



LOS
ROSTROS
LAS
TUMBAS Y
LOS
RASTROS

El dolor de la guerra en el arte colombiano

ELKIN
RUBIANO

EDITORIAL
UTADEO

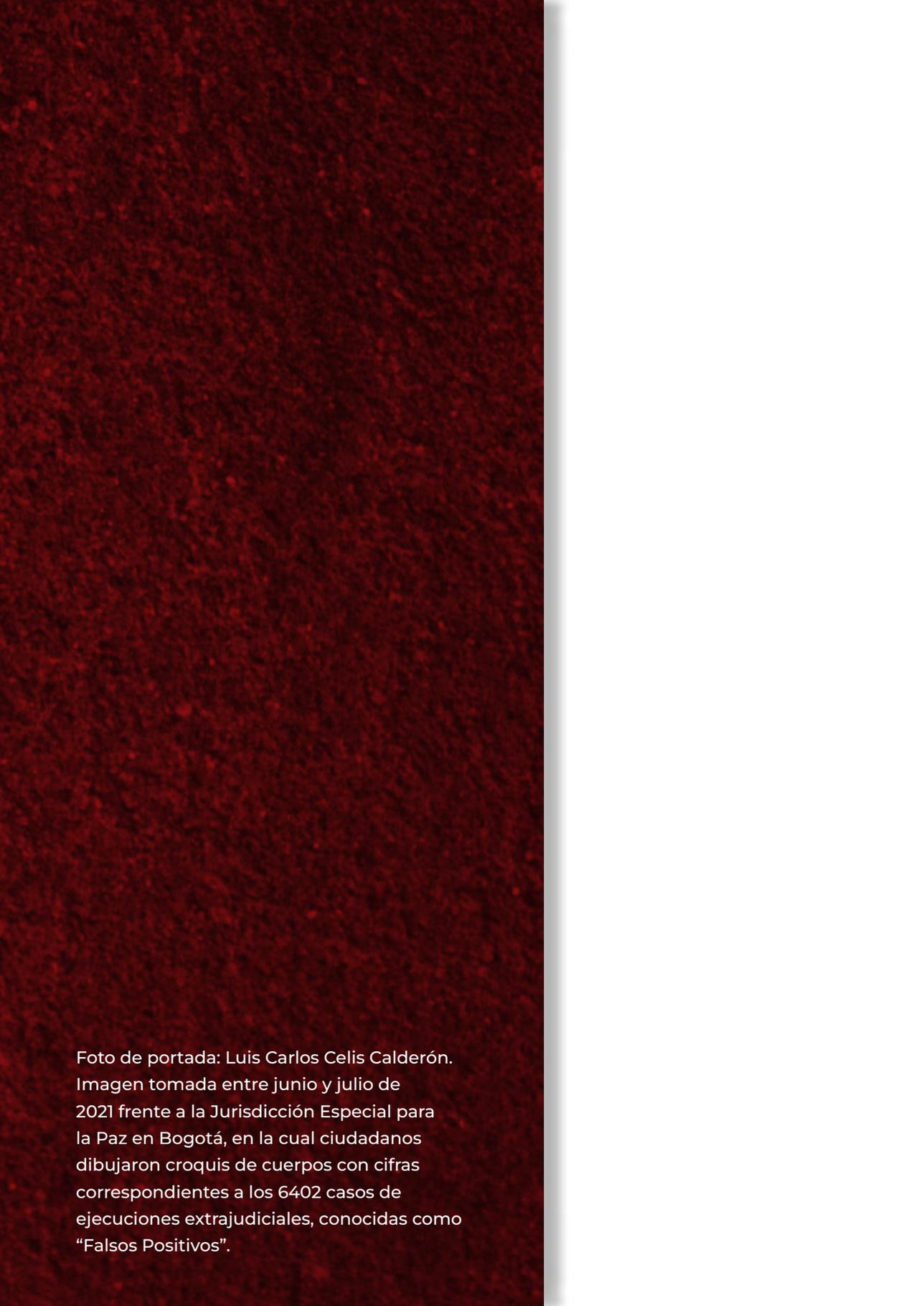


Foto de portada: Luis Carlos Celis Calderón.
Imagen tomada entre junio y julio de
2021 frente a la Jurisdicción Especial para
la Paz en Bogotá, en la cual ciudadanos
dibujaron croquis de cuerpos con cifras
correspondientes a los 6402 casos de
ejecuciones extrajudiciales, conocidas como
“Falsos Positivos”.

Los rostros, las tumbas y los rastros

El dolor de la guerra en el arte colombiano

LOS ROSTROS
LAS TUMBAS Y
LOS RASTROS

El dolor de la guerra en el arte colombiano

ELKIN
RUBIANO

EDITORIAL
UTADEO

Rubiano Pinilla, Elkin, 1974-

Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano / Elkin

Rubiano. - Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2022.

332 páginas : ilustraciones, fotografías a color y a blanco y negro; 24 cm.

ISBN 978-958-725-323-8

1. Conflicto armado en el arte colombiano. 2. Guerra en el arte - Aspectos sociales. 3. Arte y fotografía - Colombia. 4. Violencia en el arte colombiano. 5. Memoria en el arte. I. Tit.

CDD 700.10309861

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Carrera 4 n.º 22-61 Bogotá, D.C., Colombia – PBX: 2427030 – www.utadeo.edu.co

EQUIPO EDITORIAL UTADEO

Marco Giraldo Barreto

Jefe editorial

Sylvana Blanco Estrada

Santiago Mojica Talero

Diseño editorial

Juan Carlos García Sáenz

Coordinación revistas científicas

Sandra Guzmán

Distribución y ventas

María Teresa Murcia Cruz

Asistente administrativa

ISBN impreso: 978-958-725-323-8

ISBN epub: 978-958-725-325-2

ISBN digital: 978-958-725-324-5

DOI: <https://doi.org/10.21789/9789587253238>

EDICIÓN

Andrés Castillo Brieva

Corrector de estilo

Luis Carlos Celis Calderón

Diseño de portada

Sylvana Blanco Estrada

Luis Carlos Celis Calderón

Diagramación

Imageprinting Ltda.

