacrificial, así que los familiares se han desprendido de las cosas de sus seres amados en forma de don, de dádiva. En ese sentido esta obra que metonímicamente nos lleva al cementerio (cada relicario es una lápida y cada cosa que contiene trae de vuelta a quien está ausente), extrae su potencia de formas de intercambio primigenias. La verdad de la jarra sobre la que reflexiona Heidegger en “La cosa” es su vacío, porque es este vacío el que permite, simultáneamente, dar y recibir. Un dar y recibir sin equivalentes, pues el intercambio se realiza entre los divinos y los mortales cuando la jarra *sirve* en la consagración:

Pero el obsequio de la jarra se obsequia a veces en vistas de la consagración [...] entonces no calma ninguna sed. Calma la solemnidad de la fiesta elevándola a lo alto [...] Lo vertido es la bebida dispensada a los dioses inmortales [...] La bebida consagrada es lo que la palabra *vertido* propiamente designa: dádiva y sacrificio (2001, 126-127).

3.3.1. El paisajismo de la crueldad y la mirada forense

Lo que queda tanto en el campo de batalla -una taza, un casete, un peine-, como en los hogares en los que se custodian cosas como *sacra* -escapularios, herramientas, osos de peluche-, son las huellas que los usos han dejado inscritas sobre la materia, de ahí su humanidad. Sin embargo, otro tipo de marcas han sido también inscritas en otras cosas. Inscripciones que son, literalmente, documentos de barbarie: las marcas en el árbol de mango y la memoria unida a los árboles de tamarindo y el higuerón, marcas y relatos que testifican sobre atrocidades difíciles de imaginar. Sin embargo, allí están las huellas dejadas por las llamadas “Escuelas de la Muerte”.¹⁹⁴ El tronco del árbol de mango (imagen 70) testifica sobre los hechos ocurridos en Belén de los Andaquíes (Caquetá) cuando el Bloque Central Bolívar de las AUC se tomó el pueblo en el año 2000:

...los árboles fueron lugares de tortura. En sus troncos se podía observar cortes producidos por armas blancas, huellas de quemadura, zonas de ahumamiento y proyectiles de armas de fuego incrustados en sus tallos [...] allí colgaban a las personas y las exponían a altas temperaturas ambientales de la zona [...] Sobre sus cuerpos se

¹⁹⁴ “En los cadáveres de las 36 víctimas exhumadas fue posible ver la expresión del mal, de un perverso ejercicio de poder en el que se instrumentalizó a las víctimas -vivas y muertas- para ser objeto de aprendizaje y entrenamiento de los alumnos de la Escuela de la Muerte. Sobre estos cadáveres se inscribe la memoria de unos hechos que dejaron marcas y señales” (CNMH 2014, 101-102). “La Escuela de la Muerte adoptó la dinámica propia de un centro de enseñanza cualquiera. Había clases, y en esas clases había ‘estudiantes’ y ‘profesores’ (...) Los ‘profesores’ enseñaban a los alumnos a trotar, a formar y a disparar. A torturar y desmembrar se aprendía en la práctica.” (Ibid., 140-141)

entrenaban los aprendices, lanzando cuchillos a las personas para causarles daño pero no la muerte, les ponían una lata de salchichas sobre sus cabezas y entrenaban tiro al blanco, extraían sus dientes con alicates y quemaban sus caras e incluso sus genitales con insecticidas en aerosol [...] Las personas que llegaban agonizantes provenientes de la casa cural/calabozo eran decapitadas y desmembradas sobre otro pedazo de tronco diseñado para ese fin (CNMH 2014, 53, 54, 55).

Imagen 70. El árbolde mango



En el árbol de mango han quedado grabados los machetazos y los tiros. La fotografía fue tomada por la antropóloga forense Helka Quevedo, cuyo informe sobre las Escuelas de la Muerte se recoge en el libro *Textos corporales de la crueldad*. La portada del libro es la fotografía de un salón del colegio Gerardo Valencia Cano de Puerto Torres, Caquetá. El salón está sin techo y el tablero carcomido por los *elementos del desastre*. Una fotografía semejante a las tomadas por Echavarría en escuelas abandonadas. El tronco del árbol como el salón de clase son evidencias de la masacre y el desplazamiento forzado. La fotografía del tronco ha sido tomada como material probatorio, como evidencia forense.

En Colombia, territorios enteros han sido marcados y nombrados por la violencia: Masacre de Mapiripán (1997), Masacre de Ciénaga (1998), Masacre de Curamaní (1999), Masacre de Tibú (1999), Masacre de Yolombó (1999), Masacre de El Salado (2000), Masacre de El Chengue (2001), Masacre de El Naya (2001), Masacre de Corinto (2001), 1.982 masacres registradas entre 1958 y 2012 con 11.751 víctimas. Nombres de poblaciones que conocemos por primera vez, en muchos casos, a partir de la masacre. Un verdadero paisaje de la violencia. Con respecto a la “Guerra que no hemos visto”, Yolanda Sierra señala que allí no sólo está la guerra que no hemos visto sino también el

territorio que no hemos escuchado nombrar, el paisaje que no sabíamos que existía. En una de las pinturas de esa serie, titulada “El corazón” (Imagen 71), Henry, un excombatiente de las FARC, relata los hechos acontecidos en La Novia, un pequeño pueblo ubicado a la orilla del río Fragua en el departamento de Caquetá. El pueblo era un punto de comercio cocalero donde no había casas de familia sino bares, discotecas, galleras, restaurantes y moteles. Por el río Fragua navegaban deslizadores con bultos de dinero, en una ocasión con 2.000 mil millones de pesos para la compra de coca por parte de la guerrilla. Los paramilitares se enteran de la transacción y emprenden la búsqueda del dinero. En el pueblo se da un enfrentamiento entre los dos bandos en medio de la población civil, quien es tomada para obtener información por medio de la tortura. “El corazón” fue pintada en 2008. Nueve años después Juan Manuel Echavarría viaja a La Novia con su equipo y Henry para que relate nuevamente lo ocurrido en 2003. La pintura de Henry compila los hechos en un plano picado para dar cuenta tanto del territorio como de los hechos específicos. Echavarría fue a La Novia para registrar con un dron el territorio. Resulta sorprende la exactitud de la pintura de Henry con respecto al territorio real, incluso en detalles como calles, número de casas y hasta árboles. Mientras Henry relata en off los acontecimientos, la cámara de video repite el procedimiento usado en la pintura, planos picados para mostrar el territorio y los detalles del relato:

De esta pelea quedan garabatos con el nombre “El corazón”, por un señor que mataron los paramilitares en ese palo. Un civil al que torturaron, le sacaron los ojos y el man no se moría. Lo que decidieron fue rajarlo y arrancarle el corazón (imagen 72).

Aunque la pintura está compuesta de 8 paneles en los que se muestra la confrontación entre los bandos, incluso el sobrevuelo de un helicóptero militar que apoya al grupo de los paramilitares, el núcleo del relato se concentra en el panel 6 mediante un recuerdo propiamente traumático. La memoria de Henry está unida al territorio y el paisaje con el que se vincula la narración de un acontecimiento atroz. El video realizado por Echavarría años después culmina encuadrando el árbol donde torturaron y asesinaron a una persona:

Luis Cardona, campesino de esa región, fue asesinado en 2003 bajo este árbol de higuerón a orillas del río Fragua en las afueras de La Novia, Caquetá.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Algo interesante del título del cuadro es que no se le llama por el nombre del combate ni por la población ni por el conflicto a partir del cual se desata la confrontación. Henry se concentra en el momento de la victimización de un campesino del que no sabe su nombre. Años después de los hechos y de la elaboración de la pintura, Henry regresa a La Novia y se dispone a descubrir el nombre de la víctima, una forma de restituirle su identidad: “Encontrar el nombre de este campesino no fue fácil. Ya había pasado bastante tiempo. Los nuevos habitantes no saben la historia, no saben lo que había pasado en La Novia, ni porqué

La guerra que no hemos visto es también el territorio que no habíamos escuchado nombrar, que no sabíamos que existía, y ahora que se nombra queda vinculado a una existencia atroz. Un verdadero paisajismo de la crueldad ha quedado plasmado en esa serie de pinturas, cuyas imágenes no son alegóricas sino reales, testimonios en los que se indican lugares, hechos y tiempos, al igual que en la fotografía del árbol de mango tomada por Helka Quevedo.

Imagen 71. “El corazón”. Henry (2007)

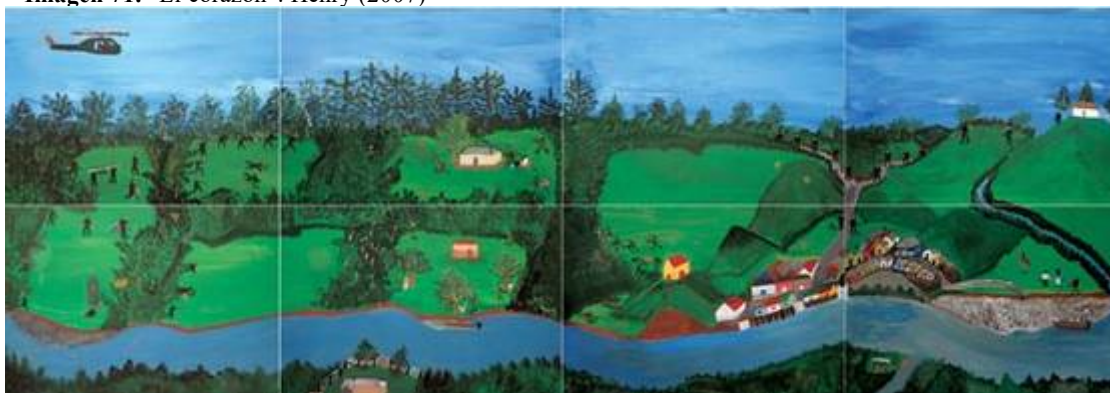


Imagen 72. “El corazón” (detalle)



fue tan nombrada ni nada de eso. Traté de averiguar con la Junta de Acción Comunal sobre el levantamiento que le habían hecho al cadáver del señor. Pero en una incursión que hicieron los paramilitares a La novia recogieron todos los papeles que no les convenía y los quemaron. Y entonces se perdió el registro de los nombres de las personas asesinadas en ese lugar. Entonces empezamos a hacer reconocimiento de la gente más antigua, preguntando. Y así dimos con algunos campesinos que se dieron cuenta de lo que pasó ese día y quién era el muerto: Luis Cardona, un muchacho de tan solo 18 años de edad que no tenía nada que ver con la guerra.” Testimonio de Henry en el seminario “El rol del arte y la cultura en la construcción de la verdad”. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, agosto 16 de 2018. Registro fonográfico

Desde luego, los árboles resultan funcionales para los responsables de tales hechos. Permiten colgar a sus víctimas y dan sombra mientras los torturan y ejecutan. Pero esos mismos árboles han sido lugares de encuentro de la comunidad. No de cualquier árbol sino justamente del mismo donde se realizan las ejecuciones. La memoria de la comunidad con frecuencia se refiere a ellos, son árboles con alta carga simbólica.¹⁹⁶ El 11 de marzo de 2000 las AUC realizaron una masacre en la vereda Las Brisas del municipio de San Juan Nepomuceno, la región de los Montes de María en el departamento de Bolívar. Con machetes y armas de fuego asesinaron, con lista en mano, a 12 campesinos a quienes acusaban de ser colaboradores de la guerrilla. La masacre fue cometida en un árbol de tamarindo muy significativo para la comunidad, pues junto al árbol se realizaban fiestas o reuniones para tratar asuntos de la vereda. Después de la primera sentencia de Justicia y Paz contra alias Juancho Dique, quien lideraba uno de los frentes del Bloque Héroes de los Montes de María, la comunidad de Las Brisas se percató de que no nombraban la masacre cometida en su vereda. Como una forma de construir memoria sobre los hechos, Rafael Posso, uno de los habitantes de la vereda, comenzó a realizar unos dibujos que daban cuenta de la masacre:

En el tamarindo hacíamos encuentros culturales y deportivos. Ahí se tomaban decisiones, se enamoraba, se divertía. En la masacre colgaron del árbol a José Mercado y le cortaron los gemelos para sacarle información. ¿Para que dijera qué? No sabía nada, pero decían que nos mataban por guerrilleros. Cuando la esposa lo recogió al otro día, un paramilitar le dijo: “Mírelo, pero no llore”¹⁹⁷ (imagen 73).

Los relatos sobre la masacre los conoció Juan Manuel Echavarría recorriendo la región de los Montes de María, en cuyos recorridos fotografió una gran cantidad de escuelas

¹⁹⁶ Mientras escribo sobre el higuérón, así como cuando conocí el relato en el video mencionado, automáticamente vino a mi memoria una canción popular colombiana, un vallenato que se escucha y se baila en las fiestas tradicionales, “El higuérón” del Binomio de Oro. La canción es una historia de amor en la que el higuérón es el testigo del encuentro de los amantes. Metafóricamente se habla de una muerte y de cortar algo con una tijera, lo que desde luego me resultó inquietante teniendo en cuenta el relato de Henry: “Debajo debajo del higuérón, debajo del higuérón/ Debajo debajo del higuérón donde siempre te esperaba/ Allí me diste tu amor, yo también mi amor te daba/ debajo del higuérón/ llora, llora corazón, dale un consuelo a mi alma/ debajo del higuérón, donde siempre te esperaba (...) No busques negra, que yo me muera/ como me dejas, pasando penas (...) Ay, me tiene entusiasmo'o/ me tiene enamora'o/ me tiene alborota'o/ me tiene acoquina'o/ la voy a cortar, sua, sua, sua, con la tijera/ la voy a cortar, sua, sua, sua, con la tijera”: <https://www.youtube.com/watch?v=KJSPVf7b3Fs>

¹⁹⁷ Nicolás Sánchez A., “Dibujos para no olvidar la masacre paramilitar de Las Brisas”, *El Espectador*, 12 de marzo de 2018. En este reportaje se pueden ver algunos de los dibujos de Rafael Posso: <https://colombia2020.elespectador.com/territorio/dibujos-para-no-olvidar-la-masacre-paramilitar-de-las-brisas>

abandonadas, reseñadas páginas atrás. Diez años después de la masacre, Echavarría fue invitado por la comunidad para ser partícipe de la conmemoración. Mientras se dirigía a Las Brisas, los campesinos que lo acompañaban le contaron la historia del tamarindo, lo importante de ese árbol para la comunidad y las infamias que se cometieron en él. Toda la memoria de la masacre anclada en el tamarindo: “...cuando finalmente llegamos al lugar de la conmemoración, en una planicie rodeada de montañas abruptas y tupidas de monte, allí vi por primera vez el árbol de tamarindo” (Echavarría 2018, 150). Sobre el desplazamiento de la población, alguien le dijo el día de la conmemoración: “Nosotros nos vinimos el tronco, allá se quedaron las raíces”. A partir de ese testimonio Echavarría decide tomar una foto del tronco de tamarindo (imagen 74), que dos años después, en otra conmemoración, lleva para obsequiárselas a cada una de las familias de los 12 campesinos masacrados. Liliana Posso, familiar de tres de las víctimas de la masacre, dice lo siguiente:

Yo nací en Las Brisas, y tengo recuerdos muy lindos con el tamarindo, y cuando niña jugaba debajo del tamarindo. Por eso, yo lo puedo poner en el salón de mi casa [la fotografía de Echavarría]. En cambio, los dibujos de Rafael, mi marido, que los aprecio enormemente, son muy fuertes, no podría vivir con la tragedia permanentemente en el salón de mi casa. El tamarindo es otra cosa, también está lleno de vida, no es solo un árbol de la muerte.

Imagen 73. Dibujo de Rafael Posso



Imagen 74. J. M. Echavarría “Testig mudo”



Al igual que con las fotografías de los relicarios ubicados en el altar doméstico, Liliana Posso le envió una fotografía a Echavarría con el tronco del árbol de tamarindo colgado en la pared de su sala junto con las fotografías de sus familiares masacrados. Nuevamente nos encontramos con la lógica de dar, recibir y devolver, que se halla, del mismo modo en los cubos de los “Souvenirs” de Sair García, cuyo destino final es el altar doméstico. Teniendo en cuenta las obras analizadas en los anteriores apartados, es necesario relacionar cierta disposición de la mirada artística con respecto a la mirada que el forense dirige hacia los objetos, una indagación que busca hacerlos hablar. En la práctica artística este enfoque se ha llamado “estética forense”, una práctica que va del trabajo con el testigo y la creación documental hasta la búsqueda de pruebas materiales que se visibilizan en foros públicos, es decir, un tránsito de lo “crítico” hacia lo “investigativo”.¹⁹⁸ En las obras reseñadas no se da esto último, es decir, su objetivo final no es la producción de material probatorio sobre violaciones a los derechos humanos. No obstante, y es el matiz consignado líneas arriba, hay una disposición de la mirada en estos artistas que colinda con la mirada forense: una emergencia en la que las personas como las cosas testimonian sobre los acontecimientos atroces de la violencia en Colombia.

3.3.2. Notas sobre un encuentro improbable: el arte como símbolo

En *Crítica de la economía política del signo*, Baudrillard ajusta cuentas con el economicismo y la reducción de las formas de intercambio a los valores de uso y de cambio. Es decir, un materialismo que deja por fuera cualquier forma de intercambio no mediado por el interés. La respuesta de Baudrillard será sumar dos valores: signo y simbólico. El valor signo está unido al prestigio, a la *lógica diferencial* del consumo, al

¹⁹⁸ El proyecto “Forensis Architecture”, liderado por el arquitecto Eyal Weizman, tiene ese propósito: “A fecha de hoy ya no basta con criticar las políticas de la representación. Yo no he renunciado a la incertidumbre, a las contradicciones, a las ambigüedades. Nuestra idea de la verdad no es una verdad positivista, sino la de una verdad que se construye pragmáticamente con todos los problemas de la representación. La producción de pruebas depende de la estética, de la presentación y de la representación (...) En el contexto de los derechos humanos, que arranca en los años sesenta y setenta, los testimonios personales de los supervivientes se convirtieron en algo más que fuentes de información acerca de lo que había ocurrido: llegaron a ser consideradas un valor en sí mismos. Esta sensibilidad por los derechos humanos evolucionó en paralelo a la representación artística y documental. Todo un aparato cultural/intelectual se amoldó a la complejidad del trauma y la memoria a través de la teoría, el arte y el psicoanálisis (...) Lo que dio en llamarse la era del testigo dio nuevas formas a las sensibilidades, pero también terminó individuando y, por lo tanto, despolitizando situaciones colectivas. En lugar de trabajar para el cambio político, nos pedían que expresáramos empatía con las víctimas. El giro forense no da la espalda al testimonio (...) sino que, en esencia, busca respaldar hilos más investigativos en el trabajo político y los derechos humanos” (Weizman 2017, 28-30).

gasto: “una riqueza *manifestada*, y una destrucción manifiesta de la riqueza” (2002, 122), cuyo ejemplo elocuente se encuentra en la subasta de la obra de arte: “[...] un campo competitivo de destrucción del valor económico en beneficio de otro tipo de valor” (Ibid., 123): la competición agonística para apropiarse del valor signo de la firma que reviste de singularidad a la obra. Nada de esto hace referencia al valor simbólico del arte. El valor signo que persigue la subasta aún se mueve en la lógica equivalencial, aunque sea a costa de destruir tanto el valor de uso como el de cambio; una acción fascinante vinculada con formas arcaicas de intercambio, como el potlatch. El valor simbólico de la obra de arte, por el contrario, tendría que ver con aquello que escapa a esta competición: “El goce estético [...] los valores llamados *absolutos* [...] lo que se deja a quienes no pueden llegar hasta el potlatch privilegiado” (Ibid., 135). El excedente de la obra de arte sería el goce completamente inútil que proporciona: no apropiarse de la obra sino contemplarla de manera distanciada y desinteresada. Es decir, el modelo de goce artístico transmitido por Baumgarten, Kant y Schiller, que resuena en estéticas recientes como la de Rancière, o en reflexiones que enseñan el desinterés de algunas formas de intercambio:

Tomar no ha bastado jamás al goce. Es preciso poder recibir, dar, devolver, destruir -de ser posible, todo junto (Ibid., 256).

