

CUERPOS, TERRITORIOS, EXILIOS:

Acciones realizadas por María Evelia Marmolejo y Constanza Camelo.

Seudónimo: Ryta Zonatta

La alta frecuencia y baja intensidad en los enfrentamientos que ha caracterizado el aun vigente conflicto armado interno en Colombia, iniciado en la primera mitad de los años sesenta, así como la fluctuación y multiplicidad de sus actores, escenarios y objetivos, le han permitido una extensión y continuidad en el tiempo inéditas en el contexto de toda América Latina. Si bien desde su irrupción, los diversos grupos subversivos han pretendido combatir las enormes desigualdades socio-económicas existentes en el país, el accionar de estos movimientos insurgentes tuvo un impulso en el momento en que las oligarquías de las dos fuerzas políticas dominantes, hasta entonces en despiadada disputa, establecieron un acuerdo para turnarse en el gobierno—el denominado Frente Nacional, firmado en 1957—, y consolidaron con este pacto un blindaje pseudo-democrático para un periodo de alternancia sin alternativa: con aquella salida para el cese de la violencia brutalmente desplegada entre las fuerzas militantes de ambos partidos durante más de una década, se imponía también un modo eficaz de exclusión de todo posible adversario capaz de emerger dentro de una vía legítima fuera de estas posturas, ya liberales o conservadoras, que habían dirigido al país desde inicios de la República.

En aquel trance desde la violencia bipartidista a la subversiva, esa exclusión da cuenta del mayor contrasentido de nuestro sistema democrático, emblemático en su organización o procedimientos aunque regido por el autoritarismo: una visión personalizada del ejercicio del poder donde castas y clases dominantes han cerrado el paso a otros grupos que, a lo largo de su historia, aun deponiendo las armas bajo acuerdos con el gobierno, han sido escasamente admitidos como contendores políticos.¹ A pesar que en la actualidad estos índices de proscripción han mermado, con esa particular democracia de contexto, en Colombia el exilio ha sido durante mucho tiempo una modalidad recurrente para eludir el horror, las amenazas, la persecución, la tortura o la muerte.

¹ En cierto modo el mismo Frente Nacional (extendido en cuatro periodos gubernamentales hasta 1974) puede ser visto como una expresión extrema que otorgó ruta oficial al modo en que las reducidas pero rígidas oligarquías nacionales han (antes, durante y después de ese pacto) trenzado fuerzas para no perder el gobierno o conducción del país: en mayor medida a otros Estados del Continente, una buena parte de las transferencias de mando o autoridad política en Colombia parecen haberse sucedido por dinastías, en una genealogía de ascendencias, de clanes y legados familiares que la institucionalidad jurídica ni la insurrección han logrado interrumpir.

Y los efectos del exterminio sistemático, y en gran medida aun impune, resultan devastadores: tanto la rendición del diezmado escenario político como el forzoso despoblamiento rural contribuyen a afirmar con elocuencia la noción de un territorio — político, geográfico o simbólico— que ha quedado atrás, pero que aun se insiste, de algún modo, en volver a habitar. Entendido como otro de los elementos transversales del conflicto, la concentración de la propiedad ha sido motor para intereses e inversiones económicas que pasaron agresivamente por la apropiación y el despojo (cuando el terror no era suficiente para producir el abandono): los más de cuatro millones de afectados reconocidos hoy por el Estado han convertido al país en el mayor drama humanitario de desplazamiento interno en todo el mundo, confirmando un informe oficial para el monitoreo internacional de estas víctimas de violencia, hace un par de años difundido.²

Los párrafos precedentes acaso permiten demarcar mejor el terreno a través del cual este discurso pretende transcurrir en las páginas siguientes: el ensayo que sigue analiza algunas acciones realizadas por dos artistas, las cuales decidieron residir fuera de Colombia en medio de las décadas de los ochenta y noventa, respectivamente. Se trata de un enfoque sobre una inflexión particular en medio del conflicto: es en los primeros años del decenio de los ochenta que el Estado, justo iniciada la administración de Belisario Betancur, anuncia por primera vez su intención de buscar la paz por la vía del cese al fuego y la negociación. El accidentado derrotero que sucede a esto, en capítulos dolorosos y de indignación, puede de algún modo ser extensible hasta la actualidad, con la apertura de un nuevo proceso de paz emprendido por el gobierno de Juan Manuel Santos y representantes de la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - FARC (iniciados en

² “Por regiones, sigue siendo África subsahariana la del número más elevado de desplazados internos (10,4 millones de personas), casi un tercio de la cifra mundial. Pero América Latina no se queda atrás y es la segunda, con 5,8 millones de desplazados, de los cuales entre 4,9 millones y 5,5 millones estarían en Colombia, situándose como el país con el mayor número de desplazados internos a nivel mundial, según el informe [de 2012] del IDMC [Centro de Monitoreo del Desplazamiento Interno, por sus siglas en inglés] y el Consejo Noruego para los Refugiados.” (Herrera Durand, 2013). Las cifras generales de víctimas del prolongado conflicto armado interno en Colombia superan largamente a las de cualquier registro sobre las dictaduras del cono sur: las inicialmente circuladas por el destacado informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (CNMH, 2013), realizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica y entregado en julio de 2013 al Presidente Juan Manuel Santos, que estimaban en 220 mil los muertos y en 4 millones 700 mil las víctimas totales, parecen hoy, sin embargo, haber sido ampliamente superadas. Desde setiembre de 2012 Paula Gaviria, Directora de la Unidad para la Atención y Reparación Integral de Víctimas, ha insistido en registros mucho mayores de alrededor de 6 millones de víctimas: “Nuestro Registro Único de Víctimas incluye hechos como el abandono o despojo de tierras, actos terroristas, amenazas, delitos contra la integridad sexual, desaparición forzada, desplazamiento, homicidio, minas antipersonales, pérdida de muebles o inmuebles, secuestro, tortura o reclutamiento de niños, niñas y adolescentes.” (Gaviria, 2014).

octubre de 2012): diálogos que sostienen un anhelo de pacificación que, a pesar de una creciente incertidumbre e incredulidad ciudadana, suponen la posibilidad de lograr reformas gubernamentales, desarme y desmovilización, justicia, restitución de tierras, reparaciones y acaso, como consecuencia, la posibilidad de retorno para miles de migrantes y millones de desplazados a una patria o parcela, significativamente distinta pero equivalente, que en algún momento se les arrebató.

Sin establecer un contacto entre sí, debido a la distancia temporal que separa cada una de sus irrupciones, las propuestas de María Evelia Marmolejo (n. 1958) y Constanza Camelo (n. 1970) mantienen circunstancias que las vinculan —y no solo en la elección del *arte de acción* o *performance*, entonces un género con una no consolidada tradición como práctica artística en el país—: en varias de sus intervenciones realizadas, dentro y fuera de Colombia (es decir, antes y después de producido su alejamiento), ambas sostienen de manera directa una mirada crítica y de confrontación, señalando las masacres, los crímenes contra la sociedad o las condiciones de discriminación, e interpelando de este modo el espacio y el momento particular en los que sus acciones se inscriben. Adicionalmente, es también en gran medida ese extendido contexto de hostilidad y muerte el que define sus desplazamientos y en ello también radica que ambas sean todavía artistas con una presencia velada o marginal en la historia local del arte reciente, con una participación (sin hablar de pertenencia) que no se ha destacado de manera suficiente debido precisamente a su ausencia de esta escena, mantenida casi en continuidad desde que dejaron el país, durante las últimas décadas atroces de fin de siglo: Marmolejo en 1985 y Camelo en 1995.