Impresión

En nombre de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano le agradecemos a usted, el lector de esta obra, por apoyar el trabajo de todas las personas que hacen posible que el conocimiento llegue a sus manos al adquirir este texto de manera legal, así como el interés por el conocimiento que producen nuestros investigadores, y el apoyo que pueda darnos para que éste tenga un mayor alcance.

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano | Vigilada Mineducación.
Reconocimiento de personería jurídica: Resolución No. 2613 de 14 de agosto de 1959, Minjusticia.
Acreditación institucional de alta calidad, 6 años: Resolución 4624 del 21 de marzo de 2018, Mineducación.

Impreso en Colombia - Printed in Colombia © Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización de la universidad.

Tabla de contenido

Introducción	9
Seis tesis sobre la relación entre arte y violencia en Colombia	21
La memoria, el arte y la comunidad	25
Vidas expuestas: un caso de memoria en el Salón del Nunca Más	
La emergencia de la comunidad	
La construcción de memoria histórica: una verdad caleidoscópica	
La simulación del habla o los infortunios del arte comprometido	
Los rostros y las tumbas	105
La presencia de Antígona y la segunda muerte	
La imagen sagrada I: cosa, vacío y simbolización	
La imagen sagrada II: los dolores heredados	
Los rostros doloridos y las fórmulas emotivas	
Los dilemas de la representación	
Los ríos y las tumbas I: las ánimas y sus dolientes	
Los ríos y las tumbas II: la adopción de muertos	
Museo/Mausoleo: el artista y el testigo	
Digresión. Sobre tumbas y temblores	

Las cenizas y los rastros	205
De las cenizas nacieron las flores	
Una poética de lo siniestro: las ruinas y los restos	
La cosa y el don: dar, recibir y devolver	
Las cenizas y los nombres: <i>Sumando ausencias</i> , de Doris Salcedo	
Consideraciones finales	281
El desplazamiento de la mirada	
Los testigos	
La redistribución de lo sensible	
La empatía	
Referencias	305

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. Esto significa que la historia reciente del conflicto armado puede narrarse desde otra matriz: no desde los odios heredados, cuyo desenlace es la venganza y su repetición,¹ sino desde 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 formas articuladas por la movilización de imágenes, objetos y obras de arte ancladas a un territorio y, por lo tanto, a

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

una comunidad. Las imágenes son fotografías de personas asesinadas o desaparecidas puestas en circulación por sus familiares, también son memorias de 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 hechos puntuales. Las obras de arte referenciadas en este documento recurring de manera persistente a esas imágenes y esos objetos.

El estudio de estas prácticas se enmarca 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 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, propiciado en parte por estas experiencias de justicia transicional. Basta recordar 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 y realizar con ellos *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 proporcionó un marco jurídico para garantizar

2 Véanse los apartados *La activación del habla en La guerra que no hemos visto* p. 70, *El paisajismo de la crueldad y la mirada forense* p. 240 y *Notas sobre un encuentro improbable: el arte como símbolo* p. 248.

3 Véase el apartado *Las cenizas y los nombres: Sumando ausencias, de Doris Salcedo* p. 253.

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.

Pero dicha ley no solo ha permitido el reconocimiento público de las víctimas. También ha dado a conocer territorios que fueron el escenario de la confrontación entre bandos opuestos, y principalmente, territorios cuyas comunidades fueron diezmadas. Una gran cantidad de población colombiana conoce la existencia de muchos territorios solo porque están asociados a 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), masacre de Bojayá (2002) y muchas más registradas, que suman 1982 entre 1958 y 2012. Las acciones artísticas y las obras de arte analizadas en este documento movilizan imágenes y objetos de víctimas del conflicto armado y están estrechamente vinculadas a territorios como estos.

El Salón del Nunca Más, por ejemplo, es la respuesta de la población de Granada (Antioquia) a las distintas formas de violencia que ha tenido que padecer. 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 cuyas identidades se reivindican al vincularse con las relaciones afectivas que constituyeron sus vidas. Las vidas expuestas adquieren una dimensión pública, que tiene el efecto político de activar a las víctimas, a los sobrevivientes y a 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

4 Véase el apartado *Vidas expuestas: un caso de memoria en el Salón del Nunca Más* p. 26.

5 Véanse los apartados *Marcos del luto público II: la prensa, el arte y la comunidad* p. 52, *Los rostros doloridos y las fórmulas emotivas* p. 132 y *Una poética de lo siniestro: las ruinas y los restos* p. 211.

de Erika Diettes, además de sus aspectos formales y materiales, hacen evidentes las relaciones que la artista teje con la comunidad y los escenarios que propicia para que los familiares intercambien no solo objetos, sino además experiencias y relatos de vida (inseparables de los de la muerte) y encuentren 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 los asesinatos y las desapariciones.⁶ La posibilidad de estos intercambios —que *aparecen*, que no necesariamente fueron planeados ni anticipados— se logra mediante la *activación del habla*, recurso que también está presente en *Magdalenas por el Cauca* (2008), de Gabriel Posada y Yorlady Ruiz; *Doble oficio por la entrega digna* (2013), de Constanza Ramírez, y *Souvenir* (2016), de Sair García, entre otros. Todos estos trabajos pasan por procesos de formalización y exhibición. Sin embargo, en ellos hay algo que excede estos procesos, ya que posibilitan unas prácticas que no se visibilizan con frecuencia en las exposiciones: las prácticas de narrar y activar la memoria. Por ejemplo, no solo las personas 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 casualidad que las imágenes y los objetos donados, así como los relatos que los acompañan, frecuentemente vinculen a la víctima con su oficio, sus gustos y sus momentos gozosos y, en menor medida, con el instante de la victimización.