¿Nos hemos encontrado con algo semejante a lo largo de este recorrido? Visto rápidamente se podría suponer que no, que las obras que se han referenciado están estrechamente unidas a algunas funciones (usos), independientemente de la intencionalidad del artista: la elaboración del duelo, la tramitación del dolor, la denuncia, la concientización, la conmoción sensible, etc. Sin embargo, se han venido mostrando intercambios que exceden cualquier forma de interés, como las donaciones: dar, recibir y devolver, es decir, una práctica que despliega el valor simbólico del arte. Por esa misma vía quisiera recoger un relato en el que una obra opera como el símbolo que permite un encuentro improbable, un encuentro que muestra los excedentes indeterminados y el carácter abierto de la obra de arte. El encuentro, aunque improbable, finalmente ocurre. Un encuentro en el que dos personas que nunca se habían visto logran reconocerse. Una de ellas tiene referenciada a la otra por su alias, pero no tiene una imagen que permita identificarlo. Cuando el encuentro azaroso de estas dos personas finalmente acontece, una de ellas reconoce a la otra ¿Cómo no recordar en este punto la reflexión de Gadamer sobre el *símbolo*, cuando se pregunta, precisamente, por la actualidad de lo bello en el arte?

¿Qué quiere decir símbolo? Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa «tablilla de recuerdo». El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido (Gadamer 1991, 39).

Un símbolo es aquello en lo que se reconoce algo. Y al reconocerse, se conforma una unidad de sentido. La conformación de esta unidad se da mediante el encuentro entre el espectador y la obra de arte, entendiendo al espectador como un co-creador que construye activamente sentido (Ibíd.). Sin embargo, el encuentro que permite el reconocimiento puede ser propiciado de muchas maneras. En la tragedia, por ejemplo, la función de la *anagnórisis* permite que un personaje pase de la “ignorancia al conocimiento, y por lo tanto a la amistad o al odio” (Aristóteles 2011, 53). Aunque no estemos hablando de la tragedia (por lo menos de manera metafórica), la pauta aristotélica resulta diáfana para dar cuenta del encuentro que nos compete:

Y puesto que el reconocimiento es reconocimiento de individuos, hay reconocimientos en los que sólo uno reconoce al otro, cuando se vuelve evidente quién es el otro; pero a veces es preciso que ambos se reconozcan mutuamente (Ibíd., 54).

Jefferson, un exparamilitar que se acogió a la Ley de Justicia y Paz, trabajó en dos ocasiones con la Fundación Puntos de Encuentro para el montaje de “La guerra que no hemos visto”. En la segunda ocasión participó como montajista y guía de la exposición “Ríos y Silencios”, realizada en el MAMBO. Mientras Jefferson pinta el cubículo donde se proyecta el video “El corazón”, relatado por Henry, escucha una voz en off que dice “La Novia y La Novia y La Novia y el combate con paramilitares”.¹⁹⁹

Cuando yo oigo eso, me paro y digo: yo estuve ahí. Yo quiero conocer a la persona que está contando, porque para que la narre de esa manera tuvo que haber estado ahí. Eso fue como un miércoles, y el sábado cuando llegamos a la inauguración, don Juan Manuel me dice, “Él es Henry, él es quien pintó el cuadro”. Y yo le pregunto: ¿cuál era tu alias? Y cuando él me dice “Caliche” se me erizó la piel... Y le dije: Caliche, a usted estuvimos buscándolo casi tres años para matarlo. Porque esa era la consigna, matarlo... Nos dimos la mano y nos abrazamos. Eso fue un momento súper. Alguien me dijo: “¡Cómo así que usted se abrazó con un guerrillero!”. No. Primero, él ya no es guerrillero; y segundo, yo

¹⁹⁹ Testimonio de Jefferson en el seminario “El rol del arte y la cultura en la construcción de la verdad”. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, agosto 16 de 2018. Registro fonográfico.

ya no soy un paraco [el auditorio prorrumpe en aplausos]. Y me abracé con Caliche y sentí que el abrazo fue fraternal. Fue desde acá [se señala el estómago], visceral. Definitivamente, todo lo que él decía era verdad. Alguien me preguntó: “¿Y si es verdad lo del corazón?”. Y le dije: yo no estuve en la muerte de ese señor, pero muy seguramente fue verdad porque eso era una práctica de los paramilitares. Eso que cuenta Caliche es real. No omito ningún detalle.

El primer encuentro resulta extraordinario: una voz indeterminada relata algo que interpela a Jefferson mientras pinta el cubículo donde se proyecta el video. Una interrupción súbita que lo lleva de vuelta al pasado de la guerra mientras colabora con el montaje de una exposición. El segundo encuentro es bastante improbable: que se tope con un enemigo del pasado cuyo objetivo era su aniquilación. El primer reconocimiento ocurre por deducción, los acontecimientos que se narran; el segundo por una señal, el alias de Henry como combatiente. En muchos de los trabajos que hemos venido analizando, hay cosas que exceden la forma, la materia y el tema de las obras. Es aquello que potencialmente irrumpe e interpela tanto a los participantes como a los observadores. Lo hemos visto con la exhibición de “Souvenir” en el búnker de la Fiscalía, cuando la odontóloga forense reconoce la imagen de una víctima a quien tiempo atrás había identificado mediante sus restos óseos y cuyo nombre se le escapa; lo veremos más adelante, cuando el hijo de una víctima reconoce el nombre de su padre escrito con cenizas sobre una tela blanca y aprovecha la irrupción de esa improbabilidad para rendirle un homenaje sin haberlo buscarlo. Sin buscarlo, Jefferson y Henry se encuentran; el uno reconoce al otro como un antiguo enemigo: un tránsito de la ignorancia al conocimiento, y por lo tanto a la amistad o al odio, dice Aristóteles al referirse a la anagnórisis de la tragedia, momento en el cual se produce el desenlace del conflicto. En este caso, los viejos enemigos se estrechan en un abrazo fraterno ¿No se concentra en este abrazo aquello que hemos querido dar a entender por otros medios? ¿No es este el tránsito del odio vindicativo a la reconciliación? ¿No es este un ejemplar caso en el que el conflicto armado se narra desde otra matriz?: en lugar de los odios heredados encontramos allí los dolores heredados como una forma de reconciliación, y en este caso no el dolor de las víctimas sino el de los perpetradores, quienes han padecido también los desastres de la guerra:

Lo peor que me pasó en la vida fue ese combate. Fue muy difícil para mí. Y hoy estar contando la historia con la persona con la que yo estuve en ese combate, para mí es importante (Ibid.).

Desde el primer capítulo hemos insistido en la activación del habla que se propicia con estas obras, una activación que resulta inseparable de la construcción de memoria histórica. Con “El corazón” habíamos confiado en el testimonio de Henry. Ahora, este resulta ratificado por la narración de otro testigo presencial, Jefferson. Ambos relatos descansan en la legitimidad conferida al testimonio como *superstes*: el habla de los sobrevivientes. Por otro lado, “El corazón” opera como la *tessera hospitalis*, la tablilla del recuerdo por medio de la cual dos antiguos conocidos logran reconocerse, un reconocimiento en el que se da una actualización de las partes. Sin proponérselo, los talleres de pintura de “La guerra que no hemos visto” terminaron por construir memoria del conflicto armado y por crear un espacio en el que los enemigos conformaron una comunidad de intercambios. Porque aunque el encuentro de Jefferson y Henry resulta completamente singular, los intercambios realizados en los talleres, como en las exposiciones, son una prueba de lo que los procesos de simbolización pueden: en este caso, la posibilidad de reconciliación; en otros, la posibilidad de ritualizar la muerte de aquellas víctimas para las que no hay sepultura ni rito funerario. En el siguiente apartado nos ocuparemos de una acción de duelo que busca, precisamente, darle un lugar a ese ritual.

3.4. Las cenizas y los nombres: “Sumando ausencias” de Doris Salcedo

Doris Salcedo (Bogotá, 1958) es una artista cuya trayectoria se ha consolidado durante las últimas décadas en el circuito internacional. Basta con mencionar cuatro premios que le han sido otorgados durante los últimos años para dar cuenta de ello: Premio Velázquez de Artes Plásticas (2010), Premio de Arte de Hiroshima (2014), Premio Nasher (2016) y Premio Rolf Schock de las artes visuales por la Academia de las Artes sueca (2017). La valoración que se ha construido sobre su obra es inseparable de la mención de las víctimas del conflicto armado en Colombia: “Doris Salcedo asume hoy la mirada con la que Goya analizó hace doscientos años el mundo de su tiempo”,²⁰⁰ “se ocupa de las víctimas de la violencia que azota su país, trascendiendo el dolor de la muerte e incorporando en ellas

²⁰⁰ Palabras del príncipe Felipe con respecto al premio otorgado a Salcedo. “Doris Salcedo recuerda a las víctimas al recibir el Premio Velázquez”, *El País*, junio 14 de 2010. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/06/14/actualidad/1276466406_850215.html (25.10.16).

la esperanza”.²⁰¹ Centralidad esta que la propia artista recalca: “Desde hace 25 años produzco mi obra en el mismo lugar. Todas ellas sin excepción han sido realizadas en Colombia, un país en guerra. Uno de los tantos territorios donde la catástrofe se percibe como un evento continuo que no parece tener fin”.²⁰² Lo ético y lo estético parecen ir de la mano en Salcedo, de ahí que su obra llegue a considerarse como un modelo de arte político en la actualidad: “...las condiciones para el funcionamiento de una esfera política son la formación de juicios, la ejecución de los actos democráticos y la disponibilidad de (...) *espacios políticos* (...) el arte de Salcedo no solo presenta estas tres condiciones y las aborda; opera también por medio de ellas y, a la vez, resulta de ellas. Por eso es profundamente político.” (Bal 2014, 14)

Sin embargo, las valoraciones sobre la obra de Salcedo no son unánimes. Una crítica recurrente señala que su obra instrumentaliza el dolor de las víctimas, una cuestión que pondría en duda la dimensión ética de su trabajo. No es un azar que las críticas más radicales en contra de su obra se hagan en Colombia, pues la coincidencia del contexto de producción y el contexto de recepción no permiten una mirada distanciada y desinteresada. Las víctimas están cercanas en el tiempo y el espacio. En este aparatado me propongo indagar por la producción y la recepción del último trabajo realizado por Salcedo en un espacio público, una acción de duelo titulada “Sumando ausencias” (2016). Algo clave de esta indagación, desde el punto de vista metodológico, es que recurre a fuentes que no son usuales aún en el campo de los estudios sociales pero que de manera creciente irán haciendo parte de los recursos que deben tenerse en consideración (redes sociales, blogs, periódicos y entrevistas on-line, etc.).

3.4.1. El contexto de la acción

El 2 de octubre de 2016 se llevó a cabo un plebiscito que refrendaría un Acuerdo de Paz firmado entre el gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Los pronósticos, según diversos sondeos, daban por sentada la victoria del plebiscito en favor de la refrendación de dicho acuerdo. No obstante, los

²⁰¹ “Doris Salcedo recibió el 9 Premio de Arte Hiroshima”, *Banco de la República*, julio 8 de 2014). En: <http://www.banrepcultural.org/blog/noticias-de-la-actividad-cultural-del-banco-de-la-rep-blica/doris-salcedo-recibi-el-9-premio-de> (25.10.16).

²⁰² Discurso de Salcedo al recibir el Premio Velázquez. “Escultora Doris Salcedo recibe el Premio”, *BBC Mundo*, junio 15 de 2010. En: http://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/06/100614_0508_premio_velazquez_salcedo_lav (25.10.16).

pronósticos fallaron y el escenario político debió enfrentarse a una situación que, de alguna manera, resultaba impensable. La multitudinaria celebración que se realizaría en la Plaza de Bolívar de Bogotá, tras la supuesta victoria en favor del acuerdo, mostró, al final de la tarde del 2 de octubre, un espacio completamente vacío. Sin embargo, durante los siguientes días y semanas distintas manifestaciones y marchas culminaron, ritualmente, en la Plaza de Bolívar. Entre los diferentes acontecimientos un grupo de personas instaló el 4 de octubre un campamento cuya formalización recibió el nombre de Campamento por la Paz.²⁰³

En ese contexto, el 5 de octubre circuló por redes sociales una convocatoria que buscaba la colaboración de distintos actores sociales para la realización de una “acción de duelo” que se llevaría a cabo el 11 de octubre en la Plaza de Bolívar con el nombre de “Sumando ausencias”, concebida por Salcedo.²⁰⁴ De modo que dos acciones convergieron en el mismo espacio: la de un grupo de ciudadanos que ocupaba la plaza y la de una artista consagrada en el circuito del arte internacional. Esta convergencia planteó el problema de si las dos acciones podrían ocupar la plaza simultáneamente o si, por el contrario, era necesario vaciar la plaza para realizar la propuesta de Salcedo. Aunque la artista había realizado tres acciones semejantes (1999, 2002 y 2007), “Sumando ausencias” generó malestar en un sector de la opinión pública y del campo del arte local, pues la decisión final fue la de trasladar las carpas del campamento hacia un costado de la plaza mientras la acción se llevaba a cabo. Es decir, la acción activó, por un lado, una discusión en torno al espacio público y, por el otro, una discusión sobre la centralidad de la noción de víctima en las obras de Salcedo: “Soy una escultora al servicio de las víctimas”, señaló la artista en una entrevista publicada el 15 de octubre,²⁰⁵ mientras que el día 11 -para citar un caso registrado en video-, un manifestante voceaba, acompañado de un cartel, “Doris Salcedo, no trafique más con el dolor de las víctimas”.²⁰⁶ Algunos fenómenos comunicativos

²⁰³ La descripción del grupo en su *FanPage* de Facebook, es la siguiente: “¡Hagamos algo histórico! Esto es superior a cualquier cosa, ¡nunca habíamos estado tan cerca! No nos vayamos de la plaza de Bolívar hasta que haya un acuerdo, ahora sí definitivo, de paz (...) ¡NO NOS VAMOS HASTA QUE SE ACUERDE LA PAZ!”.

²⁰⁴ El texto de la convocatoria decía lo siguiente: “Se nos propone dibujar, entre todos, en la premura de estos momentos de la crisis del acuerdo de paz, en un lapso de seis días, los nombres de las víctimas del conflicto armado colombiano (...). Necesitamos ser muchos. Estar todos participando para hacerlo posible. Se dibujará cada nombre con cenizas, en un tamaño de 2,50 metros. Estas telas las cortaremos y las llevaremos a la plaza el miércoles 12 de octubre para que en una acción colectiva, entre todos, podamos coser todos los nombres entre sí, con hilo y aguja. El resultado será un gran manto que cubrirá el suelo de la Plaza de Bolívar. Lo haremos a lo largo de todo el día, partir de las 8 de la mañana”.

²⁰⁵ Orozco Tascón, Cecilia (2016) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre: Doris Salcedo”, *El Espectador*, 15 de octubre.

²⁰⁶ Ver: <https://www.facebook.com/jepenuela/videos/10154288167989998/?pnref=story> (26.10.16).

hicieron evidente la intensidad del debate: por un lado, la información que circuló por prensa, que no sólo anunció y cubrió el acontecimiento –como tradicionalmente se hace con el trabajo de Salcedo- sino que, posteriormente, documentó las discusiones y el malestar causado por la acción y, por el otro, las declaraciones y debates que circularon por las redes sociales y el portal de arte especializado en crítica institucional, Esfera Pública. Debe tenerse en cuenta, en todo caso, que la crítica no fue unánime y que desde diversos sectores y redes se dio un apoyo a la acción de Salcedo, particularmente de personas que participaron en su ejecución.

¿Qué es lo que debe verse y evaluarse de “Sumando ausencias”? ¿El carácter formal de la propuesta?, ¿la participación de los ciudadanos?, ¿el efecto en el público y las audiencias?, ¿el cubrimiento informativo?, ¿la crítica suscitada por la ocupación de la plaza y la referencia a las víctimas por parte de Salcedo? Evidentemente, la comprensión de “Sumando ausencias” no se agota dando cuenta de algunas de estas preguntas sino asumiendo sus cruces, que van de lo formal a lo contextual, del público a los participantes y de la recepción *in situ* a las redes sociales.

3.4.2. Acciones de duelo en el espacio público: lo formal, lo político y lo discursivo

“Sumando ausencias” es la cuarta acción realizada por Salcedo en un espacio público. Estas acciones se han hecho, según la propia artista, con un carácter urgente en medio del conflicto: 8 días después del asesinato del periodista y humorista Jaime Garzón (agosto 20 de 1999), 15 días después del asesinato de 11 diputados del Valle del Cauca (3 de julio de 2009), 9 días después del resultado del plebiscito que no refrendó los acuerdos de paz (11 de octubre de 2016) y, con un tiempo más espaciado, la intervención realizada en conmemoración de las víctimas de la toma y retoma del Palacio de Justicia en 2002 (6 y 7 de noviembre). Además del carácter urgente, estas acciones han resultado gigantescas en cuanto a la ocupación del espacio público, y no es un azar, por lo tanto, que suela cuantificarse su escenificación: 5 mil rosas (1999), 24 mil velas (2009), 7 mil metros de tela (2016), 53 horas de duración y 280 sillas (2002). Y como han sido enormes, tres de ellas han contado con la necesaria participación de la ciudadanía: colgar rosas en un muro, colocar y encender velas, inscribir nombres sobre telas y tejerlas. Pero además de las características señaladas, la razón de ser de estas intervenciones está en relación con la memoria y el duelo. “Actos de memoria” y “acciones de duelo”, han sido llamadas por

Salcedo: “El 6 y 7 de noviembre de 2002 haré un *Acto de Memoria* para señalar los trágicos acontecimientos que ocurrieron en el Palacio de Justicia de Bogotá el 6 y 7 de noviembre de 1985” (citado en Bal 2010, 208, las cursivas son del original):

Sumando ausencias es una obra en que las víctimas del conflicto fueron puestas en el centro de nuestra vida política por *una comunidad efímera* que se forjó en los días en que hicimos la obra. Eran tejedores generosos que con devoción y respeto lograron unir, en una sola imagen, el dolor de miles de familias. *La obra es una acción de duelo* y nada, absolutamente nada, hay más humano que el duelo. En la devoción o en el desprecio que les conferimos a nuestras prácticas de duelo está definida nuestra humanidad. Por eso, veo mis obras como una topología del duelo (Orozco Tascón 2016, las cursivas son mías).

Lo que reivindica Salcedo con estas acciones, de acuerdo a su declaración, es la dimensión pública del duelo, es decir, la construcción de un marco que inscriba las pérdidas humanas del conflicto armado en un espacio simbólico, pues muchas de estas pérdidas no son asumidas ni reconocidas por sus perpetradores; pérdidas humanas que, de hecho, no hacen parte del conflicto, es decir, no son bajas dadas a combatientes de ningún grupo armado sino que son crímenes perpetrados contra la población civil. Desde luego, es clave evaluar si la reivindicación de Salcedo logra dar cuenta de tales pérdidas y si, finalmente, la dimensión pública del duelo acontece. Para tal fin, veamos algunos procedimientos de “Sumando ausencias”.