Un sesgo de la reflexión que se despliega, apunta a una “reconfiguración de la identidad femenina en la guerrilla” —para usar el subtítulo de un libro de María Eugenia Ibarra (2009)—, muchas veces asumida como parte del orden patriarcal y despótico impuesto por la guerra y sus diversos actores armados. Sin duda, la condición particular de la mujer, bien en medio o bien tomando posición en el conflicto, aporta mayor complejidad a esta investigación, sin embargo, salvo cuando se hace estrictamente necesario, intento aquí eludir los determinismos. Tanto la construcción cultural e histórica del concepto de género, la construcción científico-cultural (y también histórica) del concepto biológico del sexo o la producción psicológica, social y cultural de la sexualidad y el deseo, aun cuando no formen

parte total de esta investigación, no serán desatendidas: la fabricación de lo femenino como elemento constitutivo de determinados sujetos asignados como “mujeres” (esto es válido también para la masculinidad de los asignados “hombres”) hace parte de procesos de dominación y conscripción identitarias y constituye por añadidura un campo de batalla más, visibilizado con enorme fuerza en las últimas décadas, que tiende a trazar nuevas dinámicas de pertenencia al interior de comunidades cada vez menos nítidamente establecidas: al construir una imagen de lo femenino uno corre el riesgo de moldear y representar, de modo simultáneo. La frontera que opone cultura y natura ha sido socialmente delineada y, como las leyes que redactan los gobiernos, estas (idealmente) se definen para regir a determinada población: no pre-existen sino delimitan y conducen la realidad, re-codificándola en paradigmas de normalidad de los cuales también cabe la posibilidad de trazar rutas deliberadas de fuga (y en varios casos, sendas obligadas de ostracismo).

Cuerpos, territorios, exilios: lo que este relato se propone es una reflexión sobre otras posibles historias del arte, desplazadas también junto con las personas que entonces las ponían en práctica. La crónica aquí reunida de propuestas de Marmolejo y Camelo forma parte de una fisura o grieta más amplia, un drama humanitario mayor en el que hemos estado inmersas/os y afectadas/os todas/os (las/os que decidieron irse, las/os que decidimos quedarnos). No obstante, este recorrido nos habla tanto de afinidades como divergencias en sus motivaciones, así mismo cruciales para pensar la multiplicidad de efectos, de puntos de desarticulación, pérdidas y nuevas vías que el conflicto desata, induce o impone a su paso en los sujetos y en las subjetividades.

“Siempre con la patria adentro”

(Antecedentes: un contexto amplio)

En noviembre de 2013, interrumpiendo más de 17 años continuos en condición de refugiada en Ginebra (Suiza), Aída Avella regresa a Colombia para participar en el V Congreso Nacional de la Unión Patriótica. Poco antes el Consejo de Estado devolvía la personalidad jurídica a este partido, suspendida hace más de una década, abriendo con ello una vía para su participación en los procesos electorales realizados este año en el país y, en efecto, el evento es aprovechado para anunciar la candidatura de Avella a la Presidencia del país.³ Cuando salió de él intempestivamente, a mediados de los noventa, el escenario parecía radicalmente distinto: ejercía entonces el cargo de Concejal de Bogotá y Presidente de su agrupación política (además de haber sido electa a la Asamblea Nacional Constituyente de 1991).⁴ El atentado contra su vida que sufriera entonces, es ampliamente conocido: la mañana del 7 de mayo de 1996, fue atacada desde un auto con un misil propulsado que falló rozando el transporte fuertemente blindado que la llevaba, mientras este se encontraba retenido por el tráfico en la Autopista Norte. Una vez investida la camioneta recibe las balas de varias armas disparadas al tiempo, las cuales dejaron 40 impactos sobre la deformada carrocería.⁵

Este intento de homicidio planificado ilustra la gravedad del peligro, la insólita acción táctica y los imponentes recursos militares puestos a disposición de los grupos de sicarios:

³ A inicios de abril de 2014 se realiza un acuerdo programático con la candidata Clara López (del Polo Democrático Alternativo) a modo de alianza para la contienda electoral en la que Avella resulta ser candidata a la vice-Presidencia. Los resultados finales las colocan un cuarto lugar a nivel nacional. No obstante, en Bogotá obtienen un 20% del electorado quedando en segundo lugar, por encima del actual presidente re-electo Juan Manuel Santos.

⁴ Avella sería entonces una de los dos Constituyentes por la Unión Patriótica. La frecuente equivocación (e indiferencia familiar) en la escritura de su apellido —Abella en lugar de Avella— hizo que presidiera la junta preparatoria en dicha Asamblea, junto a Carlos Daniel Abello del Movimiento de Salvación Nacional (la que sería decidida por orden alfabético entre los Constituyentes) y en lugar de Jaime Arias, del Partido Liberal; inaugurando en febrero de 1991 las sesiones que en los meses sucesivos le darían al país su actual Carta Magna.

⁵ Tanto Avella como las demás personas a bordo sobreviven. La Concejal de Bogotá tomó el radioteléfono para comunicarse con la Alcaldía apenas empezaba el ataque, desde ahí la comunicaron con la Policía y su escolta pudo hablar con un Mayor. De improviso, otra llamada se comunica con Avella y, en el fragor del momento, esta pasó a los periodistas del noticiero de Radio Caracol, haciendo que varios minutos de la comunicación se transmitieran en vivo mientras los sicarios aun continuaban disparando. Inmediatamente después de este fallido atentado, las amenazas contra sus sedes de trabajo y su familia se intensificaron y la Cabildante decide viajar a Suiza por un tiempo indefinido: el temor a perder la vida era menor que la ansiedad que le producía que alguien más la perdiera por estar cerca a ella (Avella, 2014). Hasta el pasado noviembre de 2013 no había vuelto a Colombia.

como amenaza letal (la mayoría de las veces, rigurosamente cumplida), ellos seguían a toda persona vinculada a esta agrupación, a la cual finalmente diezmaron de manera vertiginosa desde las elecciones realizadas en 1986 (las primeras en que participa). Su exterminio sistemático —ejecutado muchas veces con una crueldad y sevicia que no se habían registrado desde la guerra bipartidista de los años cincuenta— deja un saldo terrible: a la fecha, se estiman alrededor de cinco mil asesinadas/os y desaparecidas/os entre militantes y simpatizantes o sus familiares y amigos/os, como resultado de una reacción extrema (indistintamente por parte de agentes gubernamentales, paramilitares y brazos armados del narcotráfico) contra el acenso político de esta fuerza recientemente constituida y contando entre las víctimas tanto a aspirantes como a cargos públicos electos (entre congresistas, diputados, concejales, alcaldes e incluso candidatos presidenciales).