Pero si la activación del habla es una recurrencia en las obras que trabajan en estrecha relación con las comunidades, también lo es 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, aspectos estos que están unidos a la lógica territorial del conflicto armado. En Colombia se han registrado más de

6 Véase el apartado *Los ríos y las tumbas II: la adopción de muertos* p. 180.

100 000 casos de desaparición forzada. Esto significa que miles de familias han quedado en un estado de incertidumbre y dolor permanente, en una suspensión del tiempo que las ata al presente de la desaparición de sus seres queridos. 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, si 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 NN; 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, convirtiendo los restos en cenizas;¹⁰ si no hay un indicio de ser ni una 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 este contexto, pues el arte llega

7 Véase el apartado *La presencia de Antígona y la segunda muerte* p. 106.

8 Véanse los apartados *La imagen sagrada I: cosa, vacío y simbolización* p. 112 y *La imagen sagrada II: los dolores heredados* p. 121.

9 Véanse los apartados *Los ríos y las tumbas I: las ánimas y sus dolientes* p. 166 y *Los ríos y las tumbas II: la adopción de muertos* p. 180.

10 Véase el apartado *De las cenizas nacieron las flores* p. 206.

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 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 de las víctimas y 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 posconflicto.¹³

II

Esta investigación comenzó a estructurarse a partir de la exposición *¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan*, organizada por el CNMH 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 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

11 Véase el apartado *Una poética de lo siniestro: las ruinas y los restos* p. 211.

12 Véase el apartado *El paisajismo de la crueldad y la mirada forense* p. 240.

13 Véanse los apartados *La cosa y el don: dar, recibir y devolver* p. 228 y *Notas sobre un encuentro improbable: el arte como símbolo* p. 248.

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, el contexto territorial, todo lo cual ponía en primer plano a muchas comunidades víctimas del conflicto armado. Seguramente, como el tema de las obras (tanto las de aquella exposición como las de otras que fui encontrando) remite a un conflicto real, con nombres y ubicaciones precisas, tanto el cubrimiento periodístico como la crítica de arte que fui compilando se inclinaban a interpretar las obras más a partir de los acontecimientos referenciados, y menos a partir del lenguaje artístico, el procedimiento creativo, las relaciones con la historia del arte, etc.

Ante la evidencia de algo así como la obra de arte fagocitada por el contexto que referencia, me propuse 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 también 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, 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 carrobomba 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 espectador, como usuario de redes sociales, provee contenido textual y visual que amplía el sentido de las obras. La participación del público también se ha presentado en muchos trabajos realizados con comunidades, como en el caso de las familias de Las Brisas y las fotografías donadas por Echavarría, o como en el de las fotografías enviadas por algunos donantes a Diettes, que luego la artista compartió en su cuenta de Instagram y que permitieron conocer lo que las personas hacen con el arte en su espacio doméstico. Esta información permite comprender, no tanto lo que el arte hace con las personas, sino más bien 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, p. 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 de que, cuando se habla de arte, la teoría tiende a oprimir lo que de manera sofisticada llamamos “formas sensibles”. Y son esas formas, precisamente, las que he querido interpretar de una manera más abierta y receptiva.

Lo anterior no quiere decir que la teoría se haya relegado; la teoría 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, son aspectos que abordo basado en los aportes hechos por Mieke Bal (2014) y Stephen Eisenman (2014). La idea de ver los objetos como *cosas* es central en Heidegger (2001) 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, lo que ocupa el centro de este estudio 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. Esa es la razón por la que en esta investigación se da un valor tan importante al testimonio y al trabajo de la escucha. La receptividad, como forma de construir sentido, es uno de los aspectos que más 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 ellos 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 intercambio no solo intelectual, sino también emocional. 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 el cual también me brindó la entrada a organizaciones de familiares

de personas desaparecidas, como Otras Voces, MOVICE, 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 Los Andes, y cuya asistencia me permitió indagar por su trabajo de una manera más cercana. A Beatriz González, quien me permitió acceder a su archivo de prensa. A Erika Diettes, a quien tuve la oportunidad de entrevistar en varias ocasiones. 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 he coincidido en intereses intelectuales y artísticos, particularmente en los concernientes a las relaciones entre arte y política: Daniel García, Alejandro Molano y María Margarita Malagón. A Ivonne Pini, cuyos seminarios permitieron aclarar los enfoques tanto teóricos como metodológicos de esta investigación. A mi directora de tesis, María Clara Bernal, quien realizó una lectura crítica y cuidadosa de este trabajo 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, quien generosamente ha dispuesto que muchos de los artículos publicados en revistas académicas se repliquen en su portal *Esfera pública*, 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 sobre otros temas del campo artístico. La preparación de esos contenidos no habría sido posible sin la ayuda 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 de Bogotá 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 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 Universidad Nacional Autónoma de México (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 Ciudad de México fue indispensable para estructurar este documento.

Seis tesis sobre la relación entre arte y violencia en Colombia

I. Los rostros y los rastros

a) Las prácticas creativas movilizadas por las organizaciones de víctimas del conflicto armado recurren al rostro como evidencia icónica de la desaparición forzada. Acuden a formas de representación como el centramiento y la frontalidad del retrato, que son propias de las fotografías judiciales y de identificación ciudadana. La centralidad del rostro les devuelve la identidad a los restos sin identificación de los NN.

b) Los trabajos artísticos han asumido los límites de la representación y de lo mimético. Por tanto, para dar cuenta de la desaparición forzada, recurren a imágenes indiciales (el rastro), o bien mediante la documentación fotográfica o audiovisual, o bien mediante la exploración directa (escultórica y testimonial). Los rastros (los restos, lo que queda de...) testimonian la violencia, la desaparición forzada y el dolor de los sobrevivientes.

II. Las tumbas: museo/mausoleo

Más que la denuncia, la concientización o la sensibilización del público, el arte busca saldar las deudas simbólicas con los muertos y los desaparecidos, de ahí su estrecha relación con los dolientes. Si las fosas comunes contienen restos de NN, si los ríos se han convertido en tumbas en los que se desechan cuerpos que no serán identificados, si no hay un indicio de ser ni una posibilidad de rito funerario, 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. En ese sentido, el arte se presenta como el sustituto funcional del rito funerario.