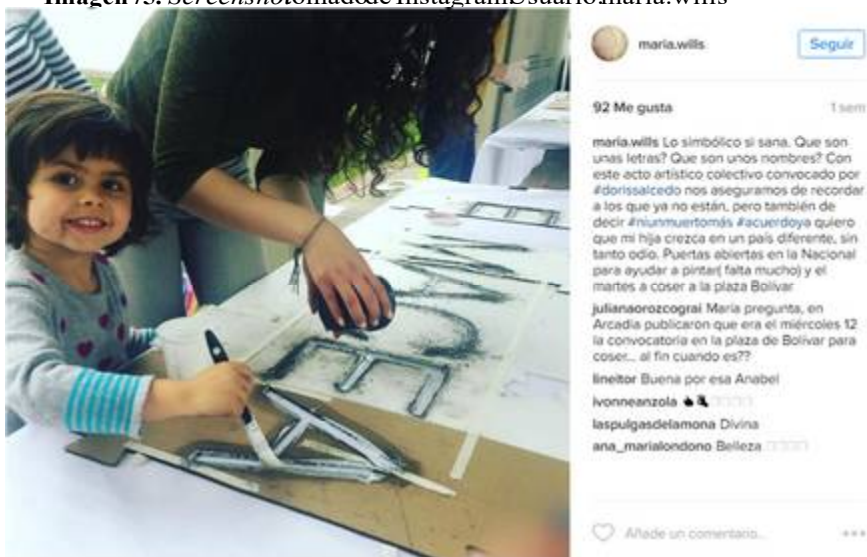
Los materiales utilizados para la acción fueron siete mil metros de tela blanca y una volqueta de cenizas para inscribir, sobre la tela, los nombres de mil novecientas víctimas del conflicto armado. El listado de nombres fue suministrado por la Unidad para las Víctimas de manera aleatoria, es decir, sin seguir alguna consideración particular como el género, la edad o la procedencia de las víctimas. El número de los nombres facilitado correspondió al número de telas cortadas, cada corte con una dimensión de 2.50 por 1.30 metros: 1.900 nombres para ser registrados en 1.900 telas que serían tejidas sobre la superficie de la Plaza de Bolívar. Un trabajo inmenso para ser ejecutado en poco tiempo (6 días), de modo que la colaboración de un gran número de personas resultó indispensable para su ejecución²⁰⁷. El trabajo tanto de voluntarios como de personas remuneradas se organizó en tareas específicas: cortar telas, hacer moldes de letras, colocar pegante sobre la superficie de la tela, esparcir cenizas sobre la tela para inscribir un

²⁰⁷ Sobre el número de participantes no hay una cifra unánime. En algún momento se habló de 900 personas, pero el dato que terminó replicándose por diferentes medios fue el de diez mil. Una cifra, en todo caso, sin la correspondiente verificación.

nombre (Imagen 75), doblar la tela y llevarla a una sala, aplicar fijador y, finalmente, coser las telas sobre la superficie de la plaza. La instrucción de Salcedo para ejecutar la tarea insistía en que la propia inscripción con la ceniza, que registra y trae un nombre a la memoria, ya está, en su propia ejecución, operando en el olvido:

En algunas partes se va a caer, en otras partes va a quedar. También está bien que cuando las empezamos a mover, las telas se unten y se mueva un poco la ceniza. Es ceniza, no pintura (...). No son nombres sólidos, escritos en tinta indeleble, sino nombres escritos en ceniza, que se la lleva el viento, que está a punto de esfumarse (...) Unas víctimas son más antiguas que otras, por lo tanto, puede haber nombres más oscuros que otros, letras más oscuras que otras (...) Chicos, la memoria ya está actuando, se está borrando. Acuérdense”.²⁰⁸

Imagen 75. Screenshot de Instagram Usuario maria.wills



Lo anterior deja ver que tanto los materiales como el procedimiento no fueron elegidos al azar y que, de hecho, en esta acción convergen algunas recurrencias en la obra de Salcedo: la *rectangularidad* de las telas (2.50 x 1.30) está presente, de manera semejante, en los nichos de “Atrabiliarios” (1992-1993), en los armarios de “La casa viuda I” (1992-1994) y en las mesas de “Unland” (1995-1998) y “Plegaria muda” (2009-2010). Del mismo modo la *huella*, la inscripción de un nombre con ceniza, así como el tejido de las telas en el caso de “Sumando ausencias”, está presente tanto en los zapatos y el tejido de “Atrabiliarios”,²⁰⁹ como en los ensamblajes de las mesas y los armarios (prendas, huesos

²⁰⁸ Malagón Llano, Sara (2016) “Me he pasado toda la vida sumando ausencias”. *Semana 7* de septiembre.

²⁰⁹ “Se trata de una instalación en el muro de una galería en la que se han cavado nichos. Los nichos están nivelados con la pared, cubiertos con piel animal y bastamente oscuros al muro con hilo quirúrgico de un modo que evoca puntadas post mortem. Dentro de cada nicho, debajo de la piel traslúcida se ha dispuesto

y cabello).²¹⁰ El rectángulo y la huella operan, respectivamente, en los planos de lo metafórico y lo metonímico. En el primer caso, el rectángulo remite al nicho mortuario y, de modo más preciso, a la fosa común (“Plegaria muda”):²¹¹ sin embargo, en “Sumando ausencias” el corte rectangular no remite ya a la fosa sino a la mortaja o el sudario,²¹² construyendo, en ambos casos, la imagen metafórica del *entierro*: la mortaja envuelve un cuerpo mientras que la fosa lo recibe. En el plano de lo metonímico, la huella sustituye el todo por la parte: la humanidad por el cabello (“Unland”), el difunto por el zapato (“Atrabiliarios”), el cuerpo de la víctima por su nombre inscrito con ceniza en la “mortaja” (“Sumando ausencias”). La medida de estas formas, el rectángulo y la huella, es humana; su escala, siguiendo una idea de Bal, es la de la *imaginación antropomórfica*: “Las obras *Casa Viuda* contienen inesperadas, sutiles alusiones a la figura humana (...) refieren a la figura humana con tal sutileza que se abstienen de representarla (...) la usan de forma alusiva (...) sugieren presencias humanas (...) señalándolas nuevamente de modo indiciario a través de su ausencia” (2014, 86 y 89). Por una vía semejante, Malagón señala que “En cuanto presencias, las piezas de ropa y los objetos hacen referencia a procesos de duelo que no han tenido clausura” (2010, 186). En ese sentido, “Sumando ausencias” se inscribe en un relato ya consolidado en la obra de Salcedo. Pero así como allí hay continuidad con trabajos previos, es indispensable percatarse de sus diferencias. Tres al menos parecen evidentes: una *formal*, una *política* y otra *discursiva*.

En primer lugar, la diferencia de orden formal resulta evidente cuando Bal interpreta *Noviembre 6 y 7* (2002) como un ritual de entierro: “Aunque *nunca* ha dado los nombres

con cuidado un par de zapatos. Están derechos o inclinados hacia la pared, nunca horizontales en el suelo del nicho” (Bal 2014, 33).

²¹⁰ “...los críticos se centraron en la presencia de reliquias humanas. Amor puso de relieve el carácter íntimo de los pedazos de tela en *La casa viuda I* (...) Grysztain también interpretó el tratamiento de las superficies como acciones hirientes y sanadoras (...) lo que parece generar la impresión de que las acciones de Salcedo hieren y curan, no son sólo las transformaciones de los objetos, sino, tal y como lo señala Princenthal, la presencia de remantes humanos y orgánicos” (Malagón 2010, 108).

²¹¹ Con respecto a *Plegaria muda*, Salcedo hace explícita la metáfora, es decir, lo que va de las mesas a las fosas comunes en el caso de los llamados, eufemísticamente, *falsos positivos*: “Estuve trabajando con las madres de Soacha y lo que quería era colocar en una imagen la ausencia de ese ser querido, y el momento en el que la madre tiene que reconocer a su hijo en esa fosa. Es como un campo santo, son 166 piezas, y uno camina a través de ella. Dos mesas invertidas y tienen un pasto que crece a través de la madera... con la esperanza de que la vida prevalezca; no importa cuántas matanzas, la vida prevalece. Es eso lo que tiene esa pieza” (Salcedo 2010).

²¹² “Me interesa hacer una especie de bandera-mortaja con una dimensión digna. No se trata de la fosa común de los falsos positivos, donde había un número altísimo (de cuerpos) en un solo espacio. No, aquí estamos dándoles un espacio digno a las víctimas, así solo logremos escribir ahí el 7 u 8 por ciento de sus nombres”, entrevista realizada por *Semana*, “Colombia merece una acción de duelo”, 10 de octubre de 2016.

de las víctimas cuya desventura impulsa sus obras, como una Antígona contemporánea las rescata del olvido por otros medios” (2014, 212, la cursiva es mía). La transformación con respecto a sus anteriores obras no podría ser más significativa teniendo en cuenta la exposición de 1.900 nombres de víctimas del conflicto armado en la Plaza de Bolívar. La otra diferencia tiene que ver con una cuestión política, ya que “Sumando ausencias” buscó realizarse en un espacio público mientras un grupo de ciudadanos ya lo ocupaba buscando propósitos semejantes a los de Salcedo: una toma de posición con respecto al Acuerdo de Paz. Por último, hay una diferencia con respecto a lo discursivo, con las declaraciones de Salcedo en torno a “Sumando ausencias”, pues el estilo sosegado y distanciado que la caracteriza dio paso a un discurso directo que, de hecho, resultaba extrañamente panfletario en su voz:

Nosotros tenemos aquí más o menos dos mil nombres escritos con ceniza. No están bien escritos con una tinta fuerte sino que están simplemente con este polvo encima, porque no sabemos si lo que nos están proponiendo los del No [se refiere a los resultados del plebiscito], es que si el señor de la guerra nos está proponiendo es que estos nombres se borren y las cenizas se dispersen y nosotros los olvidemos, o si nosotros logramos que de estas cenizas surja algo, surja la vida (...) porque yo creo que esta sociedad necesita de imágenes que la eleven, no nos pueden ellos bajar a los más básico, a lo más primario: a la finca, a la yegua, a los gamonales, al odio, al resentimiento²¹³.

No vivimos en una finca, esto es un país; esto no en una finca con el señor de la guerra paseándose por esta finca en su yegua. Esto es un país y nosotros tenemos derecho al arte, a la cultura, a pensar, a ver que nosotros los colombianos tenemos una capacidad de expresarnos de otra manera, fuera de la guerra, nosotros podemos hacer otras cosas²¹⁴.

El *señor de la guerra* paseándose por el país sobre una yegua como si fuera su finca es, evidentemente, el expresidente Álvaro Uribe Vélez.²¹⁵ Así que en esta acción no sólo se recurrió al nombre de las víctimas sino al señalamiento del contradictor más acérrimo del Acuerdo de Paz. Estas dos cuestiones resultan inéditas en el proceder de Salcedo, si pensamos, para citar un caso, en la “acción de duelo” realizada en la Plaza de Bolívar en

²¹³ Respuesta de Salcedo a una pregunta realizada por la senadora Claudia López en plena acción de tejido el 11 de octubre por la noche. Disponible en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

²¹⁴ Esta es una secuencia de la misma pregunta que le realiza López a Salcedo, pero no está registrado en el video publicado por la senadora sino en la cuenta de la usuaria “marmarango” de Instagram. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BLctYDXA2P6/> (12.11.16).

²¹⁵ Debe sumarse a la afirmación de Salcedo que en Colombia la mención “señores de la guerra” hace referencia al paramilitarismo, las bandas criminales y el narcotráfico, explícito, por ejemplo, en el libro de Gustavo Duncan titulado, precisamente, *Los señores de la guerra, de paramilitares, mafiosos y autodefensas en Colombia* (2006).

respuesta al asesinato de los 11 diputados del Valle del Cauca (2009). Aunque en un tono indignado, su declaración fue de otra clase:

La pregunta no es por qué hice esto, sino por qué es una retícula (de velas). Esta es una sociedad que no responde, una sociedad indolente. Las velas están ordenadas para que se vea que es un grupo el que hace esto. Si fuera un acto espontáneo, las velas estarían en desorden. Debería ser un acto espontáneo.²¹⁶

¿Qué es lo que va de las 24.000 velas a los 7.000 metros de tela en la Plaza de Bolívar? Ambas acciones ocuparon la superficie de la plaza con objetos cotidianos y modestos pero maximizados mediante su repetición y adición hasta alcanzar una escala gigantesca. No obstante, la ocupación operó de manera diferente en cada caso: la iluminación de las velas supuso una acción permanente de los participantes mediante su constante encendido,²¹⁷ y bastaba con que cualquier transeúnte interesado en la acción recorriera la plaza y se hiciera partícipe de ella sin restricción alguna. En otras palabras, el espacio público fue intervenido sin la necesidad de su cercamiento y restricción. Por lo tanto, debe tenerse en cuenta que si bien la ejecución de “Sumando ausencias” requirió el cercamiento de la plaza desde un punto de vista técnico y logístico, la cuestión no dejó de plantear problemas en cuanto a la noción misma del espacio público, más aún cuando el llamado Campamento por la Paz se encontraba en la Plaza de Bolívar previamente instalado. Es decir, la percepción de los críticos de la acción de Salcedo -independientemente del acuerdo al que llegaron las partes²¹⁸-, fue la del cercamiento de la plaza y el desplazamiento de los manifestantes del campamento, poniendo en crisis, desde tal perspectiva, la legitimidad de su consigna: “¡NO NOS VAMOS HASTA QUE SE ACUERDE LA PAZ!”.²¹⁹ No sólo el campamento tuvo que reubicarse temporalmente en el costado norte de la plaza sino que el cercamiento de la misma restringió el paso para

²¹⁶ Guerrero, Diego (2007) “La Plaza de Bolívar se encendió anoche con 24 mil velas, en homenaje a los diputados asesinados”, *El Tiempo*, 4 de julio de 2007.

²¹⁷ La secuencia puede observarse en: <http://arte-nuevo.blogspot.com.co/2007/07/accin-de-duelo-en-bogot.html> (15.11.16).

²¹⁸ En la página del Campamento por la Paz se publicó el siguiente comunicado el 11 de octubre en la mañana: “Queremos comunicarle a los ciudadanos: 1. Hoy el campamento se mueve hacia un costado de la plaza de Bolívar por el reconocimiento que esta obra de Doris Salcedo hará a las víctimas. 2. El campamento regresará hoy a las 8:00pm en la noche a su lugar original, necesitamos el acompañamiento de los medios de comunicación y de la ciudadanía para asegurar el retorno al campamento y prevenir posibles desalojos”. Ese mismo día, al finalizar la noche, publicaron: “Hoy la Plaza de Bolívar se pintó de historia y de futuro. Fue un privilegio acompañar a Doris y a su equipo de sol a sol”. En: <https://www.facebook.com/campamentopaz/?fref=ts> (15.11.16). Teniendo en cuenta este comunicado, parece evidente que no hubo conflicto alguno entre las partes en cuanto al reparto provisional de la Plaza de Bolívar.

²¹⁹ Algunas críticas que van por esta vía pueden consultarse en Arcos Palma (2016), Ortiz (2016), Peñuela (2016), Párraga (2016) y Villamizar (2016).

cualquier transeúnte, salvo para quien quisiera participar en la acción. Desde luego, tal cercamiento resultaba indispensable desde un punto de vista técnico y logístico de acuerdo a la naturaleza de la acción, pero el cercamiento mismo de la plaza generó una sensación de exclusión. El asunto no es menor si se tiene en cuenta que las propias declaraciones de Salcedo indicaban que la acción buscaba un cambio de sensibilidad de la ciudadanía mediante la instauración de una imagen sublime:

A mí lo que me interesa en este momento es proponerle a Colombia una obra sublime en la que pongamos a las víctimas en el centro: en el centro de nuestra vida, en el centro político de este país que es la Plaza de Bolívar.²²⁰

Una cuestión problemática desde el punto de vista político fue, entonces, la definición misma del espacio público: la restricción de circulación y la reubicación temporal del campamento. Algunos críticos de la acción consideraron que la propuesta de Salcedo debió incluir el campamento *in situ*,²²¹ incluso una de las propuestas del campamento fue la de reubicar las carpas alrededor del tejido final a modo de circunferencia, como si las carpas cuidaran de la acción, propuesta que fue descartada por el equipo de Salcedo (Párraga 2016). Sin embargo, a pesar de tal conflicto, creo que otra cuestión resulta más delicadas y problemáticas en “Sumando ausencias”: el lugar de las víctimas en la llamada “acción de duelo”.

3.4.3. Las víctimas, los dolientes y la simbolización de la muerte

“Soy una escultora al servicio de las víctimas (...) Tengo que estar ahí porque no podemos permitir que las víctimas sean reducidas al silencio y la soledad. Tomo sus experiencias y las inscribo en una obra de arte (...) procuro restituir con ella el sentido, el significado y la dignidad que la violencia les arrebató a sus víctimas. No sólo intento ratificar la necesidad de elaborar el duelo: la obra misma está en duelo.”,²²² “Me he pasado la vida

²²⁰ Respuesta de Salcedo a Claudia López, en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

²²¹ Esa fue, por ejemplo, la opinión del artista visual Elkin Calderón: “Mas blanco no se puede. Ese es para mí el problema de esta acción. Debería haberla patrocinado Ariel. El haber desplazado a los que se encontraban acampando, así sea con el consentimiento de ellos fue un error garrafal. Esa cosa impoluta, blanquísima como pastel de boda con el Simón Bolívar en la mitad, posee un tipo de belleza que como la cubierta blanca de un pastel empalaga. Uno no se la traga entera. ¿Por qué no haber integrado a los que acampaban, con sus carpas, sus corotos, sus vidas? No solo ayudando a coser... Al correrlos un poquito, se hizo justo eso, desplazarlos, para que el pastel no se viera contaminado ni sucio”. Opinión consignada en el muro de Facebook del crítico y curador de arte Guillermo Vanegas, 11 de octubre de 2012.

²²² Orozco Tascón, Cecilia (2016) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre: Doris Salcedo”, *El Espectador*, 15 de octubre.

sumando ausencias.”,²²³ “Llevo 30 años trabajando inmersa en el duelo, contando los muertos de todas las masacres, contando todos los horrores de este país.”²²⁴

Estas declaraciones dan una elocuente pauta de la noción de víctima construida en “Sumando ausencias”. Es necesario preguntarse entonces si, en efecto, las víctimas se encuentran silenciadas y solas -como afirma Salcedo-, y si es necesario, por lo tanto, hablar por o en nombre de ellas. Evidentemente estas afirmaciones desconocen las iniciativas de las propias víctimas en todo el territorio colombiano. Iniciativas de movilización ciudadana que no sólo exigen verdad, justicia y reparación sino, del mismo modo, ponen en marcha prácticas de orden simbólico que construyen memoria colectiva y formas de elaboración del duelo y tramitación del dolor. Basta con pensar en el Salón del Nunca Más (Granada, Antioquia), las tejedoras de Mampuján (María la Baja, Bolívar),²²⁵ el Parque Monumento a las víctimas de Trujillo (Valle del Cauca),²²⁶ entre otras muchas iniciativas, para dar cuenta de que las víctimas no están silenciadas ni en soledad. Considerarlas de tal modo es *sobreidentificar* la situación de las víctimas, es decir, dejarlas ancladas en el lugar de la victimización. Y en este sentido es necesario reconocer que las víctimas de asesinato y desaparición forzada tienen dolientes o, de manera más clara, que los sobrevivientes no han abandonado a sus muertos, que su lucha contra la injusticia las mantiene unidas aun en medio del dolor. Y como su lucha es persistente, los dolientes -los sobrevivientes- movilizan por su propia cuenta las imágenes y los nombres de sus familiares asesinados y desaparecidos, como se ha ido mostrando a lo largo de este documento. De modo que resulta delicado hacer uso de las imágenes y los nombres de las víctimas sin tener en cuenta, para tal fin, a sus familiares. Con mayor razón si se tiene en consideración que una de las intenciones de Salcedo es “ratificar la necesidad de elaborar el duelo”, ya que el duelo no es una abstracción sino un hecho con dolientes. Y no interesa aquí afirmar que Salcedo instrumentaliza a las víctimas y hace uso de su dolor (una de las críticas más recurrentes sobre “Sumando ausencias”), pues

²²³ Malagón Llano, Sara (2016) “Me he pasado toda la vida sumando ausencias”, *Semana*, 7 de septiembre de 2016.