Fundada un año antes de aquel primer proceso suyo en las urnas, la Unión Patriótica sería resultado directo del acuerdo establecido en el municipio de La Uribe, en marzo de 1984, entre la entonces Comisión de Paz y las FARC: lejos de consolidarse como el ‘brazo político’ de esta guerrilla, como sugieren intentos insistentes de estigmatización a lo largo de los años, el proyecto se vertebró como un frente amplio que lograba reunir a excombatientes de diversos movimientos, militantes del Partido Comunista Colombiano, disidentes del Partido Liberal y del Partido Conservador así como simpatizantes sin partido. Aun cuando súbitamente reincorporado a la contienda política, sus miembros y representantes actuales no han dejado de hacer énfasis en el hecho de haber sido objeto de uno de los más horribles y despiadados actos contemporáneos de “genocidio político” a escala mundial, en los que tristemente el Estado colombiano se ha visto involucrado por omisión y connivencia.⁶

⁶ Antes de que se haya podido denunciar con nombres propios a mandos militares, jefes paramilitares o funcionarios concretos del Estado colombiano implicados en los crímenes contra la Unión Patriótica, el Estado mismo delataba su participación al no realizar investigaciones ni tomar medidas preventivas para evitar que los crímenes se repitieran. El reconocimiento internacional y social del “genocidio político” ha empezado a desdibujar en los últimos años la tipificación de este mismo realizada por la Convención de las Naciones Unidas de 1948, ampliando en la definición a los grupos sociales sexuales y políticos antes excluidos: existe, por tanto, una necesidad de extender la noción de la Convención de 1948 a fin de establecer el genocidio solo contra grupos raciales, nacionales, étnicos o religiosos (Cepeda, 2010). Como sostiene Aída Avella: “El genocidio político no está tipificado. Pero todos los genocidios en el fondo son políticos” (Urrego, 2013). Afortunadamente varias iniciativas apuntan a esa transformación: y, en efecto, la radicalidad del genocidio perpetrado contra la Unión Patriótica no solo logró eliminar a las figuras o representantes del partido que llegaban a ocupar cargos públicos, sino que logró disgregar sus bases (Cepeda, 2010:31). No obstante sucesos recientes parecen indicar algunas sendas de justicia: en junio de 2010 la Corte Interamericana de Derechos Humanos – CIDH, profirió una sentencia contra el Estado colombiano por el asesinato del Senador de la UP Manuel Cepeda; y en mayo de 2013, el ex Senador liberal César Pérez fue condenado a treinta años de prisión por la Corte Suprema de Justicia al ser

“Vivimos para volver. Nunca nos fuimos. Siempre con la patria adentro, diseminados por el mundo entero, vivimos cada instante en Colombia.”, sostenía Avella en los primeros minutos de su intervención, realizada en el auditorio de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá ante los cientos de personas congregadas para el Congreso de su partido.⁷ La afirmación (y en su caso ocurre a menudo) adquiere resonancia por el modo peculiar que tiene de referirse a experiencias personales en plural, como si una fuerza, inoculada con el número gramatical, no llegara necesariamente a diluir la individualidad: esta parece hacerse más bien extensiva e incluso —más aun en relación a nuestro país— multitudinariamente compartida.

Como tantas/os colombianas/os, miembros o no de la UP, para Avella, salir de Colombia fue entonces el único modo de proteger o hacer posible la vida (sin duda la propia, como también la de sus allegadas/os y colegas). Sin embargo, a diferencia de otras/os quienes como ella escaparon de la muerte, su perfil político no llegaría a ser confinado o sumido en la clandestinidad por desaliento o temor a represalias: lejos de un acto forzoso de evasión o renuncia a determinadas convicciones, su exilio se convirtió en una vía sensata para fortalecer a estas últimas, permitiéndoles continuidad desde nuevas posiciones. En varias de sus entrevistas ha insistido en esta suerte de doble existencia, donde la integración con aquella otra soberanía nacional que le otorga refugio no es nunca completa ni tampoco enteramente deseada, pues no todos los pensamientos y emociones acompañan solidariamente al cuerpo en su destierro.⁸

encontrado responsable de la masacre de Segovia (noviembre de 1988), en calidad de autor intelectual de la misma (eliminando a militantes de la UP que habían ganado en ese municipio antioqueño las elecciones a las alcaldías de 1988), asesinando a 43 personas y dejando un número similar de heridos.

⁷ Discurso pronunciado el 16 de noviembre de 2013 dentro del V Congreso Nacional de la Unión Patriótica (Avella, 2013). Durante los meses inmediatamente posteriores a su llegada, Avella ha sostenido afirmaciones similares en entrevistas publicadas en diversos medios: “Asegura nunca haberse ido, siempre haber estado aquí, siempre haber ‘tenido la patria adentro y nunca haber dejado de actuar en política ni de hacer cosas por el país’” (*Voz*, 2013); o “‘A nosotros nos sacaron, pero nunca nos fuimos’: Aída Avella” (*El País* - Colombia, 2014).

⁸ En su caso, esto implicó una jornada diariamente dividida entre tiempo destinado a actividades económicas para su subsistencia y el tiempo a disposición para la lectura de noticias nacionales difundidas en los principales medios así como para una intensa labor dedicada a velar a distancia por el respeto a los derechos humanos en el país (como representante de la Federación Sindical ante la Organización de las Naciones Unidas - ONU).

No obstante, su experiencia (no solo en condición de refugiada política en el extranjero) resulta aquí especialmente singular: como militante del Partido Comunista e impulsora de la reactivación y creación de decenas de nuevos sindicatos desde la Federación Nacional de Trabajadores al Servicio del Estado - FENALTRASE, Avella ha recibido amenazas contra su vida desde la primera mitad de los años setenta. A lo largo de esa década intensamente sacudida por la erupción de la protesta social, el foco de agitación parece trasladarse desde las comarcas alejadas de las regiones al centro de las ciudades más importantes, logrando mantener una presencia a pesar del Estado de sitio y la represión.