III. La activación del habla

Los procesos de justicia transicional no solo despejaron territorios dominados por los grupos armados y permitieron el acceso de las ONG y los investigadores judiciales y académicos. También permitieron a los artistas tener un contacto directo con las víctimas del conflicto armado. En las prácticas artísticas concentradas en los territorios del conflicto, las víctimas dejaron de ser una noción lejana, construida con recursos visuales rutinarios y tradicionales, es decir, con fórmulas que hasta hace algún tiempo resultaban eficaces en el campo del arte colombiano. La representación de los “desastres de la guerra” mediante recursos como la expresividad, la fealdad y la fragmentación de los cuerpos ha ido cediendo para dar lugar, en nuestro contexto, a otras apuestas que, en lugar de representar a la víctima, activan el habla de los sobrevivientes, las comunidades y los perpetradores de los hechos atroces.

IV. El paisajismo de la crueldad y la mirada forense

La relación entre paisaje y violencia es recurrente en el arte colombiano. Está presente en obras como *La cosecha de los violentos* (1968), de Alfonso Quijano; *Piel al sol* (1963), de Luis Ángel Rengifo, o *Violencia* (1962), de Alejandro Obregón. Sin embargo, esta relación se ha transformado. El cuerpo y el paisaje han dejado de ser

alegóricos y han pasado a testimoniar directamente la violencia. Por ejemplo, el higuerón y los árboles de mango y tamarindo están estrechamente unidos a la memoria de las víctimas y los perpetradores. Este paisajismo de la crueldad ha propiciado una disposición de la mirada artística que colinda con la mirada forense. El arte explora las marcas grabadas tanto en la materia como en la memoria (los rastros).

V. La empatía

Cuando la víctima es una noción lejana, los artistas tienen licencia para describir desollados con preciosismo formal o para atacar y transgredir una figura hasta la desfiguración. Otra cosa ocurre cuando la víctima tiene rostro y nombre, cuando los artistas caminan el territorio y entablan relaciones con las comunidades. En lugar de buscar el repudio que produce la deformación, se busca la empatía del espectador. Para ello, se muestra la dignidad de la víctima presentando los objetos que le pertenecieron, recurriendo a la solidaridad que aparece después de la barbarie y poniendo en evidencia la fortaleza de los sobrevivientes.

VI. Los dolores heredados

En la historiografía de la violencia en Colombia, son frecuentes las referencias a los “odios heredados”. Las menciones de los “dolores heredados”, por el contrario, son inexistentes. Los odios heredados solo pueden comprenderse bajo la lógica *antagónica* amigo-enemigo (la venganza). Los dolores heredados, en cambio, evidencian formas *agonistas* de integración comunitaria y activación política de las víctimas y los sobrevivientes (la justicia). Algunas prácticas artísticas han logrado evidenciar y activar en nuestro contexto este potencial político y afectivo de los dolores heredados.

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, han 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 solo es una cuestión política, sino también psicológica. 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, p. 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 población de Granada, se han articulado 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 la obra de la artista Erika Diettes titulada *Río abajo* (2008). En todos los casos, las imágenes desempeñan algunas funciones: informar, registrar y representar un acontecimiento, activar la memoria, canalizar o darle cabida al dolor.

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 AUC ejecutaron una masacre en la que 17 personas fueron asesinadas. El 6 de diciembre del mismo año, las FARC asaltaron el pueblo e hicieron detonar un carro bomba con 400 kg de explosivos, que dejó 28 personas muertas, 32 viviendas y 82 locales destruidos y 313 casas averiadas (Grupo de Memoria Histórica [GMH], 2009b, p. 69). En total, entre 1998 y 2004, 400 personas fueron asesinadas y 128 desaparecidas. Estos hechos provocaron el desplazamiento de

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, p. 15).

más del 60 % de su población.¹⁵ Acciones como las señaladas tienen implicaciones individuales y 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 casos, por distintas formas de tortura y por la posterior eliminación del cuerpo, de modo que a los 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 Promotoras de Vida

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 del ochenta y el dos mil:

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 (GMH, 2009b, p. 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 (CNMH, 2016, pp.17-19).

y Salud Mental (PROVISAME), 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 Asociación de Víctimas Unidas del Municipio de Granada (ASOVIDA), 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”. (G. E. Ramírez, entrevista, 15 de noviembre, 2015).¹⁶

Estos talleres desempeñaron varias funciones. Una de ellas fue ayudar a las víctimas a tomar conciencia 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” (G. E. Ramírez, entrevista, 11 de noviembre, 2014).¹⁷ Este sentimiento de abandono está bastante extendido entre las víctimas, pues en una guerra cuya lógica se estructura en acciones de “alta frecuencia” pero “baja intensidad”,¹⁸

16 Gloria Elsy Quintero es secretaria de ASOVIDA y es una de las personas encargadas del Salón. Lo gestiona desde el punto de vista administrativo y también realiza las visitas guiadas. En esta última labor, 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 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

las víctimas 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 que posteriormente se convertiría 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. (G. E. Quintero, entrevista, 15 de noviembre, 2015).

Las ideas previas a la creación del Salón giraron en torno a la construcción de memoria.¹⁹ Esta idea no era muy clara en el comienzo, pero se fue construyendo

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.” (CNMH, 2013, p.42).

19 Sin embargo, este proceso pasó por diferentes momentos, pues, en un comienzo, la cuestión en torno a 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

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.²⁰ Esta dimensión emocional del trabajo de memoria es parte constitutiva de estos procesos, pues en situaciones como las acontecidas en Granada —asesinatos selectivos, masacres, desapariciones y desplazamiento de la población—, el resultado final no solo es el trauma individual, sino también el colectivo. En estos casos “los términos simbólicos de los lenguajes históricamente disponibles para articular una experiencia no pueden ser movilizados” (Ortega, 2011, p. 39). Es decir, en la experiencia traumática, el silencio o la renuencia a hablar tiene que ver con una crisis del lenguaje y de las formas de representación: las víctimas no creen tener al alcance 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.²¹

y lograr que esas manifestaciones públicas con las fotos de cada víctima tuviesen un lugar (CNMH, 2016, pp. 326-327).