²²⁴ Respuesta de Salcedo a Claudia López, en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

²²⁵ La iniciativa Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz de Mampuján, recibió el Premio Nacional de Paz 2015 por su labor en la recuperación física y psicológica de la comunidad de mujeres víctimas de la violencia en Mampuján. Puede consultarse el siguiente video de la documentalista Margarita Martínez con ocasión del Premio Nacional de Paz: <https://www.youtube.com/watch?v=owAj-XxbXhk>

²²⁶ En el municipio de Trujillo se encuentra el Parque Monumento a las víctimas de la masacre ocurrida entre 1986 y 1994. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=XBkjbfNvIRk>

sobre las intenciones de una artista no se puede decir nada con certeza. No interesan aquí las intenciones sino los procedimientos formales y materiales movilizados por Salcedo.

Líneas arriba se señaló que “Sumando ausencias” dio un giro formal con respecto a las anteriores “acciones de duelo” en el espacio público. Bal advierte, con respecto a los “actos de memoria”, que Salcedo “saca a los muertos del olvido sin revelar sus nombres (...) nunca ha dado los nombres de las víctimas cuya desventura impulsa sus obras” (2014, 208 y 212). Desde luego, es obligatorio precisar que *nunca* hasta “Sumando ausencias”: 1.900 nombres fueron suministrados a Salcedo por la Unidad para las Víctimas (Imagen 76). De manera precisa, mil novecientos, pues la inscripción de todos los nombres resultaría descomunal para la acción propuesta, si se tiene en cuenta que en Colombia son 334.175 las víctimas directas de homicidio y desaparición forzada desde el 1 de enero de 1985 hasta la fecha.²²⁷ El procedimiento para el suministro de los nombres fue aleatorio y podría pensarse que la cifra entregada resulta representativa desde el punto de vista estadístico. De hecho, Salcedo lo describe estadísticamente: “Aquí les estamos dando un espacio digno a las víctimas, así sólo logremos escribir ahí el 7 u 8% de sus nombres”.²²⁸ Pero, justamente, es el tratamiento cuantificable el que resulta problemático: la selección aleatoria asume estos nombres desde el anonimato, es decir, como si estos nombres estuvieran abandonados y sin dolientes. Y son éstos, precisamente, quienes de manera persistente han movilizados los nombres y los rostros de sus familiares asesinados y desaparecidos en el espacio público, en convenciones, en medios, en redes sociales. Cada nombre tiene un doliente que lo encarna, de ahí que resulte sensible para los familiares que los nombres sean utilizados sin su consentimiento o, en otros casos, que los dolientes hayan querido llevar los nombres de los suyos sin que les fuera permitido inscribirlos en las telas, como lo manifestó una integrante de la organización Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.):

...nos acercamos a quien parecía ser quien lideraba la logística, nos presentamos y le mostramos nuestro listado y le pedimos material para empezar a trabajar. Para nuestra sorpresa, la respuesta de la señora fue: “no pueden escribir esos nombres, solo los que están en los listados”. A lo que replicamos: “no son solo nombres, son nuestros padres y madres”. Y ella insistió: “No. No se puede. solo los 1.025 nombres que hay en los listados que nos pasó la unidad de víctimas. De los 8.000 escogimos aleatoriamente los 1.025. y son los que caben en las telas cortadas que tienen la medida exacta para cubrir la plaza”

²²⁷ Véase el “Registro Único de Víctimas” de la Unidad Para las Víctimas de la Presidencia de Colombia en: <http://rni.unidadvictimas.gov.co/RUV> (23.11.16).

²²⁸ “Colombia merece una acción de duelo”, en *Semana*, octubre 10 de 2016. No es clara qué cifra tiene como referencia Salcedo para sacar tal porcentaje.

(...) Finalmente, no nos dieron material y ni para hacer nuestros nombres ni los de los listados (...) Señora Doris Salcedo, su iniciativa fue preciosa, su obra perfecta sin embargo le faltó alma. Le faltó dolientes para que tuviera el sentido que usted pretende en sus obras que es hacer un duelo. Para quienes hemos puesto muertos a esta guerra, ellos y ellas no son un número más, no son un nombre aleatorio, son para nosotros una historia que queremos contar.²²⁹

Imagen 76. Screenshot tomado de Instagram. Usuario: centromemoriah



Si bien es cierto que Salcedo quiso honrar a las víctimas mediante la simbolización de un rito funerario, debe tenerse en cuenta que movilizar unos nombres sin contar con el consentimiento de los dolientes puede convertir el homenaje en agravio hacia quienes, como lo dice Paola García Méndez, han “puesto muertos a esta guerra”. Y esto, precisamente, permite vislumbrar la existencia de distintas lógicas en la concepción y ejecución de “Sumando ausencias”: por un lado, un *eje vertical* -el de la producción, gestión y organización de la acción- y, por el otro, un *eje horizontal* -el de la participación de ciudadanos tanto en el Museo de la Universidad Nacional como en la Plaza de Bolívar. Creo que la distinción de estos ejes permite matizar lo sucedido y ver distintos registros de la acción.

3.4.4. Los participantes: entre lo vertical y lo horizontal

Para dar cuenta de los ejes vertical y horizontal es necesario, en primer lugar, hacer la distinción entre *arte participativo* y *arte con participación*. El arte participativo supone

²²⁹ García Méndez, Paola (2016) “Carta a Doris Salcedo”, octubre 17, en: <http://www.colectivodeabogados.org/?Carta-a-Doris-Salcedo> (25.11.16).

una colaboración activa en la que se toman decisiones -bien sean de gestión o creación- de manera colectiva, así que lo proyectado inicialmente puede tomar rumbos no planeados con anterioridad. El modelo colaborativo descentra la noción del artista como autor (como *autoridad*); el artista resulta ser, en este caso, un propiciador para que algo ocurra. El resultado puede ser incierto pues las variables para la realización de un proyecto son contingentes: una situación específica, un contexto territorial, una comunidad (de base, flotante, etc.). En estos proyectos la comunidad se integra activamente no sólo como productora de sentido sino, además, como productora de contenido: los participantes son parte constitutiva de la creación, pues, como señala Claire Bishop, el público, previamente concebido como un *espectador* u *observador*, ahora se vuelve a colocar como *co-productor* o *participante* (2012, 2). Por otro lado, el arte con participación involucra a los colaboradores en la ejecución de un proyecto sin que necesariamente estos ejerzan un rol protagónico en su concepción y ejecución. Es decir, si bien la producción de sentido es fundamental por parte de los participantes, estos no necesariamente toman decisiones sobre el carácter de la creación.

Lo clave del arte participativo, a diferencia del arte con participación, es que es un arte que va más allá de la construcción de relaciones, pues estas, en última instancia, pueden agotarse en lo formal y lo consensual. Desde luego, no una hay una frontera claramente demarcada entre cada una de estas prácticas. Sin embargo, es clave la distinción para comprender qué tipo de comunidad es la que se construye en cada una de ellas. En “Sumando ausencias” parece claro que estamos ante una acción con participación más que participativa, si pensamos en su concepción y gestión; no obstante, la participación logró conformar una comunidad efímera cuyas relaciones estuvieron lejos de la construcción de consenso y eso, precisamente, resulta interesante desde el punto de vista político, como se pone de manifiesto en una carta más dirigida a Doris Salcedo:

No puedo negar que inicialmente lo vi como un acto potente, pues antes de llegar me había informado sobre lo que haríamos y sabía que cada uno de los nombres correspondía a un muerto o a un desaparecido. Sin embargo, al poco tiempo de estar en eso, su afán por sacar no sé cuántos nombres al día le restó toda la solemnidad al asunto. Si bien no teníamos que trabajar a paso de tortuga y a muchos nos estaban pagando por estar ahí, un gesto tan simple como dirigirnos la palabra para generar una reflexión colectiva habría bastado para darle alma a su obra. Lo digo porque estuve trabajando con personas, que al caer la noche, aún no sabían quién era usted, para qué estábamos ahí o a quién pertenecían esos nombres.²³⁰

²³⁰ Zuluaga Mesa, Isabel (2016) “Carta a Doris Salcedo”, octubre 12, disponible en: <https://tejiendomemoria.wordpress.com/2016/10/12/carta-a-doris-salcedo> (25.11.16).

Lo anterior pone en evidencia las fricciones existentes entre los ejes vertical y horizontal. Sin embargo, es necesario percatarse de que en el eje horizontal las opiniones de los participantes no son unánimes y van desde la crítica radical (como en las dos cartas anteriores), hasta la defensa incondicional de la acción, pasando por las opiniones y las experiencias ambivalentes de algunos participantes. Este último es el caso de una participante que se integró a la acción de tejido en la plaza. Según cuenta,²³¹ quiso colaborar porque la propuesta de Salcedo le pareció interesante. Sin embargo, al poco tiempo de ingresar a la plaza, los gritos de quienes repartían las agujas y los hilos, así como los fuertes reclamos sobre las costuras mal realizadas, por parte del equipo de Salcedo a las personas que voluntariamente estaban participando, le restaban a la acción cualquier tipo de homenaje y honra a las víctimas. Los participantes de su grupo, continúa con el relato, no comprendían ni los gritos ni las razones sobre los tejidos paralelos y en espina de pescado para unir cada “mortaja” (Imagen 77).²³² Para animar el debate del conversatorio me permití afirmar: “Podemos convenir entonces que la acción fue un fracaso...”, a lo que la informante respondió de manera contundente con un “No”. Para ella, como para los integrantes de su grupo, se había convertido en un reto cumplir con el tejido de las telas asignadas, trabajar en equipo, hacer bien la tarea y llegar a acuerdos con personas que no conocía, independientemente del trato poco delicado dado por el equipo de Salcedo. En otras palabras, lo que irrumpió allí fue una *experiencia* cargada de sentido para la protagonista del relato, un relato que va de la negación a la afirmación, así como hay otros que van de la afirmación a la negación, o cuando menos a la duda. La editora de la *FanPage* “Casa del Parque”, Sofía Cabrera, escribió un comunicado que le respondía a los críticos de *Sumando ausencias* lo siguiente:

²³¹ Experiencia relatada por una asistente en el conversatorio “Cuando la víctima y el arte hacen trauma”, realizado el 9 de noviembre de 2016. Bogotá, Alianza Francesa Centro. Panelistas: Constanza Ramírez, Edgar Humberto Álvarez, Marcela Granados y Elkin Rubiano.

²³² Esta es una de las declaraciones del artista Carlos Alarcón sobre su experiencia en la plaza: “Unas chicas que eran del equipo organizador comenzaron a decir de mala forma y en un mal tono, que estábamos equivocados, que las puntadas estaban mal, que debían ser rectas y que las telas se deberían montar de cierta forma (...) Las fotos seguían su curso, y llegó un hombre que con un tono subido nos dijo a los que estábamos cerca que dejaran de tomar fotos, que no era el momento y que era muy molesto. Pues sí, de pronto era molesto para él y para la artista, pero para los voluntarios era el momento de registrar nuestra acción, porque la tomamos como propia. Después de ese suceso, surgieron las primeras frases de protesta: “Nosotros no vinimos acá para que nos maltrataran y victimizaran más”, dijeron las víctimas que estaban al lado mío” (Alarcón 2016).

Dijeron que el trabajo colectivo parecía una maquila: comentario que me dolió, porque participé en el tejido de los telones con el alma puesta en la obra y la conciencia más despierta que nunca y compartí con personas, hombres y mujeres de toda clase que tejieron también con el alma, tratando de remendar un país roto por la muerte (...) Había a mi lado un joven como de veinte años, con el pelo verde muy entusiasta enseñando a los que llegaban la dimensión y la forma de las puntadas, yo entendí que esa acción estaba por encima de Doris Salcedo y por encima de cualquier interés personal y sólo era posible de esa manera, como un objetivo colectivo. Ese remendar colectivamente era la fuerza verdadera de la obra.²³³

Imagen 77. Screenshot de Instagram Usuario instamar_cela



Sofía, a quien le pedí que me explicara la lógica de las costuras paralelas y en espina de pescado, me confió no sólo el sentido de tales costuras sino también una suerte de confesión después de la euforia: “Te cuento que al principio me molestó la polémica, pero luego encontré que contenía todos los elementos del embrollo en que está el arte que pretende representar a los demás. Es verdad que ahí caben cuestionamientos éticos en todas las direcciones”.²³⁴ Lo interesante de la ambivalencia de Sofía es que no pone en duda su participación, su *conciencia* y *el alma* que le puso a la acción, sino que pone en duda la concepción misma de la obra al pretender representar a las víctimas y a sus dolientes, como se señaló en el apartado anterior. Una cosa es lo que puede irrumpir en el eje horizontal de la participación (experiencia, conciencia, alma, comunión), y otra cosa lo que ocurre en el eje vertical de su concepción y gestión: cumplimiento de metas (“sacar no sé cuántos nombres al día”) y ausencia de solemnidad en una acción que la

²³³ “Una opinión sobre *Sumanda ausencia*” en la *FanPage* de “Casadel Parque”, octubre 19, disponible en: <https://www.facebook.com/casa.del.parque/posts/1871821946380209>. 11.16).

²³⁴ Comunicación personal vía Messenger del 14 de noviembre de 2016.

requería (gritos, quejas, órdenes). La gestión fue *impecable* pues se cumplieron las metas del tejido en el tiempo establecido, pero el sentido de la acción de duelo parece quedar suspendido para muchos de los participantes, justamente, por la *implacable* gestión. En “Sumando ausencias” se manifestó un problema de temporalidad al no darle suficiente tiempo a la obra -coser las telas en la plaza y recogerlas inmediatamente- y un problema de protocolo -ausencia de solemnidad, silencio y espacio reflexivo-, para que pudiera irrumpir *la identificación* de los vivos con los muertos, para que se experimentara, en última instancia, un duelo público, según el propósito de Salcedo.

Imagen 78. Screenshot de Instagram Usuario anagonzalezrojas



Sería impreciso, sin embargo, no reconocer que tal identificación se dio de manera intensa en algunos casos y que muchos de quienes participaron en la acción la apoyaron de manera total. Paula Díaz, una estudiante de ciencia política de la Universidad del Rosario, participó inscribiendo nombres con ceniza y tejiendo telas en la plaza. Llama la atención que su relato recurre con frecuencia a la metáfora del entierro. Después de escribir los nombres sobre las telas los participantes debían llevar cada tela a una de las salas del museo de la Universidad Nacional. El trabajo en las otras salas (cortar letras, colocar pegante, verter cenizas sobre las telas) estaba acompañado de conversaciones entre los participantes. Pero cuando se ingresaba a la sala para acomodar las telas con nombres (Imagen 78) algo ocurría de manera espontánea, se guardaba un silencio reverencial:

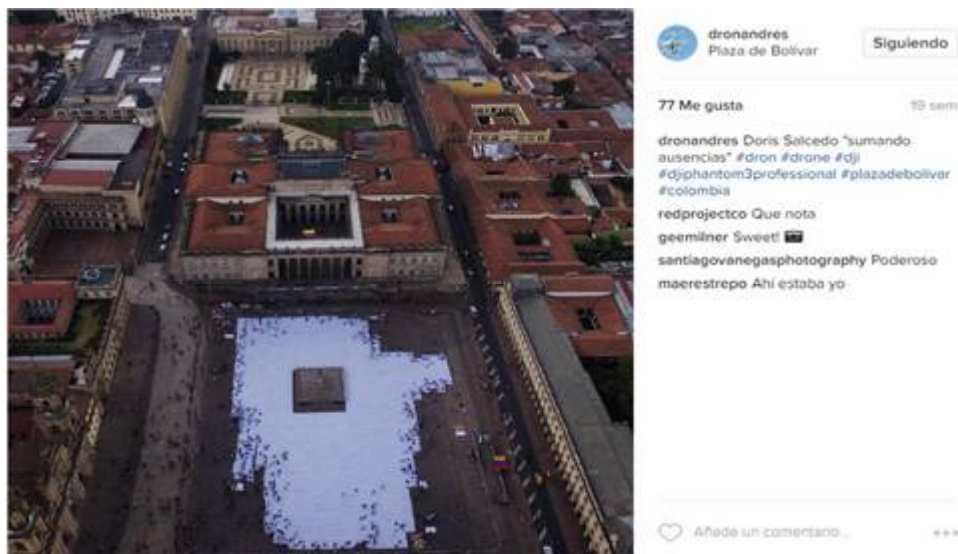
Era un silencio increíble. La sala es completamente blanca. Uno entraba en silencio y no se escuchaba absolutamente nada. Y te iba bien anímicamente si la sala estaba

desocupada, pero era increíble cuando tu llegabas y la sala estaba absolutamente llena de telas con nombres. Un día vi llenar la sala cuatro veces. Las personas que estábamos allí no éramos conscientes de la magnitud de los que estábamos haciendo. Si bien en algún momento se convirtió en una tarea [hace referencia a cortar letras, colocar pegante, verter cenizas sobre las telas], en el momento en el que uno entraba a esa sala dejaba de ser una tarea. Entrar a esa sala era encontrarse directamente con el hecho de “miren la cantidad de nombres que hay acá”, aun sabiendo que eran 1.900 (...) Eso era lo más impactante de la sala como tal y todo el mundo entraba muy en silencio (...) Era como entrar a un cementerio. Sentí como esa melancolía (...) Uno no pasa por encima de las tumbas, así como uno no pasa por encima de las telas porque es un muerto, es un cuerpo.²³⁵

La sensación de melancolía y la metáfora del entierro se dio nuevamente cuando Paula estuvo recogiendo la obra en la plaza hacia el final de la jornada en las horas de la noche:

Mientras la tela más se doblaba era más el peso y era más fuerte que caía (...) A esa hora el centro está solo y el ruido del centro no está. Entonces mientras caía la tela yo sentí ganas de llorar, y creo que se me escurrieron varias lágrimas: era como un recuerdo de niñez, escuchar cómo caía la tierra y golpeaba el ataúd. Era eso: era escuchar el golpe de la tela contra el piso. Era escuchar eso: ¡Estoy de verdad echándole tierra a alguien! Estaba compartiendo con una de las tejedoras del Costurero de la Memoria de Medellín y me dijo: “Cuando no estén ahí nos van a hacer falta, los vamos a extrañar”. Es decir, cuando esta tela no esté aquí nos van a hacer falta. Y sí, tu estableces un vínculo, yo buscaba en la plaza los nombres que yo había escrito en el museo: “Mira, ese lo escribí yo”. Uno establece un vínculo que es inesperado. Incluso a veces voy a la Plaza de Bolívar porque significó mucho la experiencia para mí, me sentí como parte de un todo (...) A veces voy a la Plaza de Bolívar imaginándome el manto blanco que vi. No esperando que esté ahí, pero sí recordando que ahí hubo un manto blanco (Imagen 79).

Imagen 79. Screenshot de Instagram Usuario dronandres



²³⁵ Entrevista realizada por Elkin Rubianca Paula Díaz. Bogotá, noviembre 3 de 2016.