Desde 1971, se produce una radicalización de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos – ANUC, que en su línea Sincelejo (ANUC-LS), disidente en 1972, rompe con los controles burocráticos de aquel Estado que la había creado por decreto a fines de los sesenta (logrando también desprenderse de los objetivos neutralizadores que pretendían hacer de ella una entidad para fomentar la participación rural en la prestación de servicios⁹). La pugnaz asociación protagoniza una serie de manifestaciones, paros cívicos, marchas e invasiones o recuperaciones de tierras (y socialización de la propiedad), en las que los campesinos expulsan a arrendatarios y aparceros afectando empresas y sectores de la burguesía terrateniente en diferentes partes del país (con énfasis en la costa Atlántica, región de fuerte tradición latifundista)¹⁰:

⁹ Como afirma Silvia Rivera en su documentado estudio sobre la asociación: “(...) [L]o fundamental del proyecto de la ANUC era su dimensión política: había que impedir la radicalización de las luchas campesinas realizando concesiones parciales, si se quería evitar una catástrofe revolucionaria.” (Rivera, 1982: 59). La ANUC se consolida en 1970 en conformidad con un decreto de 1967 (durante la administración de Carlos Lleras Restrepo), como un gremio que integrara las demandas del sector con autonomía de la lógica bipartidista y lejos también de la subversión —aquella “revolución inevitable” que en 1965 el cura guerrillero Camilo Torres anunciaba ocurriría “antes de cinco o siete años” (ver: López Arias, 1965)—. No obstante, esto debía ocurrir sin hacer a un lado la mediación Estatal: el objetivo era inicialmente extender el clientelismo acendrado en el sistema agrario, cooptando las fuerzas populares al proyecto de continuidad de la estructura social de la cual también formaba parte el entonces Instituto Colombiano de Reforma Agraria – INCORA, creado en 1961. El escenario es complejo (como la historia de los movimientos sociales en Colombia) y crearía contradicciones al interior del aparato Estatal: la ruptura de la Línea Sincelejo, en Sucre (producida formalmente en julio de 1972), era en cierta medida una reacción a la denominada Declaración de Chicoral (en Tolima), propiciada por el Ministerio de Agricultura a inicios de 1971 y acordada entre miembros de la política agropecuaria del gobierno y prominentes terratenientes con el fin liquidar la Reforma Agraria. La ANUC Línea Sincelejo es marginada sin embargo por la ANUC Línea Armenia (vía conservadora de la asociación que permanecería subordinada al Estado) y, por su parte, la entidad Estatal del INCORA actúa en algunos lugares como mediador de conflictos, mientras en otros apoya a los campesinos o es usurpado por la ANUC en sus funciones, modificadas entonces por una agenda plenamente combativa (ver: Rivera, *ibid.*: 95-115).

¹⁰ “En febrero de 1971 se vieron las más amplias movilizaciones populares en la historia del país: 15,000 familias participaron en la invasión de 350 predios en 13 Departamentos (...). Por lo menos el 51% de las invasiones de tierras de 1971 se realizaron en esta zona [costa Atlántica], el 21% en las áreas de minifundio de los Andes, el 19% en los valles interandinos, el 6% en los Llanos orientales y el 1.5% en regiones de colonización.” (Pearce, 1992: 120). Y es en reacción

“En octubre y noviembre [de 1971] los temores frente a la radicalidad campesina se ven confirmados por el recrudecimiento del movimiento de invasiones de tierra. El movimiento supera, en cobertura y participación, al de principios de año, incidiendo especialmente en los departamentos de Antioquia, Magdalena, Meta, Córdova, Sucre, Cesar, Huila y los llanos del Casanare. En una actitud abiertamente desafiante con el gobierno, los usuarios [ANUC-LS] invaden reiteradamente una de las fincas del propio Ministro [de Agricultura, Hernán] Jaramillo en Chimichagua (Cesar).” (Rivera, 1982: 105).

La recuperación de tierras era la punta de lanza de un alentador movimiento social entonces en auge: a contravía del proyecto trazado por el Estado, la organización logra darle cohesión al campesinado como clase, impulsando reivindicaciones en favor de una esperada Reforma Agraria cuyas demandas el gobierno, si bien recogía desde los sesenta, no era capaz de resolver sin antes fisurar el orden económico dominante, propiciándose así un clima de insubordinación que acompaña desde un inicio el cuestionado fallo que a comienzos del decenio dio el triunfo a la candidatura de Misael Pastrana.

Es precisamente con el final de su mandato que, sin llegar disolverse, se inicia una fragmentación gremial de la ANUC-LS que coincide con el fin de la Coalición bipartidista en 1974. No obstante, esto no implica una deflación sino un desplazamiento (incluso, en aquél momento podría pensarse, un despliegue) del movimiento social: el sindicalismo obrero asume un protagonismo en la protesta para la segunda mitad de la década, logrando una de las mayores cohesiones en su historia con la convocatoria al Paro Cívico Nacional del 14 de setiembre de 1977. Dejando de lado su frecuente dispersión, tanto las cuatro centrales de trabajadores como las organizaciones de izquierda entonces existentes se pliegan al paro propuesto inicialmente por la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia – CSTC, generando una movilización expandida más allá de los gremios laborales hacia amplios sectores de la población civil: decenas de miles de manifestantes en Bogotá y réplicas similares organizadas en otras ciudades y poblaciones intermedias

a ello que se intensifican los hostigamientos, las detenciones y los asesinatos: las marchas sucedieron con mayor fuerza luego de una merma de las invasiones a causa de la violenta represión.

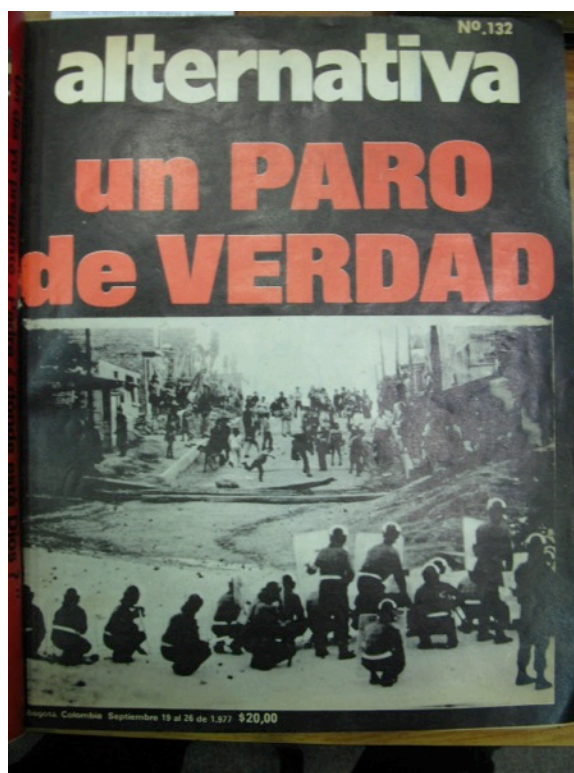
(intensamente en Barranquilla, Cali y Barrancabermeja, sede de la más grande refinería petrolera) salen a las calles produciendo enfrentamientos con la Fuerza Pública, bloqueando las vías de transporte con clavos y piedras, creando barricadas con llantas encendidas y realizando saqueos a fábricas y almacenes, en una jornada que logró afectar a la industria, el comercio y la banca así como poner en fricción la tensa estabilidad mantenida en medio de la grave desigualdad económica que se imponía con el gobierno de Alfonso López Michelsen (el primero fuera de los 16 años ocupados por el Frente Nacional).¹¹



El Tiempo, 15 de septiembre, 1977 (p. 3ª). Informando sobre el Paro Cívico Nacional.