- 20 En uno de los talleres, cuenta Gloria Elsy Quintero (2015), un personaje, un mercader, vociferaba: “Compró los malos recuerdos. Véndame esa tristeza que usted tiene y podrá dormir tranquilo, ya no va tener por qué 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, “¿Quieren 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”.
- 21 El esfuerzo inútil por olvidar, así como la incapacidad para comprender, para dotar de sentido a un evento, se recoge de manera precisa en el testimonio de Piotr S., una de las personas entrevistadas por Svetlana Alexiévich (2015) en *Voces de Chernóbil*:

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 impo-

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 sus lazos de pertenencia a una comunidad. La construcción de sentido, por lo tanto, no solo 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 a la fractura 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, p. 69).

Lo anterior permite comprender el papel que desempeña la activación de la memoria colectiva. Esta se erige como 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.

tente. 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]. (p. 61).

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?” (p. 62).



Figura 1. Panorámica del primer piso del Salón del Nunca Más, Granada, Antioquia.
Cortesía: Óscar Durán.

El Salón está conformado principalmente por imágenes (figura 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 exhibición de estas imágenes en la pared o en algún escaparate semeja 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, se genera una proximidad con las imágenes: una suerte de “des-distanciamiento” que quiebra las reglas de 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 de esta unión de la comunidad en torno a 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). Allí se cita a don Salvador, un campesino, quien 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, qué 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 tapanla 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” (p. 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 manifiestan públicamente el dolor. Por lo tanto, se pone en evidencia que las pérdidas no son solo 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, pp. 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 es 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. (G. E. Ramírez, entrevista, 11 de noviembre, 2014).

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. 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. (G. E. Quintero, entrevista, 15 de noviembre, 2015).

El mural de fotografías, así como las bitácoras, son el núcleo del lugar. Las fotografías del mural están organizadas del siguiente modo: en un lado se ubican las fotografías de personas asesinadas y en el 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 solo son el indicio de una injusticia, sino la evidencia de una vida: la identidad se restituye mediante la narración de una biografía, de 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 se le escriben cosas cotidianas como el saludo especial que se le hace como recuerdo. 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 (2000) entre el duelo y la melancolía: en el duelo, se llora a los muertos; en la melancolía, se muere con ellos.²² 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: 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

22 Los familiares de personas desaparecidas nunca podrán elaborar un duelo. Para hacerlo, no solo es indispensable reconocer que se ha perdido, sino también lo que se ha perdido. Si esto no se elabora, lo que se establece en el doliente, en lugar de un duelo, es la melancolía:

¿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, p. 37).

este caso de violencia extrema, son reconocidos públicamente, es decir, el tercero reconoce que los acontecimientos realmente ocurrieron.²³ Pensemos, nuevamente, en las crisis del lenguaje y de las formas de representación que suscitan 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; entre ellos predomina la sensación de que no existen palabras para dar cuenta de lo ocurrido, pues el evento ha sido tan fuerte que ha quebrado 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 de 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.²⁴ Si bien los habitantes

23 Como es sabido, en casos de masacres y genocidios los perpetradores no solo niegan los hechos, sino que buscan formas de borrar toda evidencia. Esta conducta resulta no solo intolerable para los sobrevivientes, sino también insoportable, porque en tal caso 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, pp. 56-57).

24 En esto se concentra el debate planteado por David Rieff (2012) en *Contra la memoria*. Rieff plantea que el “deber de recordar” y la “obligación de la memoria” entrañan un peligro, independientemente de sus buenas intenciones (como en el caso de víctimas de la violencia extrema de un genocidio):

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 irrefutable desde el punto de vista histórico— ha conducido con dema-

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 su lugar como 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, simbólicos, financieros, discursivos) para su realización, pues la recuperación y la construcción de memoria, como señala el Grupo de Memoria Histórica (GMH) (2010), aunque no sustituyen la justicia, son en sí mismas una forma de justicia,²⁵ una forma de reparación²⁶ y un mecanismo de empoderamiento de las víctimas.²⁷

Iniciativas de movilización ciudadana como la del Salón del Nunca Más se extienden por distintas partes de Colombia. Ponen en marcha prácticas de orden simbólico que construyen memoria colectiva y formas de elaboración del duelo y tramitación del dolor. Basta pensar, para dar cuenta de ello, en las tejedoras de Mampuján (María la Baja, Bolívar)²⁸ o en el Parque Monumento de Trujillo (Valle del Cauca), dedicado a las víctimas de ese municipio.²⁹ En estos casos, es evidente

siada 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. (p. 37).

- 25 “Cuando flaquea la verdad judicial, se eleva el papel de la memoria: ésta se convierte en un nuevo juez” (GMH, 2010, p. 28).
- 26 “Reconocimiento del sufrimiento social que fue negado, ocultado o suprimido de la escena pública bajo el impacto mismo de la violencia” (GMH, 2010, p. 28).
- 27 “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” (GMH, 2010, p. 28).
- 28 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. Sobre esta iniciativa, puede consultarse el video de Margarita Martínez (2015).
- 29 En el municipio de Trujillo se encuentra el Parque Monumento, dedicado a las víctimas de las masacres ocurridas entre 1986 y 1994. Véase el video Parque Monumento a las víctimas de Trujillo, del Ministerio de Cultura de Colombia (2014).

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 los mantiene unidos 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.

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

El tiempo de las víctimas, según Francois Hartog (2012), es el tiempo histórico en el que la memoria reemplaza a la historia: “El surgimiento de la víctima está unido al peso del presente en nuestro tiempo. Para una víctima, el único tiempo disponible puede bien ser el presente” (p. 15). 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 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, se convierte en 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, p. 14).

En Colombia, desde comienzos de la década de los ochenta, se incrementó el número de víctimas por violaciones de derechos humanos y del derecho internacional humanitario. Esta es una de las razones que llevan a 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. (GMH, 2008, p. 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 las fotografías, es decir, lo que los sobrevivientes y los familiares de las víctimas hacen con esas imágenes. Las imágenes son el vehículo que articula 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, pp. 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 sometidas a un doble riesgo: por

un lado, que se ignore su existencia, el dolor o las injusticias que han experimentado (un caso de *subexposición*); 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 solo 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.³⁰ Entre el 7 y el 10 de diciembre se dio un cubrimiento permanente de los hechos, en la prensa regional y en la nacional. Tanto la dimensión de los daños como el dolor de los sobrevivientes fueron el foco de la reportería durante esos cuatro días. El cubrimiento escrito abarcó desde informes parciales sobre el número de muertos y desaparecidos hasta el recuento en pérdidas materiales, pasando por declaraciones civiles, administrativas y militares. Es decir, se hizo un cubrimiento tradicional de la noticia, en el que se entrelazaban

30 Una nota de El Colombiano decía lo siguiente:

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. (“Granada, de nuevo blanco de los violentos”. 2000).