Pareciera que todo el propósito de la acción de Salcedo convergiera en esta experiencia de manera precisa: el silencio solemne, sentirse parte de un todo, enterrar y llorar a los muertos, percatarse de su ausencia y recordarlos. Algo aconteció allí, evidentemente: parece que Paula –según su relato- estuvo sumando ausencias. Y esto es algo que no debería desconocerse, aunque fuera el único caso. Desde luego no es el único y, al menos, hay uno más reportado en prensa: el encuentro inesperado entre un doliente y el nombre de uno de los suyos. Un funcionario de la Personería de Bogotá, César Orjuela, fue a realizar una visita de rutina al Campamento por la Paz. Después de realizada la tarea se animó a participar de la acción de Salcedo e ingresó a la plaza: “En ese momento, tuve la sensación de que estaba caminando en un cementerio [nuevamente la metáfora]. Eran cuerpos, unos al lado de otros. Era una imagen oscura y sentí mucha tristeza”. Debe tenerse en cuenta que César no sabía nada de la acción antes de llegar a la plaza:

Cuando quise ver cómo estaba quedando la obra, pasé al lado de una caja en donde todavía estaban sacando telas para coser. Justo en ese momento, apareció la de él. Decía A. Orjuela. Augusto Orjuela”, relató el politólogo. Con la certeza de que la tela correspondía a su padre, y no a un Alejandro o Alfredo Orjuela, César se acercó a la pareja que estaba sacando la tela y le pidió que si podía dársela a él. “Es que ese es el nombre de mi papá”, les dijo (...) “Cuando llegué en la mañana a la Plaza, lo que sentía era profunda tristeza. Fue muy impactante ver los nombres de casi dos mil personas en las telas. Pero cuando cosí el retazo que le correspondía a mi papá, el de mi víctima, todo cambió. Me di cuenta que más que desgarrador, era un homenaje bello y digno para las personas que como él murieron en esta guerra. Le hice un homenaje sin buscarlo.”²³⁶

Podría pensarse que esta única experiencia bastaría para que la acción de Salcedo cobrara todo su sentido. Y que lo que podemos entender como *experiencia estética* se realizara de manera plena en ese momento: la interrupción del flujo cotidiano para que algo extraordinario sobrevenga. Un funcionario realiza una tarea rutinaria y termina simbolizando de manera colectiva la muerte de su padre asesinado.²³⁷ Hay una dimensión social y pública de los ritos funerarios que fue declinando en las sociedades modernas, cuyas prácticas tienden a ser privadas e individuales. De hecho en la primera gran

²³⁶ “La víctima que encontró el nombre de su papá en la instalación de Doris Salcedo”, en *El Espectador*, 23 de octubre de 2016, disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/judicial/victima-encontro-el-nombre-de-su-papa-instalacion-de-do-articulo-661741> (01.12.16).

²³⁷ “Junto a una amiga se sentó y llamó a su hermano menor. “Le dije que se viniera corriendo porque tenía el nombre de nuestro papá escrito en ceniza en lo que estaba haciendo Doris Salcedo. Le pedí que se apurara porque lo quería coser con él”. El menor de la familia Orjuela, el que tenía 10 meses cuando asesinaron a su padre, obedeció y llegó a los pocos minutos a encontrarse con su hermano. “Lo cosimos juntos. Mi papá era un líder sindical que los paramilitares asesinaron en el Meta en febrero de 1992”, recuerda el mayor de los Orjuela” (Ibíd.)

reflexión psicoanalítica sobre el tema, en “Duelo y Melancolía” (1917), Freud entiende el *trabajo de duelo* como una tarea puramente individual, cuando, en verdad, la evidencia histórica y antropológica documenta que las pérdidas humanas se insertan en la comunidad mediante un sistema de ritos que “involucran no sólo al individuo afligido y a su familia inmediata, sino también al grupo social más amplio” (Leader 2014, 15). Una cuestión fundamental en la elaboración del duelo tiene que ver con la construcción de un marco que simbolice o represente la pérdida, cuya lógica está presente, por ejemplo, en los monumentos conmemorativos: “Cuando tiene lugar una terrible tragedia, rara vez sucede que el sitio se deje intacto (...) Lo que importa es que tenga lugar algo artificial, algún acto que marque el lugar” (Ibíd., 97). La construcción de un marco, además, permite la existencia de un tercero que testifica la pérdida, es decir, que la reconoce y la registra. En contextos de violencia extrema (genocidios, asesinatos selectivos, desaparición forzada), para los sobrevivientes y dolientes este proceso de *representar, reconocer y registrar* es indispensable para la elaboración del duelo y, con mayor razón, si se tiene en cuenta que estas pérdidas no son reconocidas ni por los perpetradores (grupos armados al margen de la ley y el propio Estado) ni por la sociedad. La Comisión de Verdad y Reconciliación, en el caso de Sudáfrica, se dedicó “menos a castigar a los perpetradores que a reconocer y registrar sus crímenes” (Ibíd., 56). De modo que los rituales públicos que enmarcan las pérdidas son centrales para que los dolientes tramiten su dolor de manera colectiva:

...nuestro propio acceso al duelo puede ser ayudado si percibimos que otras personas están en duelo con nosotros (...) Como humanos, ¿no necesitamos que otros den autenticidad a nuestras pérdidas? ¿Reconocerlas como pérdidas más que pasar ante ellas en silencio? ¿No necesitamos, en otras palabras, un diálogo de duelos?” (Ibíd., 72, 80).

Cuando Doris Salcedo afirma que lleva “30 años trabajando inmersa en el duelo, contando los muertos de todas las masacres, contando todos los horrores de este país”,²³⁸ es claro que de manera consciente su trabajo se ha dedicado a construir ese marco que simboliza, reconoce y registra las pérdidas humanas del conflicto armado en Colombia. Y ese marco puede resultar altamente significativo, como en el caso de A. Orjuela y sus dos hijos. De modo que esta acción no puede interpretarse en una única dirección, pues son muchos los registros en los que se construye. En este apartado se dio cuenta de las múltiples voces

²³⁸ Respuesta de Salcedo a Claudia López, en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

que emergen a través de la acción, desde el eje vertical (la concepción y gestión de la obra) hasta el eje horizontal (las prácticas de los participantes), en el que se pone de manifiesto una diversidad de experiencias suscitadas por la construcción de una comunidad efímera en la que se dio un recorte de espacio y tiempo que, en última instancia, permitió construir un marco para simbolizar las pérdidas humanas del conflicto armado en Colombia. No hay duelo sin marco, es decir, sin procesos de simbolización y representación. Y esto, justamente, fue lo que se hizo en “Sumando ausencias”, independientemente de los problemas de temporalidad y protocolo señalados líneas arriba.

3.4.5. El contexto digital de “Sumando ausencias”

El registro y el archivo son cruciales en el arte contemporáneo, particularmente con respecto a aquellas prácticas de carácter efímero. La consecución de este material, por lo común, resulta dispendiosa y difícil para el investigador y debe pasar, cuando se accede a él, por el filtro del artista o la mediación del museo y la galería. Como señala Groys, “La documentación del arte [...] es la única forma posible de referencia a una actividad artística que no puede ser representada de ninguna manera”, como en los casos de los performances, las instalaciones temporales o los happenings (2013, 34). El material disponible de las acciones públicas realizadas por Salcedo antes de “Sumando ausencias” es escaso y, por lo tanto, el análisis puede verse limitado. Por ejemplo, la dificultad o imposibilidad de contactarse con los participantes de la acción, una cuestión central en este tipo de prácticas. En “Sumando ausencias”, por el contrario, la información en torno a la acción se produjo desde diferentes lugares, pero lo más significativo es que gran parte de la información fue producida tanto por los propios participantes de la acción -que circuló en gran medida por Instagram²³⁹-, como por el público que la criticó -cuyo circuito más activo fue Facebook.²⁴⁰ Este fenómeno, propiamente comunicativo, transforma el sentido mismo de la acción, pues no son ya, de manera central, la artista o los conocedores expertos quienes dotan de sentido a la

²³⁹ El 12 de octubre en las horas de la mañana, #sumandoausencias tenía 420 fotografías en Instagram, la mayor parte tomadas por los propios participantes, quienes valoraron la acción de manera positiva, de acuerdo a los textos que acompañaban las imágenes. Una revisión del 26 de octubre arrojó 507 fotografías: <https://www.instagram.com/explore/tags/sumandoausencias/> (26.10.16).

²⁴⁰ Indagando por lo que circuló en los perfiles públicos de Facebook, entre el 10 y el 15 de octubre logré compilar un cuerpo de aproximadamente 19.000 palabras.

creación. Por el contrario, una multiplicidad de voces se escenifica complejizando su misma naturaleza, pues la recepción no se agota en la pura contemplación distanciada y desinteresada, sino que se extiende, por un lado, hacia la participación (que no es una cuestión novedosa) y, por el otro, hacia la producción de contenido visual y textual por parte de los participantes (que sí resulta inédita en este caso). Este último fenómeno es el que permite realizar una indagación digital de “Sumando ausencias”, una cuestión que metodológicamente no se reduce a la pura consecución de información digital, sino en la que la información misma transforma no sólo el sentido de la acción sino también los procedimientos tradicionales de investigar el fenómeno.

Las acciones públicas realizadas años atrás por Salcedo se conocieron a través de los medios de comunicación tradicionales (prensa, radio y televisión), pero en “Sumando ausencias” la información que circuló por redes sociales le dio un alcance inédito al trabajo de Salcedo, específicamente porque se crearon unas comunidades de diálogo claramente diferenciadas: en algunos perfiles de Facebook se agruparon las críticas más radicales contra la acción, mientras que en Instagram se agruparon las imágenes que la legitimaron. En el caso de los líderes de opinión, como el de senadora Claudia López, se construyó un consenso a partir de las valoraciones dadas por la senadora: “Gracias Doris Salcedo por existir, por conmovernos y hacernos coser hasta q nos quede grabado q las víctimas deben ser nuestro único centro!”.²⁴¹ En Facebook se articularon las opiniones críticas: la instrumentalización de las víctimas para el beneficio propio de la artista, el conflicto por el espacio público -que se interpretó como un desplazamiento del Campamento por la Paz para la realización de la acción-, la indiferencia de Salcedo con los participantes y los medios locales y, por último, el maltrato dado por el equipo logístico a los colaboradores de la acción. Es fácil percatarse de que los participantes de la discusión dada en estos perfiles compartieron las mismas valoraciones, es decir, el lugar dado a la defensa de la acción de Salcedo no fue significativo en este grupo de discusión. En Instagram, por el contrario, las valoraciones positivas son dominantes. En este caso lo visual tiene mayor peso que lo

²⁴¹ Este es el encabezado del video publicado en la cuenta de twitter de la senadora. Siendo una figura pública que “enciende” debates, muchos de los comentarios hechos al *post* de Salcedo no se referían directamente a la obra como tal sino a otras cuestiones, como: el plebiscito, el carácter irascible de la senadora, etc. Ahora bien, al analizar los comentarios que directamente se refieren a la obra de Salcedo, la mayoría de ellos hacen eco de la declaración de López. Disponible en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

discursivo (a diferencia de Facebook) y la imagen cumple, evidentemente, con la función de dar testimonio de la propia participación en dicha acción. De cualquier modo, si bien es cierto que esta declaración visual es de carácter puramente individual y se inserta en otro tipo de prácticas (gastronomía, entretenimiento, vacaciones, etc.), también lo es que multiplica los puntos de vista sobre la acción de Salcedo.

La disponibilidad de esta información permitió no sólo hacer el seguimiento de la acción (los modos de hacer, el acercamiento a los materiales y a los participantes), sino también obtener las valoraciones que se construyeron en torno a ella. Así que la posibilidad de que se multipliquen tanto las voces como los puntos de vista hace que el fenómeno analizado emerja de manera compleja, de ahí que no pueda construirse una valoración unificada de la obra, como resulta frecuente en la crítica de arte. Antes que una interpretación unificada, en este análisis se buscó una “descripción densa” en la que se cruzan tanto las opiniones expertas del campo artístico, como las opiniones no especializadas de quienes participaron o presenciaron la acción: una pluralidad de sentidos que transforma la misma naturaleza de la obra al desplazar la habitual preminencia del eje vertical hacia la multiplicidad de voces del eje horizontal.

Consideraciones Finales

I. El desplazamiento de la mirada

A pocas semanas de culminar este texto, se inauguró “El testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado”. Esta exposición coincidió con el estreno del documental “El testigo”, subtulado Caín y Abel,²⁴² referencia con la que comienza el recorrido de la exposición, una fotografía de un tablero (tomada entre las tantas escuelas abandonadas por el desplazamiento forzado), en el que quedó inscrito con tiza el mito bíblico sobre el fratricidio. Dice Colorado en el documental: “Un hermano que mata a otro hermano. Y yo en Colombia no he podido saber quién es Caín y quién es Abel”. Cuando los hechos resultan tan atroces se hace difícil nombrarlos, no necesariamente porque resulten inimaginables, pues varias generaciones crecimos con los relatos sobre los cortes de florero, de corbata, etc. Se pueden enumerar las masacres y nombrar las acciones, pero algo se escapa en lo puramente informativo: la empatía necesaria para condolerse por el sufrimiento de los otros. Esta empatía puede aparecer cuando el conflicto se presenta mediante formas sensibles. Ante el famoso aforismo de Wittgenstein (2010) “De lo que no se puede hablar, es mejor callarse”, Mieke Bal (2014) responde: “De lo que no se puede hablar, es mejor mostrarlo”. Sobre lo indecible mejor es presentarlo. Lo indecible, desde luego, adopta muchas formas: el misterio está excluido del lenguaje en un “no-poder-decir” o en un saber que se debe callar (Agamben 2007, 89-90); el quiebre de la experiencia que deja mudos a los sobrevivientes, tal como lo observó Benjamin en los soldados que regresaban de la guerra (2009, 42); la apuesta estética por lo sublime que responde a la imposibilidad de representar aquello que resulta inimaginable (Lyotard 1996, 21); la prohibición de hablar so pena de muerte o la incredulidad del tercero que escucha pero no le confiere

²⁴² La exposición, realizada en el Claustro de San Agustín en Bogotá, es una antología de 500 fotografías tomadas entre 1992 y 2018. La curaduría se estructuró en cuatro momentos, titulados: Tierra callada, No hay tinieblas que la luz no venza, Y aun así, me levantaré y Pongo mis manos en las tuyas. Tanto el documental (2018) como la exposición, toman posición por los acuerdos de paz, la necesidad de perdón y el deber de memoria.

legitimidad al testimonio. Ante la negación de la verdad enunciada, una imagen puede revelar aquello que está más allá de lo creíble. “Para saber hay que imaginarse”, dice Didi-Huberman, así que “No invoquemos lo inimaginable” (2004, 17):

A los que decían que eran colaboradores de la guerrilla los paras les echaban perros pitbull o jaguares, para generar terror (...) A los campesinos las autoridades y los ciudadanos no les creyeron y a los periodistas nos decía que nos inventábamos las noticias.

Este relato de Jesús Abad Colorado acompaña la fotografía de un jaguar en un campamento paramilitar en Santafé de Ralito, en el que no es un azar que se encontraran comandantes con los alias de Pantera, Iguano, Cobra, Alacrán... Las transmutaciones son elocuentes, pues los comandantes se hacen llamar como animales para dar cuenta de su furia y los animales adoptan nombres cristianos en el momento de impartir “justicia”, como don Juan, el caimán obeso que devoraba cuerpos enteros en pocos segundos, según el testimonio de un exparamilitar entrevistado por Edwin Sánchez para “Desapariciones” (2009). Como recordarán, este relato hizo que estallaran en risas, tanto el testigo como los oyentes, una evidencia de la *banalidad del mal*, “ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes” (Arendt 1999, 151). Y ese, tal vez, es uno de los problemas: aunque los hechos son reales las imágenes que los rodean parecen irreales. La risa desatada es por el absurdo, más que el resultado de una actitud cínica o inmoral. Sin embargo, pensamos, no está bien reírse, mucho más si creemos en la lapidaria sentencia de Adorno y Horkheimer (1988): reírse es estar de acuerdo. Esta risa es la que estalla en la cultura del entretenimiento, la de la industria cultural que “convierten en casos aislados y curables la miseria construida colectivamente”. ¿Cómo no identificar esa risa con la heroización del mal? Películas, telenovelas y biografías cuyos protagonistas son narcotraficantes, sicarios y paramilitares. Con el estreno de la serie “Tres Caínes” (RCN 2013), que contaba la historia fratricida de los hermanos Castaño Gil, el crítico de televisión Omar Rincón se preguntaba “¿Dónde están los Abeles de esa historia?” (Semana en vivo 2013). Los Abeles aparecían, claro, pero demasiado tarde en la narración, como el antagonico-bueno que, en todo caso, no hace parte de la historia central. La historia central es el despertar de una legítima venganza:

El cronotopo biográfico contiene, para el caso de la serie, al elemento que lleva a ser protagonistas a los Castaño Gil, la venganza que sigue al secuestro y asesinato del padre por parte de la guerrilla (...) Los hermanos Castaño Gil enfrentan, en principio, de manera exitosa a los verdugos de su padre. Algo que las mismas autoridades se muestran incapaces de hacer (Flórez Fuya 2016, 87).

La identificación de la audiencia es con la legítima venganza que se proyecta en el relato, en el que los protagonistas, como Adolf Eichmann, son personas normales que buscan hacer lo correcto. Lo que los impulsa es el sentimiento trágico de la justicia en la figura del vengador, y todo esto mientras la audiencia se divierte, pues la serie se estructura con las reglas elementales del melodrama: “Divertirse significa estar de acuerdo” (Adorno y Horkheimer 1998, 189). Las narrativas del entretenimiento y las informativas procuran el marco con el que la audiencia construye el sentido del conflicto armado, una historia del bien contra el mal en el que las “zonas grises” desaparecen, en la que se anula el carácter trágico de la tragedia, como muy bien lo observó Kundera:

Liberar los grandes conflictos humanos de la ingenua interpretación de la lucha entre el bien y el mal, entenderlos bajo la luz de la tragedia, fue una inmensa hazaña del espíritu; puso en evidencia la fatal relatividad de las verdades humanas; hizo sentir la necesidad de hacer justicia al enemigo. Pero el maniqueísmo moral es invencible: recuerdo una adaptación de Antígona que vi en Praga después de la guerra; al liquidar lo trágico dentro de la tragedia, el autor de la adaptación convirtió a Creonte en un malvado fascista enfrentado a la joven heroína de la libertad (2005, 136).