¹¹ Desde 1970 existe un visible descenso en los salarios industriales reales y los de 1977 no habían sido más bajos en veinte años (Kalmanovitz, 1977). El Paro Cívico Nacional – PCN vino precedido de huelgas en las cementeras e Indupalma (al cual se sumó el secuestro del gerente de esta empresa, Hugo Ferreira, por parte del Movimiento 19 de Abril - M19 para presionar en las reivindicaciones). A la convocatoria impulsada por la CSTC (que había contribuido enormemente a la modernización sindical) se plegaron las otras centrales obreras (Confederación General de Trabajadores - CGT, de la Democracia Cristiana; la Unión de Trabajadores de Colombia - UTC, manejada por el Partido Conservador; y la Confederación de Trabajadores de Colombia – CTC del Partido Liberal): una unidad que no se veía desde el Paro patronal que desestabilizó la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1957) y en una dimensión que no se ha repetido en otras convocatorias a Paros Cívicos en esa escala, hasta las marchas del reciente Paro Agrario en 2013. En el PCN de 1977, el saldo fue de decenas de muertos en los enfrentamientos, centenares de heridos y miles de detenidos que fueron retenidos por las Fuerza Pública en lugares como el Estadio El Campín y en la arena de la entonces Plaza de Toros de Santamaría.

Aquella escalada de protesta se convierte en un punto crucial desde donde entender el contexto socio-político de las dos décadas en secuencia sobre las que este escrito hace énfasis: la respuesta gubernamental a la efervescente manifestación social de los setenta, exaltada con el Paro Cívico Nacional, excede a la represión producida incluso hasta ese momento (atribuciones especiales del poder ejecutivo permitidas con sucesivos decretos, sanciones y toques de queda)¹² y esta, aun cuando venía siendo anunciada, se cristaliza de modo implacable exactamente un año después con la promulgación del decreto n.1923 (conocido como Estatuto de Seguridad) aprobado por la Corte Suprema de Justicia en octubre de 1978, dentro del apenas iniciado gobierno de Julio César Turbay.



*Alternativa 132. 19 – 26
septiembre, 1977 (portada),
Informando sobre el Paro Cívico
Nacional.*

¹²Una serie de decretos legislativos que se habían expedido desde la declaratoria del Estado de sitio, re-implantado en octubre de 1976 como medida de fuerza en medio de la huelga del sector salud (Instituto Colombiano de Seguros Sociales - ICSS): decreto n. 2193, decreto n. 2194, decreto n. 2195 (del 18 de octubre de 1976), este último permitiendo el arresto indiscriminado sin causa ninguna; o los decretos promulgados entre setiembre de 1977 y enero de 1978 (n. 2066, n. 2128, n. 0070) que, respectivamente, restringieron las informaciones, facilitaron gastos extraordinarios al Ministerio de Defensa para establecer el orden público y establecieron una nueva causal de exclusión de la antijuridicidad de un homicidio: en otras palabras, permitieron a los miembros de la Fuerza Pública el asesinato deliberado o accidental en los casos en que este se haya producido en medio de una intervención en operaciones planeadas para prevenir y reprimir delitos de extorsión, secuestro, producción procesamiento y tráfico de estupefacientes, estableciendo así una modalidad de la pena de muerte, considerada inconstitucional (CINEP; 1978).

Bajo el amparo del Estado de sitio vigente desde octubre de 1976 (que durante el gobierno de López Michelsen sería solo brevemente suspendido) el Estatuto de Seguridad impone un severo régimen represivo: la introducción de nuevas figuras delictivas, el aumento drástico de penas, la restricción de los medios de comunicación y la transferencia de jurisdicciones propias del sistema de justicia a autoridades militares, significaron en la práctica una cancelación del en ese momento ya acotado margen de los derechos civiles (y entre ellos, el derecho de huelga o discrepancia): los allanamientos, las detenciones arbitrarias, torturas, desaparición forzada y ejecuciones extrajudiciales rápidamente transformaron el escenario político que acababa de dar fin al Frente Nacional en la instauración de una “democracia restringida” que se alineaba a los totalitarismos dictatoriales implantados durante ese decenio en otros países de la región (Iriarte, 1978). En aquel periodo el país vive en carne propia las contradicciones existentes entre el proyecto del liberalismo político y el del liberalismo económico: se trata de la versión local de aquella Doctrina de Seguridad Nacional diseñada para resguardar el “orden público” amenazado por “enemigos internos”, la cual extiende la lucha contra la subversión al territorio de los más básicos derechos de petición, transformando actividades políticas en delitos y diferencias de opinión (o actos de protesta) en crímenes contra el Estado.

Acaso en la historia reciente del arte colombiano no existe una trayectoria como la de Feliza Bursztyn, tan abruptamente afectada e, incluso, interrumpida por este decreto que ampliaba las facultades de las fuerzas castrenses (restringiendo incluso las garantías procesales para la defensa antes de ello resguardadas). El asedio del sistema policivo implantado no solo motivó su precipitada salida de Colombia, sino también en gran medida su muerte en medio de un gélido invierno en París, el 10 de enero de 1982. Su exilio sería extremadamente breve: apenas 166 días, como hizo notar en su momento el escritor Gabriel García Márquez (1982) —otro célebre auto-exiliado por el régimen, que saldría del país meses antes que la escultora y fallece hace poco en su patria adoptiva— y quien compartiría cerca a Bursztyn sus últimos momentos, tanto en México como en Francia.

La vigencia del Estatuto de Seguridad atraviesa no obstante una serie de fases a lo largo del gobierno de Turbay (1978-1982) que dan cuenta de sus modalidades o recrudescimiento y

estas podrían ser marcadas por etapas distintas de enfrentamiento contra una de las guerrillas que toma enorme protagonismo a fines de los setenta. Solo a dos meses de vigencia de ese decreto, entre el 30 de diciembre de 1978 y el 1 de enero de 1979, el Movimiento 19 de Abril - M19 lleva a cabo uno de sus más espectaculares golpes: el robo de más de 5 mil armas al Ejército Nacional almacenadas en las instalaciones militares del cantón Norte, en lo que oficialmente se denominó Operación Colombia (también conocida como “Operación Ballena azul”). Lo que años atrás había sido el gesto inaugural de su agrupación, en enero de 1974 —la incursión a la Quinta de Bolívar donde sustrajeron los espolines y, especialmente, la espada del Libertador (con la que entró a Santafé de Bogotá cuando la derrota de las tropas realistas), enunciando la continuidad de una lucha simbólica con un arma que había dejado inconclusa la independencia nacional—, parecía poner en evidencia que se requería de otro tipo de equipamiento para extenderse y lanzarse “a los combates del presente”¹³. La temeraria afrenta y deshonra militar desata una práctica extrema de todos los artículos del decreto aprobado: una proliferación de allanamientos y detenciones que a lo largo de 1979 logran no solo recuperar gran parte de las armas sustraídas, sino apresar a cientos de presuntos participantes en el hurto y personas vinculadas a la guerrilla, incluyendo a varios de sus principales dirigentes (Morris, 2001): un periodo de violación sistemática de los derechos humanos (indistintamente a sospechosos, reclusos opresos políticos) cuyas denuncias serían cubiertas por pocos medios impresos como la revista *Alternativa* o el diario *El Espectador*.