A su vez, El Espectador informó que: “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” (“Guerrilla atacó ayer en Granada”, 2000).

El Tiempo, por su parte, reportó en un artículo titulado “Desaparecidos 14 civiles en ataque a Granada”: “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” (Mogollón, 2000).

formas discursivas que buscaban la objetividad del dato³¹ con otras que recurrían a estrategias de la prensa sensacionalista.³² Por otro lado, la reportería gráfica se centró en la destrucción material que dejó el ataque: cuatro manzanas en completa ruina. En suma, se hizo un cubrimiento periodístico rutinario, cuya función básica fue, 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” (GMH, 2008, p. 14). Las noticias sobre masacres se suceden una tras otra. 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, se desjerarquiza la información, se nivela: las fotografías del ataque se mezclan con los resultados de la lotería e imágenes publicitarias, entre otras yuxtaposiciones (figura 2). 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, existen no solo 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

31 Una noticia de El Colombiano decía los siguiente: “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).

32 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 se aprecia en el siguiente artículo de El Tiempo:

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. (Mogollón, 2000, párrs. 1, 4).

de la información es inseparable de la subexposición de los pueblos: “demasiada luz ciega”³³. 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.

Tres días después del ataque, el 9 de diciembre, la población de Granada se movilizó en contra de la violencia perpetrada tanto por las AUC como por el Ejército de Liberación Nacional (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 (figura 3). 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.

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, p. 8) y en el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH], 2013, p. 328). En este mismo informe se publica, como correlato de esa



Vea aquí la foto
"Granada, territorio
de paz" de Jesús
Abad Colorado.

33 “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, p. 14).



Vea aquí el informe
*¡Basta Ya! Foto de la
"Marcha del ladrillo"
de Jesús Abad
Colorado en la p. 18.*

primera movilización, una fotografía de la “Marcha del ladrillo”,³⁴ realizada en octubre de 2001 (GMH, 2013, p. 18; Colorado, 2015, p. 197). La inserción de la fotografía en esos medios permite reconocer su singularidad, ya que quiebra 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 del 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 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, p. 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”.³⁵ Tanto “Granada, territorio de paz” como

34 Jesús Abad Colorado (2015) dice al respecto:

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. (p. 214).

35 Susan Sontag (2004) hace la siguiente reflexión con respecto a los museos de la memoria:

Ambicionar la perpetuación de los recuerdos implica, de modo ineludible, que se ha adoptado la tarea de renovar, de crear recuerdos sin cesar; auxiliado, sobre todo, por la huella de las fotografías icónicas. 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. (pp. 101-102).

Sin embargo, Sontag (2004), al igual que su hijo, David Rieff (véase nota 11), mantiene reservas con respecto al “deber de la memoria” en contextos de violencia:

La insensibilidad y la amnesia parecen ir 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

la “Marcha del ladrillo” capturan un momento culminante de la vida en comunidad. Sugieren que a pesar de la fractura del lazo social (asesinatos, desapariciones y desplazamiento forzado), aún pervive un “nosotros”.³⁶ Este es el valor testimonial de esas fotografías, reforzado por sus modos de exposición no circunscritos al obsoleto tiempo de la noticia.

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 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 la serie *Carta furtiva* (2009), pasando por *Ondas de rancho grande* (2008). 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

agravios de antaño: serbios, irlandeses) nos amarga. Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada. (p. 134).

36 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 viuda 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 yo voy a un lugar, siempre estoy tratando de encontrar el alma de los sobrevivientes y descubro su capacidad de resistencia. Eso que hoy llaman resiliencia. (citado en Morales y Ruiz, 2014, p. 112).

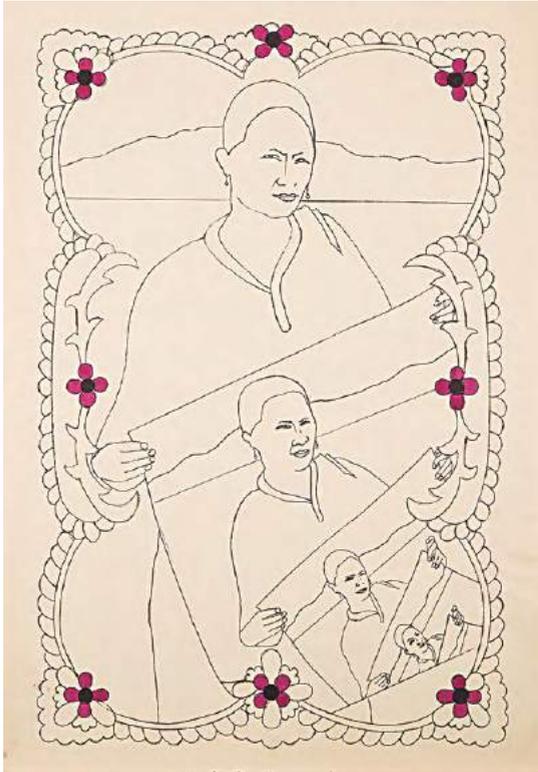


Figura 4. *Ondas de rancho grande* (2008), de Beatriz González.
Foto: Cortesía de Beatriz González.

interés de la artista por el aporte iconográfico que las imágenes de la reportería gráfica podían ofrecerle. (2016).³⁷

37 En una entrevista para la revista *Bocas*, González recuerda ese momento en el que la imagen publicada en el periódico le activa una idea:

Vi la 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 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. (Ortiz, 2014, párr. 6).



Figura 5. Cuadro de la serie *Carta furtiva* (2009), de Beatriz González.