En el marco que construyen el entretenimiento y la información desaparecen las zonas grises que Colorado enuncia: “...yo en Colombia no he podido saber quién es Caín y quién es Abel”. En las fotografías de Jesús Abad hay un desplazamiento de la mirada, pues el primer plano del teatro de operaciones no lo ocupa la comandancia sino las víctimas, los soldados rasos y los animales; en unos casos hay belleza y dignidad, en otros dolor: la imponencia del jaguar o el cochicheo doloroso de un cerdo: “Misael huye con su nevera al hombro tras la muerte de 16 campesinos a manos de las FARC (...) a Misael también los vi sacar los cerdos, que lloraban, la ropa y las gallinas”. La contorsión del cuello, el hocico abierto y los ojos desorbitados del cerdo (imagen 80) recuerdan el boceto “Cabeza de caballo” (1937) que Picasso realizó para el Guernica (imagen 81), y del que John Berger dice: “Éste es el secreto de la extraordinaria intensidad de la visión de Picasso. Haber sido capaz de ver e imaginar un sufrimiento mayor en una sola cabeza de caballo, del que muchos artistas habían encontrado en una crucifixión” (2017a, 49).²⁴³ Tal vez el secreto de la visión de Colorado también sea ese: sentir empatía por el

²⁴³ Una observación semejante hace Eisenmann al indicar el quiebre de la *Pathosformel* que se encuentra en el Guernica, evidentemente un desplazamiento con respecto a la visión del arte helenístico y cristiano: “no vemos ninguna gracia redentora, solo el sufrimiento de las víctimas y el clamor de los desamparados [...] El caballo no se dirige gustoso a la matanza, como lo hacía el ganado conducido al sacrificio en el friso Panatenaico del Partenón, ni participa de buen grado en un deporte sanguinario” (2014, 127).

sufrimiento de ese animal ¿Si el animal sufre tan intensamente qué medida tiene el sufrimiento humano? Porque lo humano está inscrito en las cosas, como en las ollas y los zapatos; también en la naturaleza, en el mundo vegetal que se trepa y extiende por los tableros de las escuelas abandonadas. Algo testimonian esos animales: el jaguar, don Juan, los cerdos y aquel burro suspendido en una escuela destruida de Mampuján: “Es muy probable que el burro traía un niño y volvía por él a la escuela. El burro vuelve por ese niño que ya no está”, dice Gabriel Pulido, un campesino de la región (imagen 82).²⁴⁴

Imagen 80. Misael carga un cerdo (2000)



Imagen 81. “Cabeza de caballo” (1937)



Imagen 82. Screenshot del video “Una lección” (2014)



II. Los testigos

El 6 de noviembre de 2018 se inauguró una exposición en el edificio del Congreso de la República con 18 fotografías de la serie *Silencios* de Juan Manuel Echavarría. Ese día se

²⁴⁴ Video de la serie *Silencios* de Juan Manuel Echavarría:
http://www.jmechavarría.com/video/una_leccion_480p.html

conmemoraban los 33 años de la toma del Palacio de Justicia. “Nos vamos a tomar el Congreso”, le dijo Echavarría a Juanita Goebertus, representante a la Cámara por Bogotá y líder del proyecto de ley #AlColegioNoFalto. Las fotografías se instalaron en un corredor subterráneo por el que diariamente deben pasar todos los congresistas (imagen 83). El proyecto busca que en los municipios donde no es posible prestar el servicio de transporte escolar, por condiciones geográficas o de mercado, se puedan contratar medios alternativos de transporte como pangas, burros o yipaos. Las historias de estudiantes que tienen que caminar tres horas de su casa a la escuela abundan, una precaridad del transporte que tiene efectos negativos tanto en la asistencia como en la permanencia de los estudiantes, multiplicando aún más la brecha social entre las ciudades y el campo. Para quienes legislan, cuando se habla de transporte escolar rural imaginan que deben contratarse buses amarillos de rayas negras con cinturones de seguridad para que los niños y niñas de las veredas lleguen con menos dificultad hasta sus escuelas. Sus imaginarios sobre el transporte escolar son urbanos, la periferia rural está expulsada de su imaginación. Ha sido necesario instalar estas fotografías por donde diariamente transitan para que perciban la realidad de las regiones, de las escuelas de los municipios y las veredas, de su entorno geográfico y, también, de lo que las ruinas de las escuelas testimonian. En la inauguración se encuentra Noel Palacios, uno de los sobrevivientes de la Masacre de Bojayá (2002)²⁴⁵ y uno de los compositores-cantantes-testigos que aparecen en el video “Bocas de Ceniza” (2003-2004) de Echavarría:²⁴⁶

Pensaron en una idea de irse para la iglesia
 porque estaban seguros de que allá nada les pasaba
 como era un lugar de Dios el Señor los amparaba (...)
 Como a los tres segundos
 de ya haber estallado
 muchos de nuestros parientes habían quedado destrozados (...)
 Muchos hijos sin sus padres
 muchos padres sin sus hijos
 que por causa de la violencia
 que acaba con el campesino.²⁴⁷

²⁴⁵ Buscando mantener el control de la zona y el acceso al río Atrato, las AUC y las FARC se enfrentaron en combate. Estas últimas lanzaron un cilindro bomba en la iglesia del pueblo donde se resguardaba la población civil. Allí murieron 119 personas, entre ellas 48 niños.

²⁴⁶ http://www.jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html

²⁴⁷ Fragmento de la canción compuesta por Noel Palacios. La transcripción de todas las canciones se puede consultar en: http://www.jmechavarria.com/text_bocas.html

Imagen 83. Congreso de la República **Imagen 84.** Noel Palacios recuerda su escuela (2018)



Noel Palacios se dedica a la música y es conocido como El Negrito del Swing. En las presentaciones que se hicieron de “Bocas de Ceniza”, algunas personas se acercaban para decirle que cantaba muy bonito, así que quiso estudiar música en Bogotá. Noel fue uno de los talleristas de “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”, allí daba instrucciones de pintura a excombatientes de las AUC, las FARC y el ELN. También trabaja como montajista de las exposiciones de Echavarría. En la exposición del Congreso hizo referencia a las ruinas de su escuela en Bellavista, Bojayá (imagen 84):

Ese salón es del grado séptimo, queda muy cerca de la iglesia donde ocurre la masacre (...) Allí estudiaron muchos de mis amigos. Algunas de las personas que murieron ese día estudiaron ahí. Entonces ver este salón me trae muchísimos recuerdos. Aquí no hubo muertos dentro de este salón pero también, de una u otra forma, nos muestra la sangre de las personas que murieron en la masacre. Esto lo asimilo como sangre [indica con el dedo los rojos que aparecen en la fotografía], que no es sangre, pero metafóricamente para Noel Palacios es sangre (...) Los que vivíamos en Bellavista llegábamos en forma terrestre a la escuela, pero los que vivían en otras poblaciones llegaban en embarcaciones por el río Atrato remando ellos mismos.²⁴⁸

Mirar no solo con los ojos sino también con el alma, dice Jesús Abad Colorado; conocer con los pies, dice Juan Manuel Echavarría, quien aprende mientras camina. Ambos han caminado el territorio del conflicto y con su trabajo han testimoniado, tanto lo que ven como lo que escuchan, pues están prestos al intercambio de la palabra. Su trabajo no puede comprenderse sin los lazos personales y comunitarios que van tejiendo, por eso los

²⁴⁸ Testimonio de Noel Palacios. Bogotá, noviembre 6 de 2018. Registro videográfico.

nombres aparecen con frecuencia: Misael, Gabriel, Noel... Noel Palacios, a quien le he escuchado decir en varias ocasiones: “Yo no soy una víctima, yo soy un sobreviviente”. Porque Jesús Abad y Juan Manuel testimonian como *terstis*, mientras que Noel lo encarna como *superstes*. Desidentificarse de la noción de víctima es construirse para sí mismo una subjetividad dotada de palabra y acción, que es lo que demuestra el trayecto vital Noel Palacios.

III. La redistribución de lo sensible

Todo proceso de subjetivación política pasa por formas de desidentificación policial, es decir, una desidentificación de aquellas formas del reparto de lo sensible que construyen una identidad entre equipamientos, sujetos y competencias. En el orden policial un cuerpo ocupa el lugar que le ha sido asignado y se sigue garantizando que lo ocupe de tal modo: los artesanos en el taller, los obreros en la fábrica, los estudiantes en la escuela, etc.:

...la comunidad platónica en la que los artesanos deben permanecer en su sitio porque el trabajo no da espera -no deja tiempo para ir a parlotear en el ágora, deliberar en la asamblea y contemplar sombras en el teatro-, pero también porque la divinidad les ha dado el alma de hierro -el equipamiento sensible e intelectual- que los adapta y los fija en esa ocupación. Es lo que yo llamo la división policial de lo sensible: la existencia de una relación “armoniosa” entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y de hacer adecuadas a esas actividades (Rancière 2010, 46).

En ese reparto de lo sensible, la competencia del guerrero se despliega en el campo de batalla; el aullido, y no la palabra, es aquello que identifica a la víctima; la galería y el museo, el lugar que ocupan el arte y los artistas. Todo proceso de subjetivación política pasa, necesariamente, por desidentificar los lugares, las competencias y sus ocupantes. Pasa por trastocar el recorte del tiempo y el espacio, de suspender o interrumpir el tiempo. Todo esto aparece como una posibilidad en los espacios extraterritoriales del arte, como los llama Rancière. ¿Cómo no ver la realización de esa posibilidad en muchos de los casos estudiados? Quienes estaban destinados al combate (y esto supone un cuerpo modelado por el disciplinamiento militar), pueden experimentar un trastocamiento de las funciones. Noel Palacios y Fernando Grisalez recuerdan que al recibir a unos excombatientes de las FARC en la casa donde realizarían los talleres, todos se formaron inmediatamente contra las paredes alejadas de las ventanas: un gesto automatizado de defensa contra cualquier

posibilidad de ataque. Que ese cuerpo modelado para guerra descubra otras competencias, y que esas competencias no sean solo las del testigo, sino que se extiendan hacia otras prácticas, dejan ver algunas posibilidades transformadoras propiciadas por el arte. Los excombatientes hacen aquello que se supone no deberían o no podrían hacer: desplegar su imaginación en el mundo de las formas, adiestrar la mano para utilizar pinceles, que sus trabajos sean visibles en los espacios de la extraterritorialidad artística. Esto es lo que Rancière llama redistribución de lo sensible, cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman el tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común:

La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos (Rancière 2012, 35).

Además de lo testimoniado, o más allá de eso, los trazos infantiles de sus pinturas son la declaración de un proceso de desidentificación, acentuado por el hecho de que son posibles al remplazar fusiles por pinceles. Cuestiones que podrían desvirtuar esta desidentificación, como la posible reinscripción en actividades ilícitas (información con la que no me he encontrado), no niegan el hecho de que, en todo caso, ha ocurrido: suspender el tiempo para hacer cosas que no están mediadas por un interés práctico. Esta es una posibilidad anunciada con el nacimiento de la estética, que frecuentemente Rancière actualiza con la noción de “régimen estético del arte”. La reflexión estética del siglo XVIII ya plantea esa redistribución de lo sensible al reivindicar, por un lado, el juego como una forma de apropiación pasiva de una actividad creativa (el juego que se opone al trabajo) y, por el otro, en comprender la identificación del arte, menos con las *maneras de hacer* y más con las *maneras de ser*. La estética, entendida menos como una disciplina y más como un nuevo *sensorium*, una “nueva educación sensible, conformada por los ruidos y los acontecimientos insignificantes de la vida ordinaria” (Ibid., 15). Esa es la experiencia que se configura en los museos modernos: la escultura de la Juno Ludovisi, por ejemplo, transmutada en una diosa ociosa liberada de todas sus funciones que es contemplada por la mirada ociosa e indiferente del público anónimo del museo. La mirada indiferente es una potencia.

Teniendo en cuenta esto, quisiera relatar una experiencia que permite comprender un poco mejor esta idea de Rancière. El 17 de septiembre de 2018 fui invitado a la Biblioteca

Virgilio Barco para la inauguración de una exposición llamada “Óxido”.²⁴⁹ Yo era uno de los expositores invitados para hablar en el evento. Llegué sin saber prácticamente nada de la exposición, ni de su proceso ni de sus creadores. Como no sabía casi nada estuve muy atento al observar las obras, en su mayoría piezas escultóricas realizadas con desechos metálicos: tuercas, tornillos, bujías, cadenas de bicicleta, partes de objetos que en algún momento tuvieron alguna utilidad: una bicicleta, un alternador, una nevera, etc. No obstante su obsolescencia, la vida de los objetos se prolonga más allá de su utilidad. Cada parte se amontona con otras hasta conformar un cuerpo metálico cuyo peso tiene un precio: la chatarra, desechos que, en este caso, resultaban recompuestos por medio de una creación. Los creadores eran exhabitantes de la calle, muchos de los cuales recolectan piezas metálicas para vender al chatarrero por insignificantes sumas que, sin embargo, para el habitante de la calle, resultan de gran valor, pues la vida en la calle es la de la urgencia, es decir, la de la angustia.

Como tenía que hablar de la exposición, pero apenas acababa de verla, estuve muy atento a escuchar lo que las personas que estaban junto a mí decían, casi en su totalidad exhabitantes de la calle, y una palabra que escuché repetir varias veces fue “Tan bonito”. Y cuando se dice “bonito” se está utilizando una palabra para dar cuenta de un sentimiento. Una de las posibilidades para transformar la vida por medio del arte tiene que ver con una transformación de los sentimientos y con una manera de ver el mundo. Cuando se dice que es bonito, y lo que es llamado bonito proviene de lo que se desecha y se convierte en chatarra, el asunto comienza a ser especial. Y muy especial si las personas que están trabajando con desechos son personas que habitaron la calle, personas con una vida de urgencias y necesidades. Una vida de angustia permanente. En esa urgencia la chatarra, aquello que se desecha, en la calle todavía tiene un valor de cambio: obtener dinero a cambio de tuercas, tornillos, latas. Quiere decir eso que aquello que se desecha todavía puede ser la solución para las necesidades de un habitante de la calle cuando se intercambia por dinero. Pero lo interesante es que aquello que tiene utilidad, aún en la degradación, cuando se trabaja en los talleres de creación, se suspende esa utilidad, se deja de lado. Quiere decir que aquello que tiene todavía un mínimo valor económico el

²⁴⁹ Trabajo realizado por Víctor Manuel Peñalosa durante los procesos de formación en artes plásticas de la Subdirección de Adulthood de la Secretaría de Integración Social – Atención para Ciudadano Habitante de Calle. La exposición “Óxido” se realizó entre el 17 y 19 de septiembre en la Biblioteca Virgilio Barco, con trabajos de 11 exhabitantes de la calle.

habitante de la calle puede suspenderlo, y suspenderlo para hacer cosas que desde el punto de vista práctico no sirven para nada, es decir, aparece la posibilidad de dedicarle tiempo a cosas que son completamente inútiles. Para decirlo teóricamente, es lo que se conoce como desinterés estético. Lo inútil, en este caso, es que podemos ver el mundo de manera contemplativa, de apreciar el mundo de otra manera, una manera no mediada por la urgencia.

Todo esto deja una lección: que podemos suspender la urgencia, y al suspenderla podemos sentir y ver el mundo de otra manera. Lo que se está reivindicando es algo fundamental de los seres humanos que en la vida de calle seguramente se olvida. De modo que los talleres recuperan un aspecto fundamental de la vida que se pierde con la urgencia y la necesidad. El arte tiene la capacidad de transformar vidas reivindicando lo inútil, lo contemplativo y la exaltación de la belleza, que es lo que se encuentra en estos talleres, cuando se convierte la chatarra en una cabeza, en una bailarina, en un guerrero. Lo que se está poniendo allí en funcionamiento es la imaginación, la sensibilidad y la recuperación de algo fundamental: que aún en la escasez hay licencia para el excedente (la creación, el goce y la mirada contemplativa). Excedente que sin duda es una potencia: la evidencia de suspender el tiempo en contra de la urgencia ha sido una de las formas de reivindicar una vida verdaderamente humana. Todo esto aparece como una posibilidad, como una potencia intrínseca en todos los procesos de creación, que en este caso muestra una experiencia con personas al límite, que al suspender la urgencia se reencuentran con algo que habían perdido o nunca habían tenido. Esa es una de las formas de la redistribución de lo sensible.

IV. La empatía

Resulta paradójico que esta reivindicación de la suspensión de la urgencia coincida con el carácter urgente con el que se realizó esta investigación. La urgencia tiene que ver con valorar el papel del arte en el escenario del postconflicto, de ahí que me haya ocupado del presente más próximo del arte. El carácter de urgencia está presente en muchas de las obras analizadas, como la acción de duelo llevada a cabo por de Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar tan solo 8 días después de que el plebiscito que refrendaría el acuerdo de paz entre el gobierno nacional y las FARC resultara negativo. Lo urgente es actuar de manera veloz en medio del desastre, pero en esa velocidad, a diferencia de la informativa que

resulta efímera, dejar marcas mediante el recurso propiamente artístico de enmarcar, tal como lo declara Salcedo: “A mí lo que me interesa en este momento es proponerle a Colombia una obra sublime”.²⁵⁰ Dirigimos la mirada hacia aquello que está enmarcado, pero el marco mismo hace que miremos de determinado modo. Es la tesis de Butler: “los marcos que deciden realmente qué vidas serán reconocibles como vidas y qué otras no lo serán deben circular a fin de establecer su hegemonía” (2010, 18). Simbolizar las pérdidas humanas y ritualizar su muerte es un paso indispensable para que la condolencia pública acontezca, para que tengamos la capacidad de llorar las muertes ajenas como si fueran propias. Cuando una vida no es digna de ser llorada, estamos declarando que esa vida no fue digna de ser vivida (Ibid.). En un lugar donde las masacres y los asesinatos extrajudiciales son una rutina, el asesinato de tres periodistas ecuatorianos sirve como un espejo en el que podemos ver el reflejo de nuestras propias faltas, tal como le sucedió a María Jimena Duzán cuando la invitaron a un encuentro de periodistas en Quito: “les envidié esa capacidad de indignación que les vi en sus ojos y que percibí en el tono de sus voces y me dio pena contarles que en mi país las muertes ya no causan ni indignación ni desconcierto”.²⁵¹

Todas las sociedades, dice Nussbaum, “tienen que pensar en sentimientos como la compasión ante la pérdida, la indignación ante la injusticia, o la limitación de la envidia y el asco en aras de una *simpatía* inclusiva” (2014, 15). La vergüenza de Duzán es un diagnóstico de nación: la ausencia de compasión ante el sufrimiento de las víctimas. La compasión necesaria, la que está ausente, sería la articulación de una condolencia pública. La condolencia es el despertar empático frente al dolor de los demás. Es un sentimiento que no se agota en la sensibilidad, sino que se extiende hacia formas de comprensión. Es, propiamente, una forma de conocimiento sensible, tal como Baumgarten definió la *estética* en 1750. Nos percatamos de la injusticia no porque analicemos un tratado sobre ética sino porque los juicios morales “nos salen de las *entrañas*. Nuestras emociones deciden, y luego nuestro poder de raciocinio (...) intenta urdir justificaciones plausibles” (Waal 2011, 23). Muchas de las obras aquí analizadas construyen marcos que permiten

²⁵⁰ Respuesta de Salcedo a Claudia López, en: <https://twitter.com/ClaudiaLopez/status/786024986544922624> (12.11.16).

²⁵¹ María Jimena Duzán, “Vergüenza”, *Semana*, 5 de mayo de 2018: “En memoria de los tres periodistas ecuatorianos asesinados hace unas semanas en la frontera colombiana, el jueves pasado se realizó en Quito un encuentro entre periodistas colombianos y ecuatorianos propiciado por la Universidad Andina en el que sentí vergüenza de ser colombiana”.

que el sentimiento empático tenga lugar: la inauguración y exhibición de “Río abajo” en los municipios del oriente antioqueño y la simbolización del cementerio en “Relicarios” parecen activar este sentimiento en el público. Una suerte de condolencia pública se activa. Es lo que deliberadamente Salcedo busca con su acción de duelo cuando dice que quiere proponer una imagen sublime, es decir, una imagen que está más allá de la representación y que quiebra el flujo cotidiano de los acontecimientos: una forma de suspender e interrumpir el tiempo, de suspender la normalidad del mundo, una acción que busca marcar los acontecimientos mediante procedimientos artificiales, pues es la artificialidad la que carga de sentido al evento, tal como enseña el psicoanálisis cuando en los procesos de duelo aparecen marcos, como ventanas y arcos, en los sueños del doliente:

Un marco (...) permite a lo que se ve ser situado como una representación. Y esto se evoca por la ubicuidad del tema del escenario en los sueños de la gente afligida. Esto enfoca una vez más nuestra atención en la artificialidad de lo que está siendo mostrado, su cualidad de representación y no de escena natural (...) El duelo, por lo tanto, implica un cierto volver artificial. ¿no es este, de hecho, el principio mismo detrás de la idea de un monumento? (Leader 2011, 87).