Ante la urgencia de recuperar el movimiento y conseguir la liberación de presos, el M-19 abre una segunda fase en los enfrentamientos el 27 de febrero de 1980. Durante una recepción ofrecida por el aniversario de su independencia, la denominada Operación Democracia y libertad logra la toma violenta de la Embajada de la República Dominicana: con 57 rehenes capturados (varios de ellos diplomáticos de alto rango, incluyendo 16 embajadores) el M-19 exige la liberación de 311 presos políticos de distintas organizaciones, el levantamiento del Estado de sitio y (por tanto) la derogatoria del Estatuto de Seguridad. En los casi dos meses de negociaciones forzosas con el Estado se da a conocer un informe de Amnistía Internacional con recomendaciones al gobierno

¹³ Fragmento de la primera proclama titulada “Bolívar, tu espada vuelve a la lucha” dejadas en copias por el M-19 al robar la espada del Libertador (cit. en: Villamizar, 1995: 57).

colombiano sobre las graves vulneraciones a los derechos políticos de la ciudadanía (asesinatos, torturas y desapariciones) recientemente ocurridas. La presión política y la atención internacional hacen que el gobierno ceda a un acuerdo con la guerrilla consistente en un rescate económico (de monto no determinado) y una vía de escape en avión desde el aeropuerto con destino a Cuba, donde un último grupo de embajadores secuestrados es liberado y los guerrilleros implicados obtienen asilo.

Las hostilidades de ambas partes en adelante no cesarían y los intentos de paz propuestos desde entonces por la insurgencia serían desatendidos: en lugar de un indulto y amnistía general que el M-19 proponía (tema que entonces se había convertido en el eje de la política nacional), Julio César Turbay ofrecía una amnistía condicional con la cual los miembros de agrupaciones subversivas ilegales tendrían un plazo para entregarse junto a sus armas, municiones y explosivos para que se concediera esa amnistía. Para la dirigencia del M-19, la propuesta no era más que un llamado a la rendición: promulgada como ley 37, en marzo de 1981, esta sería la condición del gobierno para suspender el Estado de sitio, logrando que los alzados en armas claudicaran su lucha. A lo largo de la segunda mitad de 1980 los enfrentamientos entre el Ejército y el Frente Sur (guerrilla rural del M-19 inicialmente con actividad en el área del Caquetá) se extienden por la toma de Municipios y poblados en Chocó y Nariño, efectuados con armamento presuntamente comprado con el “rescate” de la Embajada de la República Dominicana.

Dos sucesos, casi en paralelo, resultan aquí cruciales: en marzo de 1981, el Estado colombiano no solo da comienzo a los cuatro meses de plazo que estipulaba la ley para acogerse a la amnistía sino que rompe relaciones con Cuba, acusando a este país de proporcionar armas y entrenamiento a la guerrilla, cargos que el gobierno cubano desmiente.¹⁴ La insistencia en “(...) una amnistía general, amplia y sin condiciones” —en palabras de Jaime Bateman (*El Tiempo*, 1980), alias *Pablo*, comandante del M-19 quien solo se había dado a conocer con la crisis de la Embajada—, hace que se desate a partir de mayo de ese año “(...) una ofensiva político-militar de dos meses, destinada a enterrar la

¹⁴ Esta acusación se formula irresponsablemente en base a testimonios obtenidos de uno de los guerrilleros capturados que ingresaron por Nariño (*El País* – España, 1981).

medida gubernamental”, la cual se despliega en varias zonas del país (Villamizar, 1995: 221).

La madrugada en que un grupo de oficiales ingresa a la casa de Feliza Bursztyn (en otra ola de redadas y allanamientos producidos en Bogotá) ocurre cuatro días después de concluido el plazo dado por el gobierno para la claudicación de los militantes en la guerrilla (propuesta que había resultado un rotundo fracaso, pues solo llegarían a acogerse 5 presuntos guerrilleros): con las primeras luces de la mañana del mismo 20 de julio se produce un ataque por parte del M-19 con morteros frente al Palacio Presidencial, hiriendo a un soldado y un oficial del Batallón de la Guardia (Villamizar, *Op. Cit.*: 222). Dos días después el movimiento hace llegar al Estado una propuesta de paz de tres puntos que implican la suspensión del Estado de sitio, la amnistía general y la consecución de un encuentro entre el Gobierno nacional, representantes del Congreso y de diversos partidos para propiciar el cese del fuego y la integración del M-19 a la vida política en las elecciones de 1982: lo que representa históricamente la primera propuesta de solución política al conflicto (y la primera oportunidad desatendida).

En un breve testimonio en memoria de nuestra escultora, entonces apenas desaparecida, David Manzur anota: “¿Porqué se fue de Colombia? ¿Y porqué se fue del todo? Nunca lo sabremos” (Alvarado, 1982b). Aquí la ingenuidad con la que este artista responde a sus propias preguntas sorprende: una mirada a las circunstancias que motivaron la partida de Bursztyn permite inducir tanto las razones de su salida del país como el modo en que estas mismas habían comprometido su salud (es decir, como unas habían suscitado a las otras). Pero si estos motivos parecen hoy delatarse fácilmente en el análisis de hechos, para los militares que llegaron a esculcar su casa-taller vestidos de civil, portando armas bajo las ruanas —y que provistos de una orden de un juez castrense la despertaron intempestivamente a ella y a su esposo, Pablo Leyva, alrededor de las cinco de la mañana del 24 de julio de 1981—, hubo al parecer entonces solo una tenue y vaporosa certidumbre: la artista había regresado pocos días antes de un viaje a La Habana, donde presentaba, junto a obras de Edgar Negret, la exhibición de algunas piezas pertenecientes a una serie nueva denominada *Color*, en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas.

Es claro que en pocos meses la ruptura de relaciones diplomáticas con Cuba había puesto a todas/os las/os intelectuales con viajes a la isla y una declarada afinidad a ese país (y a su política), pero residentes en este, en el centro de todas las sospechas: los agentes buscaban incisivamente personas que podían servir de mensajeros entre el gobierno cubano y la guerrilla. A inicios de abril del mismo año, advertido por un amigo antes de ser víctima de un allanamiento y arresto similar (o peor, por su amistad con Fidel Castro y por un viaje también realizado a Cuba, que los militares colombianos buscaban vincular con el desembarco de guerrilleros en el sur en donde se realizaron enfrentamientos), Gabriel García Márquez había decidido salir con su esposa de Colombia y buscar asilo en México.¹⁵

Durante algunas horas las pertenencias de Bursztyn y su esposo Pablo Leyva fueron removidas: desarmaron y volvieron a armar su cama (acaso alguien más informado les habría avisado que pusieran atención a las famosas *Camas de Feliza*), registraron el lugar y requisaron algunas cosas. Tres elementos resultaron para ellos relevantes: una pistola Beretta inservible que un amigo le había obsequiado a la artista para su seguridad hace varios años y que nunca había querido usar (García Márquez, 1982); una carta dirigida a la escultora escrita por Carlos Duprat Sanjuan (alias *Isidro*, sindicado como uno de los responsables de la operación del robo al cantón Norte, quien había sido torturado y se encontraba entonces aun cautivo) en agradecimiento por haber sido una de las firmantes de una declaración contra las violaciones a los derechos humanos a los detenidos políticos, la cual había circulado públicamente (Leyva en: Pineda, 1982; Villamizar, 1995:125); y algunas fotografías de un reportero colombiano que con nombre y apellido las había publicado en la revista *Cromos* hace años, y que la artista se había ofrecido a devolver a sus dueños y traía desde La Habana junto a otras imágenes en un paquete como participaciones no seleccionadas a un concurso continental (Samper, 1982b).