Foto: Cortesía de Beatriz González

Con respecto a las otras dos obras, que son las que más ocupan nuestro interés, Beatriz González llevó a cabo en noviembre de 2008 una convocatoria en las páginas de la sección Arte & Cultura del periódico *El Tiempo*, que giró en torno a la obra *Ondas de rancho grande* (figura 4). Esta obra es un grabado realizado a partir de una fotografía tomada a Yolanda Izquierdo, una líder campesina que luchó por la restitución de tierras y que fue asesinada por paramilitares en 2007.³⁸

38 En un artículo de *El Espectador*, se lee:

La líder Yolanda Izquierdo Berrío es el rostro de las víctimas detrás de la lucha por la restitución

Con esta convocatoria, González buscó que los lectores del periódico intervinieran 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 la serie *Carta furtiva* (figura 5), conformada por algunas intervenciones realizadas por el público a *Ondas de rancho grande* y por una serie de pinturas que González elaboró durante dos años a partir de aquella fotografía. En 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.³⁹ 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 10 000 estampitas en el 41 Salón Nacional de Artistas con la imagen de Yolanda Izquierdo, en un formato de 10,5 x 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

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’”, 2011, párr. 3).

Diez años después de su asesinato, según noticia de *El Heraldo*, se dio 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 Berrio, en el año 2007.

De acuerdo con la investigación, la detenida habría conducido a Izquierdo Berrio hasta el barrio Mí 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”, 2017, párrs. 1-4).

39 La *Carta furtiva* se verá con mayor detenimiento en el apartado *La simulación del habla o los infortunios del arte comprometido* p.94.

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 radica en que construye un lugar y hace visible a una víctima del conflicto armado. No hay en esta imagen ningún sentimentalismo, sino más bien un conocimiento del sentimiento popular que busca, mediante un ícono popular (la estampa de santos), crear un lugar simbólico a quien le fue negada, por medio de distintas formas 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 obsolescente de la información noticiosa, González enmarca la imagen de Yolanda en la iconografía popular de la santificación. El trabajo de González se inserta 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 se 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 al 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” (Ortiz, 2014, párr. 6). Algo que evidentemente se transforma en sus trabajos posteriores: las referencias a los entonces presidentes Julio César Turbay⁴⁰ o Belisario Betancourt⁴¹ y, desde luego, su referencia a Yolanda Izquierdo, a quien conoce por medio de una fotografía tomada por el periodista Álvaro Sierra y publicada en el diario *El Tiempo*. En este último caso, desde luego, no solo 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.

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 en 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 que propició el inicio de la

40 En entrevista para *Semana*, González dice:

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, párr. 2).

41 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).

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* [las cursivas son mías]” (Sierra, 2007). 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 hacia 5 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 de los ríos de Colombia que se llevan los cadáveres de la violencia aguas abajo. Esto fue como el primer inicio de este trabajo. (E. Diettes, entrevista, 7 de noviembre, 2008).

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 ayudaran 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 publi-



Figura 6. *Río abajo* (2009), de Erika Diettes, Cocorná, Antioquia.
Foto: Cortesía de Erika Diettes

cado en el periódico. A pesar de que las imágenes de violencia siempre han estado presentes en los medios masivos de comunicación, este era diferente. Era un inventario del horror confrontándonos a todos. Algo terrible, pero real (Diettes, 2015a, pp. 165-166).⁴²

42 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.

Río abajo está conformada por fotografías de prendas y objetos personales que pertenecieron a personas asesinadas y desaparecidas.⁴³ Son 26 impresiones digitales sobre cristales, enmarcadas en una estructura de madera que las sostiene desde el piso. Hay otra versión de la serie en un formato más pequeño, que permite exponer las imágenes en las poblaciones de donde provienen las prendas y los objetos.⁴⁴ 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 los indicios de los asesinatos, sino en un agua calmada, traslúcida y luminosa, y, por otro lado, utilizar como soporte 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

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]. (Sierra, 2007, párrs. 2-3).

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.

- 43 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. (GMH, 2008, p. 67).

- 44 “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, p. 171).

el Salón del Nunca Más, 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 (figura 6). Nada de esto se preparó, es decir, no fue planeado por la artista como 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 la siguiente declaración 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 [las cursivas son mías]” (E. Diettes, entrevista, 12 de febrero, 2015b). En otra declaración afirma:

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 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 [las cursivas son mías]. (E. Diettes, entrevista, 7 de noviembre, 2008).

Y en una tercera entrevista, agrega: “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 [las cursivas son mías] (E. Diettes, entrevista, 24 de enero, 2012).

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,⁴⁵ durante el proceso de creación y exhibición 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 obras en las 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. (Diettes, 2014).

45 En el apartado *Los participantes: entre lo vertical y lo horizontal* p. 268 se hace la distinción entre *arte participativo* y *arte con participación*.



Figura 7. *Río abajo* (2014), de Erika Diettes, Iglesia de Las Nieves, Bogotá.
Foto: Cortesía de Erika Diettes

Al caminar de manera ondulante por la instalación de las imágenes,⁴⁶ 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 (figura 7). Si bien por su forma las imágenes pueden asemejarse a un ataúd —la dimensión y el marco de la fotografía—, esta

46 “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 imponencia de la pieza final es que está impresa en vidrio.” (E. Diettes, entrevista, 24 de enero, 2012).

percepción se acentúa de manera más clara en las iglesias. No es casualidad, por tanto, que las interpretaciones que se han hecho de *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, p. 132). “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, 2010a). “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, p. 46). “Una serie de objetos verticales que pueden leer como *ataúdes* o puertas de vidrio [las cursivas son mías en todas las citas anteriores]” (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, frente a las afirmaciones 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 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, 2010b).

Es claro que un efecto terapéutico y de sanación solo podría establecerse con un seguimiento a largo plazo de 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, según 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, pp. 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. (E. Diettes, entrevista, 24 de enero, 2012).

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 masacres. El arte político, y esta 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. (2005, p. 19).

Es decir, como seres que solo pueden expresar dolor y sufrimiento, pero no lo útil y lo nocivo o lo justo e injusto.⁴⁷ Esta activación del habla no forzada, sino entendida como acontecimiento, es uno de los mayores logros de *Río abajo*.