Lo que importa, dice Leader, es que tenga lugar algo artificial, algún acto que marque el lugar, “El espacio no puede permanecer igual a como era antes del momento de la tragedia y la pérdida” (Ibid.). Es con el marco que el espacio simbólico de lo que está ausente empieza a bordearse. Marcar los espacios y darles una dignidad, así como dignificar también los rostros de las víctimas, enmarcar esos rostros teniendo en cuenta su sacralidad. Si la violencia mancha esos rostros, “manchar” esa parte “santa” del individuo,²⁵² una forma de devolverle la dignidad a ese rostro mancillado -a ese individuo a quien se le negó su identidad mediante la tortura, la desfiguración y la desaparición de su cuerpo-, es elevar su imagen, enmarcarla de modo especial. Es lo que hacen los familiares con los retratos de sus seres amados, lo que hacen también algunas artistas y fotógrafos. La restauración de la dignidad es inseparable de la belleza, esa es la idea que

²⁵² La dimensión antropológica de lo sagrado en el rostro: “El rostro como la elección del alma, es una imagen bella y común, traduce en términos religiosos, el carácter singular e inefable del rostro. El cuerpo encuentra allí su espiritualidad, sus cartas de presentación (...) El rostro parece siempre el lugar donde la verdad está a punto de revelarse. Es una fuente inagotable de significaciones nuevas o por descubrir (...) Pero ya que el rostro es el lugar por excelencia de lo sagrado en la relación del hombre consigo mismo y con los demás, es también objeto de las tentativas para profanarlo, ensuciarlo, destruirlo cuando se trata de destruir al individuo, de negar su singularidad. La negación del hombre se relaciona de manera ejemplar con la negativa de concederle la dignidad de un rostro (...) procedimientos de degradación del hombre que exigen que sea privado simbólicamente de su rostro para rebajarlo mejor” (Le Breton 2009, 145-146).

tienen los familiares cuando eligen la fotografía que donarán o cargarán sobre su pecho para dar cuenta de la desaparición de esa persona. No hay belleza verdadera que no esté cargada de bondad. François Cheng recuerda que en muchas lenguas belleza y bondad tienen la misma raíz:²⁵³ “El grado supremo de la belleza es la gracia, pero por la palabra gracia entendemos también bondad” (2015, 56). Tal vez resulte difícil reivindicar la belleza en un contexto marcado por el horror y la maldad. Adorno, por ejemplo, exalta la fealdad en el arte como una forma de crítica frente a la injusticia y la violencia:

Todo cuanto se halla oprimido y quiere la revolución está penetrado de amargura de acuerdo con las normas de una vida bella en una sociedad fea, lleva todos los estigmas humillantes del trabajo corporal y esclavizador [...] El arte tiene que convertir en uno de sus temas lo feo y proscrito: pero no para integrarlo, para suavizarlo o para reconciliarse con su existencia por medio del humor, más repulsivo aquí que cualquier repulsión. Tiene que apropiarse de lo feo para denunciar en ello a un mundo que lo crea y lo reproduce a su propia imagen (Adorno 1983, 71).

Desde esta perspectiva, la fealdad en el arte se convierte en una forma de lucha y de denuncia. Lo fragmentario, lo discontinuo y lo disonante dan cuenta de la fealdad del mundo: el dolor provocado por la violencia y la injusticia.²⁵⁴ La fealdad es un recurso simbólico y expresivo que busca afectar al público mediante una experiencia de choque. En la historia del arte que se ocupa de la violencia en Colombia, estos recursos son frecuentes: “Masacre del 10 de abril” (1948) de Alejandro Obregón, “Piel al sol” (1963) de Luis Ángel Rengifo, “La horrible mujer castigadora” (1965) de Norman Mejía, “El martirio agiganta a los hombres de raíz” (1966) de Pedro Alcántara, “Angustia” (1967) de Carlos Granada, entre muchas otras. Los mismos títulos ya dan cuenta del horror y éste se representa mediante cuerpos fragmentados, escenas oscuras e indicaciones precisas de la tortura. Sobre el dibujo de Alcántara (imagen 85), Marta Traba señaló:

²⁵³ “Al pronunciar las palabras *don* y *gracia*, sé que ha llegado el momento de reflexionar acerca de la relación que puede existir entre la belleza y la bondad. Porque, originario de China, también estoy habitado por mi lengua materna. Esta herencia contiene la expresión *tiansheng lizhi*, que significa ‘la belleza de la mujer es un don del cielo’. Por otra parte, al designar lo bueno, la bondad, el ideograma *hao* se compone gráficamente del signo de la mujer y del signo del niño. Y, sobre todo, para designar una belleza que se ofrece a nuestra vista, la lengua dice *haokan*, que quiere decir ‘bueno de ver’. Mecido por esta lengua un chino tiene tendencia a asociar por instinto belleza y bondad. ¿Por qué, entonces, no señalar que en francés, también, existe una relación fónica íntima entre bondad [*bonté*] y belleza [*beauté*]? Ambas palabras vienen del latín *bellus* y *bonus*, que de hecho derivan de la raíz indoeuropea común: *dwenos*. Tampoco olvido que, en griego antiguo, un mismo término, *kalosagathos*, contienen la idea de lo bello (*kalos*) y la de lo bueno (*agathos*)” (Cheng 2007, 50).

²⁵⁴ Artistas como Picasso, Schiele, Grosz, Dix, señala Umberto Eco, “representarán con sistemática y despiadada insistencia rostros marchitos y repugnantes que expresarán la desolación, la corrupción, la carnalidad satisfecha de aquel mundo burgués que será luego el más dócil apoyo de la dictadura” (2007, 368).

El horror participado con una minucia -sin atenuante de la fuerte conmoción emocional que proviene de la reacción inmediata- es un horror cristalizado; nos obliga a entrar en un laboratorio donde se medita acerca de la profundidad, magnitud y naturaleza de la condición de víctima (...) Indudablemente el punto más alto del realismo de la violencia en la neofiguración colombiana está en la descripción de desollados, cuyo preciosismo formal ratifica, centímetro a centímetro, la plena intencionalidad de la obra (1984, 228).

Imagen 85. “El martirio agiganta...” (1966)



Imagen 86. “La horrible mujer castigadora” (1965)



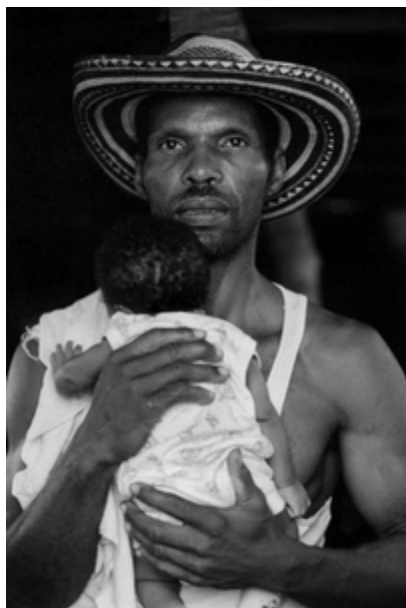
María Margarita Malagón señala algo semejante sobre la pintura de Mejía (imagen 86):

Una enorme mujer desfigurada y distorsionada es vista simultáneamente a través de múltiples capas de cuerpo, el cual es atacado y transgredido por el artista, quien de esta forma pone en evidencia un tipo de monstruosidad humana que impacta al espectador (2010, 25).

Cuando la víctima es una abstracción, los artistas tienen la licencia para describir desollados con preciosismo formal o atacar y transgredir una figura hasta la desfiguración. Tales procedimientos de cristalización del horror probablemente impactarán al espectador. Esto puede hacerse porque el horror es lejano, se puede jugar con la fealdad pues la víctima desollada no tiene nombre ni rostro. Lo que allí importa es el punto de vista del artista, cuya intensión, probablemente, será la denuncia a través de la conmoción que estas formas producen. Otra cosa ocurre cuando la víctima tiene rostro y nombre, cuando los artistas caminan el territorio y entablan relaciones con las comunidades. Aquí opera el desplazamiento de la mirada y la multiplicación de los puntos de vista. En lugar del repudio que produce la deformación, lo que se busca es la empatía del espectador

mostrando la dignidad de la víctima mediante los objetos que le pertenecieron, a través de la solidaridad que aparece después de la barbarie, poniendo en evidencia la fortaleza de los sobrevivientes. Los sobrevivientes que tienen una voz activa, como la de Noel Palacios, o que miran de frente, como Eugenio Palacios, quien regresa a Bojayá con su hija en brazos cuatro meses después de la masacre (imagen 87). No hay que atemorizarse para afirmar que esta es una fotografía bella, que las manos fuertes de este campesino toman con delicadeza el frágil cuerpo de su hija, que el sombrero que lo protege del sol guarda la memoria creadora de un pueblo, que cuando estamos ante esta fotografía quien nos mira fijamente ha visto y vivido cosas que no alcanzamos a imaginarnos. No obstante, Eugenio permanece erguido y nos mira de frente. En la iconografía de la guerra abundan cuerpos tendidos por la derrota y por la muerte, cuerpos desfigurados por los ultrajes y la tortura. Esta fotografía también es bella por su verticalidad y frontalidad, por el rostro de Eugenio Palacios que mira dignamente de frente aun en medio del dolor.

Imagen 87. Eugenio Palacios (2002)



El dolor ha sido un hallazgo en este recorrido. El dolor activo, debería agregarse, aquel que se articula comunitariamente y crea vínculos solidarios y de activación política. Pero el dolor no solo de las víctimas sino también el de la ciudadanía cuando este aparece de manera empática, pues la empatía “tiene la propiedad de transformar la desgracia de otra persona en la propia tristeza de uno (Hoffman 1981). El dolor lo he convertido en una consigna, en una declaración sobre la posibilidad de transformar nuestra historia. Si en la historiografía de la violencia en Colombia se repiten los relatos sobre los odios heredados,

cuyo desenlace es la venganza, es decir, la repetición de la violencia, los dolores heredados demuestran que es posible la articulación de los vínculos solidarios como una forma de romper con esa repetición. Los espacios extraterritoriales del arte permiten articular esos lazos: que Noel Palacios, por ejemplo, termine dando instrucciones de pintura a excombatientes que pertenecieron al grupo armado que perpetró la masacre en su pueblo. La extraterritorialidad del arte también tiene una potencia en su exhibición. Lo experimenté hace poco con la visita que hice a la exposición de Jesús Abad Colorado con un grupo de estudiantes, con la reflexión escrita que hicieron, donde frecuentemente aparecen la conmoción al no haber visto el desastre estando tan cerca, el dolor de verlo ahora y la vergüenza de que se siga repitiendo. Un grupo de 50 estudiantes recorre en completo silencio la exposición. Al preguntarles a algunos cómo les ha parecido me esquivan la mirada mientras atinan a decir que es muy duro, pero el mensaje es que no sigamos hablando, que los deje en paz experimentando ese sentimiento profundo que no resulta agradable. Simultáneamente, dos agentes de la policía recorren también la exposición, sin prisa se detienen, leen, observan las fotografías con morosidad (imagen 88). También permanecen en silencio en el largo recorrido. La imagen me conmueve y alcanzo a teorizar que esa es una forma de redistribución de lo sensible, pero ahora que lo escribo recuerdo de manera más intensa uno de los cantos del poema Fiesta de la Paz de Hölderlin:

Desde la mañana,
 desde cuando somos un diálogo y nos escuchamos unos de otros,
 mucho ha sabido el hombre;
 más pronto somos canto.

Imagen 88. Exposición de Colorado (2018)



Bibliografía

Adorno, Theodor. 1986. *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus.

Adorno, Theodor. 1983. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. 1998. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.

Arendt, Hannah. 1999. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.

Acosta, María del Rosario. 2016. “Las fragilidades de la memoria. Duelo y resistencia al olvido en el arte colombiano (Muñoz, Salcedo, Echavarría)”. En M. del R. Acosta. (coord.^a), *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia* (pp. 23-49). Bogotá: Universidad de los Andes.

Agamben, Giorgio. 2010. *Ninfas*. Barcelona: Pre-Textos.

Agamben, Giorgio. 2007. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio. 2006. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Barcelona: Pre-Textos.

Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Barcelona: Pre-Textos.

Alexiévich, Svetlana. 2015. *Voces de Chernóbil*. Barcelona: Penguin Random House.

Althusser, Louis. 2003. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”, *Ideología. Un mapa de la cuestión* (comp. S. Žižek). México: F. C. E., pp. 115-156.

Bal, Mieke. 2014. *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Baudrillard, Jean. 2002. *Crítica de la economía política del signo*. Madrid. Siglo XXI.

Benjamin, Walter. 2012. “Sobre el concepto de historia”, *Obras, libro I, vol.2*. Madrid: Abada Editores, pp. 303-317.

- Benjamin, Walter.** 2012a. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Obras, libro I, vol.2*. Madrid: Abada Editores, pp. 48-85.
- Berger, John.** 2017. *El tamaño de una bolsa*. Madrid: Alfaguara.
- Berger, John.** 2017a. *Fama y soledad de Picasso*. Madrid: Alfaguara.
- Bishop, Claire.** 2012. *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso.
- Bourdieu, Pierre.** 2013. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre.** 1997. “La metamorfosis de los gustos”. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo, pp. 161-172.
- Bourriaud, Nicolas.** 2006. *La estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski.** 2015 “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Butler, Judith.** 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid: Paidós.
- Cardona González, Lorena.** 2015. “Imágenes en duelo. Víctimas del conflicto armado colombiano en la cámara de Érika Diettes”. *Aletheia*. 5 (10): 1-30, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51828>
- Centro Nacional de Memoria Histórica.** 2016. *Granada: memorias de guerra, resistencia y reconstrucción*. Bogotá: CNMH – Colciencias – Corporación Región.
- Centro Nacional de Memoria Histórica.** 2014. *Textos corporales de la crueldad. Memoria histórica y antropología forense*. Bogotá: CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica.** 2013. *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: CNMH.
- Centro de Memoria Histórica.** 2012. *Justicia y Paz ¿Verdad judicial o verdad histórica?* Bogotá: CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica.** 2008. *Trujillo: una tragedia que no cesa*. Bogotá: CNMH.
- Colorado, Jesús Abad.** 2015. *Mirar de la vida profunda*. Bogotá: Paralelo 10/ Editorial Planeta.
- Cheng, François.** 2015. *Cinco meditaciones sobre la muerte*. Madrid: Siruela.
- Cheng, François.** 2007. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix.** 2008. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques.** 2009. “¿Cómo no temblar?”. *Acta Poética*, vol. (20), N°2, otoño, pp. 19-34: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v30n2/v30n2a2.pdf>
- Derrida, Jacques.** 2009a. *La difunta ceniza*. Buenos Aires: La Cebra.
- Diéguez, Ileana.** 2015. “Erika Diettes: imágenes en duelo”. *Memento Mori I*. Staunton: George F. Thompson Publishing, pp. 43-55.
- Diéguez, Ileana.** 2013. *Cuerpos sin duelo. Icnografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénica.
- Didi-Huberman, Georges.** 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges.** 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Diderot, Denis.** 1982. *Ilustración y romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Duarte, Ángela María.** 2016. “Los silencios del dolor: sobre el tacto en Sudarios de Erika Diettes. En M. del R. Acosta. (coord.ª), *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia* (pp. 117-137). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Duncan, Gustavo.** 2006. *Los señores de la guerra, de paramilitares, mafias y autodefensas en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Eagleton, Terry.** 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Eco, Umberto.** 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Echavarría, Juan Manuel.** 2018. *Woks*. Barcelona: RM Verlag.
- Eisenman, Stephen F.** 2014. *El efecto Abu Ghraib*. Barcelona: Sans Soleil.
- Erikson, Kai.** 2011. “Trauma y comunidad”. En *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, ed. Francisco Ortega, 63-84. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Familiares de desaparecidos forzosamente por el Apoyo Mutuo Familiares Colombia.** 2013. *Doble oficio por la entrega digna: una exposición sobre la*

desaparición forzada en Colombia. Bogotá: Familiares de desaparecidos forzadamente por el Apoyo Mutuo Familiares Colombia.

Familiares de desaparecidos forzadamente por el Apoyo Mutuo Familiares Colombia. 2017. “Doble oficio por la entrega digna”, acceso 24 de enero de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=iqm4hGePq9c>

Flores Martos, Juan Antonio. 2014. “Iconografías emergentes y muertes patrimonializadas en América Latina: Santa muerte, muertos milagrosos y muertos adoptados. *Revista de antropología Iberoamericana*, 9 (2), pp. 115-140: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62331874002>

Flórez Fuya, Franz. 2016. “El sentido de ser otros. Polémica y monologismo en torno a la serie de televisión Tres Caínes. Un caso de narración del conflicto armado en Colombia desde la ficción”. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano. Tesis de maestría en semiótica.

Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. (9), N°2, mayo-agosto, pp. 115-140.

Freud, Sigmund. 2005. “Lo siniestro”. *Teorías literarias del siglo XX* (Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, eds.), Madrid: Akal, pp. 660-682.

Gadamer, Hans-Georg. 1991. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

Gamboa, Alejandro. 2017. “Víctimas del arte”. *Reconocimiento a la crítica y el ensayo. Arte en Colombia. Versión 12*. Bogotá: Universidad de Los Andes. pp. 5-12.

Gamboa, Alejandro. 2015a. “Hacer ver. Representaciones de la guerra en Colombia”, texto presentado al premio Reconocimiento a la Crítica y el Ensayo: Arte En Colombia. Ministerio De Cultura – Universidad De Los Andes. Disponible en: <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Rad-4457-Cat-1-HACER-VER-REPRESENTACIONES-DE-LA-GUERRA.pdf>

Gamboa, Alejandro. 2015b. *La guerra por la memoria de la guerra. Arte y Hegemonía en Colombia*. Tesis de grado para optar al título de magister en estudios culturales. Bogotá: Universidad de Los Andes, Facultad de Ciencias Sociales.

García, Daniel. 2015. “Historia y memoria en el Cementerio Central de Bogotá”. *Karpa* 8. Los Ángeles, California State University: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA8a/Site%20Folder/garcia.html>

- García, Daniel.** 2011. “Imágenes de la violencia en la pintura de Fernando Botero”. *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, N°17, verano, pp. 49-54.
- Gonzáles, Beatriz y Londoño Vélez, Santiago.** 2004. “Botero en el Museo Nacional de Colombia”, Nueva donación 2004. Bogotá: Villegas Editores.
- Groys, Boris.** 2013. “El arte en la era de la biopolítica: de la obra de arte a la documentación del arte”. *Antología*, México: COCOM, pp. 33-48.
- Grupo de Memoria Histórica.** 2011. *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el caribe colombiano*. Bogotá: Taurus.
- Grupo de Memoria Histórica.** 2009. *Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas*. Colombia: Puntoaparte Editores.
- Guzmán, Germán; Fals Borda, Orlando; Umaña Luna, Eduardo.** 1977. *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Punta de Lanza, tomo I.
- Hartog, Francois.** 2012. “El tiempo de las víctimas”. *Revista de Estudios Sociales*. 44: 12-19.
- Heidegger, Martin.** 2001. “La cosa”. En *Conferencias y artículos*, editado por Ives Zimmermann, 121-137. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hoffman, Martin.** 1981. “Is altruism part of human nature?”. *Journal of Personality & Social Psychology* (40): 121-137.
- Hoyos, Andrés.** 2004. “Monotonía”. *El Malpensante*, N° 55, Bogotá, junio-julio.
- Huysen, Andreas.** 2011. “Escultura de la memoria en la obra de Doris Salcedo: *Unland: The Orphan's tunic*”, *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, (F. A. Ortega Martínez, ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 411-424.
- Koselleck, Reinhart.** 2011. *Modernidad, culto a la muerte y memorial nacional*. Madrid: Centros de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Kundera, Milan.** 2005. *El telón*. Barcelona: Tusquets.
- Lacan, Jacques.** 1988. *La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Barcelona: Paidós.
- Leader, Darien.** 2014. *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver*. Madrid: Sexto Piso.
- Leader, Darien.** 2011. *Duelo, melancolía y depresión*. Madrid: Sexto Piso.