Acaso en el interrogatorio al que sometieron inmediatamente después de la requisa a Bursztyn, quien sería conducida a la Brigada de Institutos Militares – BIM y vendada

¹⁵ “Ahora se sabe por qué me buscaban, por qué tuve que irme y por qué tendré que seguir viviendo fuera de Colombia, quién sabe hasta cuándo, contra mi voluntad.” Afirma poco después en un artículo el escritor (García Márquez, 1981). Al año siguiente de iniciado su exilio, en octubre de 1982, al escritor le es concedido el Premio Nobel de Literatura.

durante las casi 12 horas en que este transcurría, los militares intentaban establecer una conexión entre la segunda y la tercera: entre las fotografías publicadas en *Cromos* y la carta de Duprat. Lo cierto es que, con esa enorme falta de inteligencia (o imaginación) que los caracteriza, no obtuvieron declaraciones que les permitieran determinar las causas de una captura ya en curso, y se le intentó posteriormente acusar por lo primero: el porte de un arma, aun cuando inservible. Una serie de irregularidades envuelven el proceso de hostigamiento a la artista y, en efecto, luego de ser liberada, el Juez Octavo de Instrucción Penal Militar insinuó que podría haber una penalidad de cárcel por el tema del revolver incautado.¹⁶ Se trataba así del muy mediocre revestimiento que las autoridades daban a una persecución eminentemente ideológica, para cuya transformación eficaz en delito de subversión no disponían de pruebas: pensaron que la justificación de la acusación saldría del mismo interrogatorio al igual que pensaban que la tortura era el modo mágico de hacer emerger la confesión.¹⁷

Ante la arbitrariedad y la falta de garantías del proceso, Feliza Bursztyn decide no volver a la Brigada a la que se la citaba nuevamente y se desplaza el 28 de julio a la Embajada de México, luego de solicitar a ese país el asilo político. La inconsistencia de las veladas acusaciones militares preliminares hicieron que Carlos Lemos, entonces Ministro de Relaciones Exteriores, comunicara a la autoridad del cuerpo diplomático mexicano que sobre la artista “(...) no existen ni requerimientos judiciales de ningún género, ni orden de detención” (*El Espectador*, 1981b). A fines de la primera semana de agosto la artista toma un vuelo desde el aeropuerto El Dorado a Ciudad de México, donde es alojada en casa de los García Márquez.

¹⁶ García Márquez comenta que el Juez le habría mostrado “(...) una disposición según la cual aquel delito tenía prevista una pena de cinco años de cárcel” (1982), sin embargo el art. 10 del propio Estatuto de Seguridad (que modificaba el art. 21 del Código de Policía) establece el decomiso del arma y el arresto de la persona por un máximo de tres años solo en el caso de que la pistola hubiera sido de uso privativo de las fuerzas militares (desconocemos el modelo de arma Beretta incautada a la artista). Del mismo modo las causas estipuladas en el mismo decreto que justifican el allanamiento de un inmueble no coinciden con la denuncia finalmente insinuada (que sin embargo no llegaría a formularse oficialmente): solo se justificaría un allanamiento si se hubiera encontrado en la casa-taller un arma con la cual “se haya cometido un delito o provenga de su ejecución” (CINEP, 1978:107 y 85).

¹⁷ Ante la pregunta que hace la artista a uno de sus interrogadores sobre los cargos de su acusación, la artista habría recibido la sibilina respuesta: “Lo vamos a saber ahora por lo que usted nos diga.” (García Márquez, 1982).



Arriba: La actriz Fanny Mickey abraza efusivamente a Feliza Bursztyn en la reunión con la que amigos y familiares la despiden en el aeropuerto El Dorado (El *Tiempo*, 8 de agosto 1981) // Abajo: Llegada de los restos mortales de la escultora a Bogotá (El *Tiempo*, 21 de enero 1982).

No sería la primera vez que Bursztyn era acosada en Colombia por sus viajes a Cuba: en su primer retorno al país desde La Habana, en 1967, se le había retenido e interrogado en el aeropuerto (Leyva *et al*, 2010: [81]). Aquel viaje pudo haber representado una intensificación de su pensamiento social, pues en esa ocasión declaraba: “Yo soy castrista y soy revolucionaria”, afirmando a la vez una separación entre su actividad y la política: “Desde luego que no soy política, ni tengo actividad política alguna. Fui a Cuba como artista y mi actividad allá fue completamente intelectual. Tengo derecho a hacerlo” (Bursztyn en: Giraldo, 1967; y en: Alvarado, 1982a).

A lo largo de su trayectoria la artista ha hecho declaraciones de rechazo a la concepción del arte como portador de mensajes; aun así, otros testimonios apuntan a marcar para sí misma un sesgo no muy distante al de la artista *comprometida*: en 1973 (ante la sorpresa de la periodista de la revista *Vanidades*) responde que es “!La extrema izquierda!” la actitud política que ella tomaba, haciendo énfasis en los objetivos socio-políticos inscritos en su propia “interpretación crítica” (obra), sostenida como artista (Vidal, 1973); pero si acaso quedase alguna duda, seis años más tarde insiste, al comentar que su instalación móvil “Baila mecánica” (1979) no estaba hecha para decorar visitas. En la presentación de su propuesta en el Museo La Tertulia en Cali, dentro de la interlocución con un grupo de asistentes, uno la interpela y una nota registra este intercambio:

“-[Persona en el público] ¿Eso significa una determinada posición suya ante la sociedad en que vive?

- [F. Bursztyn] Eso significa que yo estoy en la posición de izquierda si eso significa algo.” (En: Jiménez, 1979).

Sin duda, en pleno gobierno de Turbay, estas no eran partículas verbales asignificantes: poco antes de este diálogo, en otra entrevista, la artista esclarece su opinión sobre la apuesta política inaugurada por Cuba en 1959 para América Latina, señalándola como el evento más relevante después de producido el nacimiento del Continente con la conquista europea:

“- [Entrevistadora] ¿Tú crees que la experiencia más importante que se ha hecho en América es la Cubana?

- [F. Bursztyn] Yo creo que es lo más importante, después de Colón.” (U. De Urdinaola, 1979).