47 En este punto, Rancière hace la distinción entre “palabra” y “voz”, a partir de la diferencia que establece Aristóteles en la *Política*:

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:

La activación del habla no es un asunto menor. 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 generosos 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 cuando 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, se reconoce su voz como legítima en el proceso de construcción de verdad histórica. Volvamos a señalarlo: se le da una legitimidad, que es necesaria en un contexto en donde los hechos son negados por los perpetradores. Ante este escenario, la obra de Diettes, por un lado, contribuye a la activación de la comunidad mediante la construcción de memoria a partir del testimonio de 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, que se supla la necesidad de que exista 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

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, p. 13).

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 de o en torno al Salón del Nunca Más, unos trabajos dirigidos a la construcción de sentido, que apuntan a darle forma al sinsentido de lo ocurrido, al 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 solo 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, p. 15). Una pregunta ronda la existencia de este *presentismo*: ¿por qué regresan los muertos? Es decir, ¿a qué se debe 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, p. 49).⁴⁸

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 construcción de memoria colectiva que ha contribuido

48 Sobre el regreso de los muertos, véase el apartado *La presencia de Antígona y la segunda muerte* p. 106.

a que la población de Granada encuentre mecanismos para la reconstrucción del tejido social y la tramitación del dolor en procesos de duelo 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, han activado y visibilizado 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 a cambio de su confesión de los hechos, un proceso jurídico mediante el cual se construyó *verdad judicial*. Sin embargo, esta verdad deja vacíos con respecto a la *verdad histórica*, una grieta que las víctimas permanentemente 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 victimarios⁴⁹ y, por el otro, los perpetradores de atrocidades

49 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

evidentemente guardan una verdad que debe ser revelada. Sin embargo, los mecanismos para la recolección de las confesiones y las subsiguientes penas impuestas han resultado problemáticas en los procesos de justicia transicional:

La verdad no solo 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 [las cursivas son mías]. (Currea Lugo, 2016).

Los perpetradores de atrocidades, tanto de los ejércitos al margen de la ley como de las fuerzas armadas del Estado, guardan una verdad que es necesario revelar. Con respecto a las fuerzas armadas, el coronel (r) Carlos Arturo Velásquez, de la Escuela Superior de Guerra, señalaba lo siguiente en un seminario sobre construcción de memoria histórica: *“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”* (CNMH, 2014).⁵⁰

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, p. 38).

50 En la misma conferencia, “¿Cómo crear memoria histórica con las fuerzas militares?”, Gonzalo Sánchez, director del 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”* (2014). Y María Emma Wills —asesora de la dirección general del CNMH— declaró:

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. Hay voces contrarias a la construcción de una memoria que integre a los distintos actores del conflicto, como la del general (r) Jaime Ruiz, presidente de la Asociación Colombiana de Oficiales Retirados (Ancore), quien en una entrevista a *El Colombiano* 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”. (Rendón Marulanda, 2017, párrs. 6, 8).

Las voces que se oponen a la posibilidad de construir una memoria integrada del conflicto armado en Colombia también están presentes en el lado de las víctimas, quienes se promulgaron en 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

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”. (2014).

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 con 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 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 ellas, los paramilitares que habían obtenido el derecho a ser “postulados” para incentivos judiciales se encontraban con las víctimas en una puesta en escena bastante borrosa, que incluía 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 angustiosa. 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. (CNMH, 2012, pp. 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 no solo despejó territorios dominados por grupos armados y permitió el acceso de las ONG y los investigadores judiciales y académicos. También 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 con recursos visuales rutinarios y tradicionales, es decir, con fórmulas que hasta hace algún tiempo resultaban eficaces en el campo del arte colombiano.⁵¹ La representación de los desastres de la guerra mediante recursos como la expresividad, la fealdad y la fragmentación de los cuerpos ha ido cediendo para dar lugar, en nuestro contexto, a otras apuestas que, en lugar de representar a la víctima, buscan formas de activar el habla de los individuos y las colectividades, como se vio en el caso de *Río abajo*.

Sin embargo, como se ha venido señalando, la construcción de la verdad histórica, cuyo alcance se perfila como 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 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.⁵²

51 Véase el apartado *Los dilemas de la representación* p. 148.

52 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. En un resumen de *Verdad Abierta* se lee: “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, el resumen sostiene:

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 delin-

En el proceso de justicia transicional, emergieron para el arte no solo las víctimas, sino también 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 presenta 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.

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),⁵³ 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:

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

quido 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).

53 El proyecto puede consultarse en Echavarría (2020b).



Compra de mercancía y asalto
a las milicias populares.

Autor: Ronald, excombatiente
de las Fuerzas Armadas Revolucionarias
de Colombia (FARC-EP). Ingresó
a los 17 años, permaneció allí 7 años.

Elkin Rubiano (Bogotá, 1974) es doctor en Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Es Magíster en comunicación por la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá) y Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia de la misma ciudad. Actualmente, es director del Área Académica de Humanidades y Estudios Literarios de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Sus áreas de trabajo se concentran en la teoría estética, la crítica cultural y las sociologías del arte y urbana.

Algunas de su publicaciones se pueden consultar en:

<https://utadeo.academia.edu/ElkinRubiano>

Este libro se ocupa de prácticas artísticas realizadas en territorios del conflicto armado en Colombia. Este contacto con el territorio transformó la manera de asumir la relación entre arte y violencia, una relación permanente en la historia del arte colombiano desde la década del 40. En este cambio de relación, la dimensión del duelo y la metáfora del cementerio resultan centrales: más que la denuncia, la concientización o la sensibilización del público, el arte busca saldar las deudas simbólicas con los muertos y los desaparecidos. Por otro lado, estas prácticas han construido dispositivos de activación del habla que cumplen un papel importante en la construcción de memoria histórica. Esta investigación asume una posición: reconocer el potencial simbólico del arte para exteriorizar los “dolores heredados”, una forma de contrarrestar la repetición de la violencia en forma de venganza (“los odios heredados”). En ese sentido, el dolor no se asume de manera pasiva sino a partir de su potencial: el que se articula comunitariamente y crea vínculos de solidaridad, tanto afectivos como políticos.