- Le Breton, David.** 2009. "El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis". *Universitas Humanistica*. 68: 139-153.
- Lira, Elizabeth.** 2010. "Trauma, duelo, reparación y memoria". *Revista de Estudios Sociales*. 36: 14-28.
- Londoño Vélez, Santiago.** 2004. "Testimonios de la barbarie". *Botero en el Museo Nacional de Colombia. Nueva donación 2004*. Bogotá: Villegas Editores, pp. 9-12.
- Losonczy, Anne Marie.** 2001. "Santificación popular de los muertos en los cementerios urbanos colombianos". *Revista Colombiana de Antropología*, (37), pp. 6-23.
- Lozano, Juan José y Hollman Morris.** 2010. *Impunity*. Documental, acceso 15 de enero de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=goZUwkldHB4&app=desktop>
- Lytard, Francois.** 1996. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Malagón-Kurka, María Margarita.** 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: Universidad de los Andes.
- Marzo, José Luis.** 1989. "La ruina o la estética del tiempo", *Universitas* (2-3), pp. 49-52.
- Mauss, Marcel.** 2007. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Morales, Lorenzo; Ruiz, Marta.** 2014. "Para ver la muerte, hay que ver el rostro de los vivos", *Hechos para contar*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Mouffe, Chantal.** 2011. *En torno a lo político*. México: F.C.E.
- Nieto, Patricia.** 2012. *Los escogidos*. Medellín: Sílabas Editores.
- Nora, Pierre.** 2008. *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*. Trilce: Santiago de Chile.
- Nussbaum, Martha C.** 2014. *Emociones políticas ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Barcelona: Paidós.
- Olaya Gualteros, Vladimir; Lasnaia Simbaqueba, Mariana.** 2012. "Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político". *Revista Colombiana de Educación* (62), pp. 117-138.
- Orozco Iván.** 2003. *La postguerra en Colombia. Divagaciones sobre la venganza, la justicia y la reconciliación*. Indiana: University of Notre Dame Press/Kellogg Institute, Working Paper #306:

<https://www3.nd.edu/~kellogg/publications/workingpapers/WPS/306.pdf>

Ortega Martínez, Francisco. 2011. “El trauma social como campo de estudios”. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, ed. Francisco Ortega, 17-61. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Osuna, Javier. 2015. *Me hablarás del fuego. Los hornos de la infamia*. Bogotá: Ediciones B.

Pérez Moreno, Juan Diego. 2012. “Caligrafías de las sombras. Sobre la serie *Silencios de Bojayá* de Juan Manuel Echavarría. *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2011-2012*. Bogotá: Universidad de Los Andes; MinCultura; Fundación Arteria, pp. 41-61.

Ponce de León, Carolina. 1988. “Qué honor estar con usted en este momento histórico”. *Beatriz González: la historia extensa de Colombia*. Nueva York: Museo del Barrio, pp. 30-64:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1079435/language/es-MX/Default.aspx>

Rancière, Jacques. 2012. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.

Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rancière, Jacques. 1997. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Ramírez Botero, Isabel Cristina. 2013. *Obregón. Geografías pictóricas. La exploración del espacio en el paisaje de Alejandro Obregón*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Reuter, Laurel. 2005. “A conversation: Juan Manuel Echavarría and Laurel Reuter”, *Juan Manuel Echavarría: Mouths of Ash=Bocas de ceniza*, Milano: Chartra, pp. 23-34.

Rieff, David. 2012. *Contra la memoria*. Barcelona: Debate.

Rubio León, Laura Alejandra. 2013. “La fotografía como posibilidad de la memoria: *Río abajo* de Erika Diettes y *Aliento* de Oscar Muñoz, *Ciudad Paz-Ando*, 6 (2), pp. 102-122.

- Sánchez, Gonzalo.** 2010. “La guerra y la mirada”. *La guerra que no hemos visto*. Bogotá: Fundación Punto de Encuentros, pp. 44-48.
- Sontang, Susan.** 2010. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sontang, Susan.** 1996. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Steyerl, Hito.** 2014. “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación”. *Los condenados de la Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra. Pp. 143-166.
- Steyerl, Hito.** 2014a. “Una cosa como tú y yo”. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 49-62.
- Tamayo Gómez, Hugo de Jesús.** 2013. *Desde el Salón del Nunca Más. Crónicas de desplazamiento, desaparición y muerte*. Medellín: Tamayo Palacios S.A.S.
- “Yolanda Izquierdo, víctima de un "error burocrático"”. 2011. *El Espectador*, marzo 19.
- Taussig, Michael.** 2010. “El lenguaje de las flores”. *Universitas Humanisticas* (70), pp. 225-252.
- Tobón Giraldo, Daniel Jerónimo.** 2014. “¿Recordar el dolor de los demás? Sobre arte, compasión y memoria”. *El arte y la fragilidad de la memoria* (Domínguez Hernández, J.; Fernández Uribe, C.; Tobón Giraldo, D.; Vanegas Zubiría, C. Eds.). Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, Sílabo Editores, pp 113-136.
- Trías, Eugenio.** 2011. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo.
- Uribe Alarcón, María Victoria.** 2016. “Desaparición y evanescencia. El arte contemporáneo y la violencia”. *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*, M. del R. Acosta. (coord.^a). Bogotá: Universidad de Los Andes, pp. 1-23.
- Uribe, María Victoria.** 1990. “Matar, rematar y contramatar. Las masacres del Tolima 1948-1953”, en *Controversia*, N° 159-160.
- Waal, Frans de.** 2011. *La edad de la empatía*. Barcelona: Tusquets.
- Weizman, Eyal.** 2017. *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. Barcelona: MACBA.
- Wittgenstein, Ludwig.** 2010. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.
- Yepes, Rubén.** S.f. “Guerreros (in)visibles. Sobre *La guerra que no hemos visto* de Juan Manuel Echavarría”:

https://www.academia.edu/4271567/Guerreros_in_visibles._Sobre_La_guerra_que_no_hemos_visto_de_Juan_Manuel_Echavarr%C3%ADa

Žižek, Slavoj. 2010. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular.* Buenos Aires: Paidós.

Entrevistas

Calle, Juan. 2008. “Erika Diettes. Río Abajo”, noviembre 7.

Díaz, Paula. 2016. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, noviembre 3. Registro fonográfico.

Diettes, Erika. 2016. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, mayo 5. Registro fonográfico.

Diettes, Erika. 2015a. “Conversación entre Erika Diettes y Anne Wilkes Tucker”. En *Memento Mori. Testamento de vida.* Pp. 161-176.

Diettes, Erika. 2015b. Entrevista realizada por Cardona González. Febrero 12. Bogotá, Colombia.

Diettes, Erika. 2012. Entrevista realiza por Iván Ordoñez. Enero 24. Bogotá, Colombia.

Diettes, Erika. 2008. Entrevista realizada por Juan Calle. Noviembre 7. Bogotá, Colombia: <http://tertuliasfotograficas.blogspot.com.co/2008/11/erika-diettes-ro-abajo.html>

Echavarría, Juan Manuel. 2015. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, octubre 20. Registro fonográfico.

Echavarría, Juan Manuel. 2009. Entrevista realizada por Ana Tiscornia: http://www.jmechavarria.com/pdf/Tiscornia_Echavarrria_Spa.pdf

“**Entrevista en Bocas: Beatriz González, de la sonrisa al dolor**”. 2014. *El Tiempo*, septiembre 29: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14611537>

Nanteuil, Matthieu de. 2012. “Arte y violencia de masa. Entrevista con Juan Manuel Echavarría, Centre de recherches interdisciplinaires. Démocratie, Institutions, Subjetivé, disponible en: https://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/grial/documents/ColPaz_-_Entrevista_Juan-Manuel_ECHAVARRIA.ESP.VDEF.pdf (04.02.16)

Quintero, Gloria Elsy. 2015. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Granada (Antioquia). noviembre 1. Registro fonográfico.

Ramírez, Constanza. 2016. Entrevista realizada por Elkin Rubiano. Bogotá, 20 de mayo de 2016. Registro fonográfico.

Sánchez, Edwin. 2011. “Entrevista con Edwin Sánchez y Víctor Albarracín”. *Tête à Tête* (2). Lormont: Le Bord de l’Eau, diciembre, pp. 52-65: https://www.academia.edu/2111527/Entrevista_a_Edwin_S%C3%A1nchez_y_V%C3%ADctor_Albarrac%C3%ADn

Conferencias, seminarios y conversatorios

“**Cuando la víctima y el arte hacen trauma**”. 2016. Bogotá, Alianza Francesa Centro, noviembre 9. Panelistas: Constanza Ramírez, Edgar Humberto Álvarez, Marcela Granados y Elkin Rubiano. Registro fonográfico.

“**El rol del arte y la cultura en la construcción de la verdad**”. 2018. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, agosto 16. Registro fonográfico

Rueda, Ana María. 2015. “Conversatorio con la artista”. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Bogotá, octubre 27. Registro fonográfico.

Ruiz, Yorlady; Posada, Gabriel. 2017. Presentación del proyecto “Magdalenas por el Cauca” en el coloquio interuniversitario “Arte, conflicto y reparación simbólica”. Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano/Universidad de Los Andes, abril 21. Registro fonográfico.

Sierra, Yolanda. 2018. “¿De qué sirve una taza?” (conferencia). Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, enero 20.

Prensa

Alarcón, Carlos. 2016. “Una ilusión con algunos pocos tintes de desilusión”. *Periódico Arteria*, octubre 16, disponible en: <http://www.periodicoarteria.com/una-ilusion-contintes-desilusion-6377854> (01.12.16)

“**Así es como la fuerza pública quiere contar la memoria del conflicto**”. 2017. *El Colombiano*, abril 19: <http://www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/ministro-de-defensa-hara-parte-del-consejo-del-centro-nacional-de-memoria-historica-KE6350815>

“Beatriz González revela aspectos de la exposición carta furtiva en la galería Alonso Garcés”. 2009. *La W radio*, mayo 18:

<http://www.wradio.com.co/llevar.aspx?id=813857>

Botero, Fernando. 2007. “Fernando Botero y Abu Ghraib: ‘No me pude quedar callado’”. *Revolución* #79, febrero 25: <http://revcom.us/a/079/botero-es.html>

Botero, Fernando. 2004. “Botero retrata décadas de violencia en Colombia”. *El País*, abril 4: https://elpais.com/cultura/2004/05/04/actualidad/1083621601_850215.html

“Capturan a mujer por crimen de Yolanda Izquierdo”. 2017. *El Heraldo*, mayo 18.

“Colombia merece una acción de duelo”, *Semana*, 10 de octubre de 2016, disponible en: <http://www.semana.com/enfoque/articulo/doris-salcedo-y-obra-colectiva-para-responder-al-no-en-el-plebiscito/498199> (30.10.16)

“¿Cómo crear memoria histórica con las fuerzas militares?”. 2014. Bogotá: Centro Nacional de Memoria, Julio 23: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/noticias/noticias-cmh/como-crear-memoria-historica-con-las-fuerzas-militares>

“Condena confirma que Mancuso usó hornos crematorios, como los nazis”, *El Tiempo*, 6 de diciembre de 2014, disponible en:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14941295> (27.02.18)

Currea Lugo, Víctor de. 2016. “Los errores de la justicia transicional”. *El Espectador*, mayo 16: <http://colombia2020.elespectador.com/justicia/los-errores-de-la-justicia-transicional>

Duzán, María Jimena. 2018. “Vergüenza”. *Semana*, mayo 5: <https://www.semana.com/opinion/articulo/homenaje-a-tres-periodistas-ecuatorianos-asesinados-por-maria-jimena-duzan/566056>

“El arquitecto Simón Hosie explica su obra”. 2009. *El Radar* de Caracol, julio 9:

<http://www.caracol.com.co/producciones/informativos/elradar/video145174-el-arquitecto-simon-hosie-explica-su-obra>

“El arte y el dolor de Beatriz González”. 2009. *El Radar* de Caracol, junio 3:

<http://www.caracol.com.co/producciones/informativos/elradar/video141335-el-arte-y-el-dolor-de-beatriz-gonzalez>

“El autor de la carta anónima a Beatriz González resultó ser un artista”. 2009.

Esfera Pública, julio 5:

http://esferapublica.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=957&Itemid=2

“El informe de la masacre de El Salado”. 2009. *El Espectador*, septiembre 14:

<http://www.elespectador.com/opinion/editorial/articulo161242-el-informe-de-masacre-de-el-salado>

“El Salado: rostro de una masacre”. 2009. Grupo de Memoria Histórica. Documental:

<https://www.youtube.com/watch?v=OrSbzIt0-Us>

“Erika Diettes presenta su obra 'Relicarios' en el Museo de Antioquia”. 2017. *El*

Tiempo, 16 de enero, disponible en: <http://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/erika-diettes-presenta-la-exposicion-relicarios-36614>

“Erika Diettes y el arte de encontrar belleza en el dolor”. 2016. *El País*, junio 26:

<http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/erika-diettes-y-el-arte-de-encontrar-belleza-en-el-dolor.html>

González, Beatriz. 2008. “El pincel mordaz del arte nacional”. *El Espectador*, noviembre

8: <http://www.elespectador.com/impreso/arte/articuloimpreso91100-el-pincel-mordaz-del-arte-nacional>

“Guerrilla atacó ayer en Granada”. 2000. *El Espectador*, Bogotá, diciembre 7.

“Granada, de nuevo blanco de los violentos”. 2000. *El Colombiano*, Medellín, diciembre 7.

“Granada pedirá respeto por la vida”. 2000. *El Colombiano*, Medellín, diciembre 9.

Guerrero, Diego. 2007. “La Plaza de Bolívar se encendió anoche con 24 mil velas, en homenaje a los diputados asesinados”, *El Tiempo*, 4 de julio, disponible en:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3623175> (15.11.16)

“La víctima que encontró el nombre de su papá en la instalación de Doris Salcedo”,

El Espectador, 23 de octubre de 2016, disponible en:

<http://www.elespectador.com/noticias/judicial/victima-encontro-el-nombre-de-su-papa-instalacion-de-do-articulo-661741> (01.12.16)

- “Los artistas debemos cambiar de tema”**. 2017. *Semana*, Bogotá, febrero 4:
<http://www.semana.com/cultura/articulo/beatriz-gonzalez-su-vigencia-y-su-vision-del-arte-actual/514247>
- “Los hornos del horror en el Catatumbo”**. 2009. *El Espectador*, mayo 9:
<http://www.elespectador.com/impreso/salvatore-mancuso/articuloimpreso140079-los-hornos-del-horror-el-catatumbo>
- Malagón Llano, Sara**. 2016. “Me he pasado toda la vida sumando ausencias”, *Semana*, septiembre 7, disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/acto-simbolico-de-doris-salcedo-en-la-plaza-de-bolivar/498091> (01.12.16)
- “Me entregaron a mi hermana en una bolsa”**. 2014. *Semana*, octubre 29:
<http://www.semana.com/nacion/articulo/entrega-de-desaparecidos-ahora-tendra-un-protocolo-mas-digno/400731-3>
- Mogollón, Glemis**. 2000. “Desaparecidos 14 civiles en ataque a Granada”. *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 8.
- Molano, Alfredo**. 2011. “Montes de María”, *El Espectador*, sección Nacional, mayo 21, disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/montes-de-maria-articulo-271613> (10.02.16)
- “Muerto profanador de tumbas”**. 1978. *El Tiempo*, agosto 12.
- “No es suficiente sacar a los muertos para sanar al país”**. 2007. *El Tiempo*, abril 23: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3525032>
- “Oremos por los que no han perdido la esperanza”**. 2014. *El Catolicismo*, abril 23:
<http://elcatolicismo.com.co/es/noticias/490-exposicion-rio-abajo-----.html>
- Orozco Tascón, Cecilia**. 2016. “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre: Doris Salcedo”, *El Espectador*, octubre 15, disponible en: <https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581> (15.10.16)
- Salcedo, Doris**. 2010. “El arte es el contrapeso de la barbarie. Diálogo con la colombiana ganadora del Premio Velázquez de las Artes”, *El Espectador*, 8 de mayo, Disponible en: <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-202179-el-arte-el-contrapeso-de-barbarie> (30.10.16).

“Simón y la lavadora de ropa”. 2009. *El Espectador*. Entrevista realizada por Angélica Gallón, julio 3.

Torres Duarte, Juan David. 2013. “Réquiem N.N., la obra de Juan Manuel Echavarría”, *El Espectador*, abril 16: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/requiem-nn-obra-de-juan-manuel-echavarría-artículo-416217>

Portales y Blogs

Arcos Palma, Ricardo. 2016. “Sumando ausencias de Doris Salcedo: ¿oportuna u oportunista? *Razón Pública*, octubre 17, disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/9788-sumando-ausencias-de-doris-salcedo-%C2%BFoportuna-u-oportunista.html> (11.11.16)

Arcos Palma, Ricardo. 2010. “Fotografía y memoria: vistazo crítico a la obra de Erika Diettes”. *Esfera Pública*, enero 15: <http://esferapublica.org/nfblog/fotografia-y-memoria-vistazo-critico-a-la-obra-de-erika-diettes/>

Clemenciaecheverri.com. 2017. “TRENO (2007)”, acceso 24 de enero de 2017. <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/treno>

Danto, Arthur. 2006. “Fernando Botero pinta el horror de Abu Ghraib”. *Sinpermiso*, octubre 14: <http://www.sinpermiso.info/textos/fernando-botero-pinta-el-horror-de-abu-ghraib>

“El lugar a donde llegan los muertos que lleva el río”. 2014. Corporación Nuevo Arcoíris, mayo 5: <https://www.arcoiris.com.co/2014/05/el-lugar-a-donde-llegan-los-muertos-que-lleva-el-rio/>

Diettes, Erika. 2014. “Por los desaparecidos y sus familiares”. *El Catolicismo*, junio 25: <http://elcatolicismo.com.co/es/noticias/490-exposicion-rio-abajo-----.html>

Gaitán Tobar, Andrés. 2010. “Erika Diettes. Pulcritud y sordidez”. *Zona tórrida y crítica*, febrero 20: <http://zonatorridaycritica.blogspot.mx/2010/02/erika-diettes-pulcritud-y-sordidez.html>

Gamboa, Alejandro. 2015. “Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia”: <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Rad-4457-Cat-1-HACER-VER-REPRESENTACIONES-DE-LA-GUERRA.pdf>

García, Alexandra. 2016. “De por qué odiamos a las Farc (y no tanto a los paras...)”, octubre 11, en: <https://www.las2orillas.co/de-por-que-odiamos-a-las-farc-y-no-tanto-a-los-paras/>

García Méndez, Paola. 2016. “Carta a Doris Salcedo”, octubre 17, en: <http://www.colectivodeabogados.org/?Carta-a-Doris-Salcedo> (25.11.16)

González, Beatriz. 2016. “Reclaiming the Aura”:
<https://www.youtube.com/watch?v=53mot1qktwM>

“**La magnitud de los crímenes develados por Justicia y Paz**”. 2015. *Verdad Abierta*, diciembre 7: <http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/10-anos-de-justicia-y-paz/6110-la-magnitud-de-los-crimenes-develados-por-justicia-y-paz>

Martínez Pinzón, Felipe. 2013. “Del arte y la memoria: el documental *Réquiem NN* de Juan Manuel Echavarría”. *razonpublica.com*, octubre 14:
<http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/7121-del-arte-y-lamemoria-el-documental-requiem-nn-de-juan-manuel-%20echavarr%C3%ADa.html>

Naranjo Quintero, Juan David. 2014. “ASOVIDA, muros de resistencia levantados con ríos de sangre e historias de lágrimas”. *Salón del nunca más. Memoria Viva*, <http://www.salondelnuncamas.org/index.php/archivo/item/146-asovida-muros-de-resistencia-levantados-con-rios-de-sangre-e-historias-de-lagrimas>

Ortiz, Darío. 2016. “El día en que Bolívar fue Nelson y la tela nieve”, *Esfera Pública*, octubre 12, disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/el-dia-en-que-bolivar-fue-nelson-y-la-tela-nieve/> (30.10.16)

Párraga, Leonardo. 2016. “Sumando ausencias y multiplicando exclusiones”, *Esfera Pública*, octubre 13, disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/sumando-ausencias-y-multiplicando-exclusion/> (30.10.16)

Peñuela, Jorge. 2016. “Sumando Ausencias: sumas estratégicas que dividen para restar”, *Liberatorio*, octubre 20, disponible en: <http://liberatorio.org/?p=6614> (21.10.16).

Villamizar, Guillermo (2016) “Doris Salcedo: oops!..She did it again”, *Esfera Pública*, octubre 31, disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/doris-salcedo-oops-she-did-it-again/> (30.10.16)

Zuluaga Mesa, Isabel. 2016. “Carta a Doris salcedo”, octubre 12, disponible en: <https://tejiendomemoria.wordpress.com/2016/10/12/carta-a-doris-salcedo> (25.11.16)