En 1982, una periodista intenta explicarlo: “Ella era así, de pasiones violentas, huracanadas (...)”, sosteniendo que del mismo modo como tenía una capacidad para indignarse tenía otra muy similar “(...) espontaneidad con que gritaba a los cuatro vientos que, en política, admiraba a Fidel Castro más que a nadie en el mundo.” (Pineda, 1982). Todo esto es consecuente con el hecho que, por muchos años, en la parte alta de un muro de su taller, la artista haya colocado fotografías enmarcadas de Castro y de Ernesto Guevara, como se destaca en una fotografía publicada a fines de los setenta en *El Espectador* (1979) y, más recientemente, se confirma con una de las imágenes recogidas en la investigación realizada por Manuela Ochoa ([2013]:17).

Así, varias de las preguntas del interrogatorio realizado en las Brigadas de Institutos Militares en julio de 1981 incidían en sus viajes a La Habana, en las personas que había frecuentado allí o en las cosas que traía, cuando no ponían en duda su nacionalidad (*El Espectador*, 1981a): como mujer nacida colombiana pero cuya ascendencia judía europea procedía de una persecución que bien terminada la Segunda Gran Guerra europea le había motivado viajes tanto a Israel como a Polonia, de donde venían sus padres (y extendiendo su genealogía, también de Rusia: es decir, países del entonces Bloque del Este). Y el itinerario de desplazamiento forzoso que ella recorre desde su salida hasta la llegada de sus restos nuevamente a Bogotá, el 20 de enero de 1982, parecía continuar el éxodo: su intención de viajar desde México a Estados Unidos, donde reside su familia, fue interrumpido cuando la Embajada de este país le niega la Visa por primera vez (después de consultarlo con sus homólogos en Bogotá) y varios de sus familiares tendrían entonces que viajar a verla a ella; en septiembre realiza un nuevo viaje a La Habana, donde permanece algunas semanas a fin de asistir a un encuentro de escritores y artistas que tenía programado en la Casa de las Américas (emblemáticamente titulado: *I encuentro de intelectuales por la soberanía de los pueblos de nuestra América*¹⁸) y donde se permite hacer varios exámenes médicos generales debido a que su salud, que si bien ya manifestaba problemas y

¹⁸ Ponencias. *I encuentro de intelectuales por la soberanía de los pueblos de nuestra América*. La Habana, Casa de las Américas, 1985 (Actas del encuentro realizado en el Palacio de las Convenciones, entre el 4 y 7 de septiembre de 1981).

limitaciones pulmonares a causa de tantos años de actividad en soldadura y una columna recuperada de una fractura que tuvo, a raíz de un accidente; se estaba viendo todavía más afectada con los sucesos en Bogotá (García Márquez, 1981b). A mediados de octubre ya está en París, donde confirma una beca de trabajo por parte del gobierno francés, la cual le permitiría al fin volver a tener un taller para realizar sus obras en la escala que ella requería (del cual sin embargo nunca llegaría a disponer).



Fotografía acompañando el artículo: “‘Baila médica’ [sic.], de Feliza Bursztyn en exposición en Bogotá”. (El *Espectador*, 1 de abril, 1979).

Fotografía del taller de Feliza Bursztyn “a inicios los 70s”., incluida en la investigación de Manu Ochoa (2013: 17)¹



Su compañero Pablo Leyva viaja a encontrarla poco antes que termine ese año, para Bursztyn, terrible: aun cuando parecía recuperarse con los primeros días de 1982, era patente que los incidentes en torno a su exilio le afectaron demasiado física y emocionalmente. Su gran temperamento iba acompañado de una sensibilidad que la podía hacer extremadamente frágil, como muchas de sus esculturas. De pronto, la noche en que aceptan la invitación a cenar a un restaurante de comida rusa en París (con sus amigos Gabriel García Márquez, Enrique Santos y las esposas de cada uno de ellos), aquel parecía ser el desenlace de otra reunión de amigos que tuvo lugar algún tiempo atrás en un restaurante en Bogotá, en la cual Feliza Bursztyn tuvo un “‘shock’ nervioso” de indignación en el tiempo en que las noticias hablaban de denuncias sobre las torturas cometidas por el régimen policivo del gobierno colombiano: “(…) se estremecía de horror solamente de pensar ‘que el vecino de la mesa siguiente puede ser un hombre que estuvo torturando a otro esta mañana.’” (Pineda, 1982).

En un lugar distinto, distante y sobretodo seguro, el ataque cardiaco, según las descripciones, sobrevino en medio de una extraña calma, antes incluso que logaran ordenar los platos que iban escogiendo en la carta: Bursztyn desfalleció sin estrépito. Un médico

que estaba de pronto cerca la revisó e intentó reanimarla, pero nada se podía hacer: si bien fue un infarto sin antecedentes, al auscultarla cuando ya se encontraba sin vida, el especialista pensó que podría deberse a “(...) factores de angustia y tensión nerviosa” (*El Tiempo*, 1982).

Luego de compilar algunos breves testimonios, Daniel Samper concluye “(...) tengo la sospecha que Feliza murió derrotada por esa terca nostalgia de Colombia” (1982a). El diagnóstico que hace García Márquez es que la artista murió de tristeza (1982), aunque la descripción de Pablo Leyva resulta más precisa: “Su risa estrepitosa, característica, escandalosa, desapareció desde que salió de Colombia. Ella nunca volvió a reír.” (Leyva en: Pineda, 1982). Y el gobierno colombiano tampoco tuvo la oportunidad de disculparse por la persecución de la que fue víctima.

Su obra, acaso, lleva algunas inscripciones en donde uno puede leer con facilidad los efectos de un clima que excede a sus propios estados de ánimo: la serie *Color* (1980-1981), es en sí un desvío hacia una etapa de cierto esplendor que apenas comenzaba, pero que solo sería presentada póstumamente en nuestro país. Y si jugamos con las palabras como Bursztyn solía hacer con las formas, podemos pensar que entre el título de una obra como “Mirado al Norte” (con la que en 1965 gana el Primer premio de escultura en el XVI Salón Nacional de Artistas) y aquella que anticipa su viaje a Cuba, titulada “¿Y de Camilo qué?” (realizada en 1966, en alusión directa al cura guerrillero caído en febrero de ese año en un enfrentamiento) se inicia una secuela —posterior a su viaje a Cuba— de nombres incluso más provocadores, como los que se destacan en algunas piezas expuestas en 1971 “Homenaje a Camilo”, “1968” o la nombrada (de manera casi incitadora) “Movimiento hacia la izquierda” (todas estas presentadas en la muestra *Diez años de arte colombiano*, realizada en el Museo La Tertulia de Cali).

Pero es difícil hacer desde allí teoría y la artista nos disuade de ello, tanto desde la práctica: la escultura monumental “Homenaje a Gandhi” (1971), aquel partidario de la no-violencia que condujo a la India a su independencia, fue nombrada cuando ya estaba terminada, con ocasión del centenario de su nacimiento (Santos, 1975); como también desde el testimonio:

aquella conversación que sostenía en 1964 con Enrique Santos, quien sería, además, uno de los asistentes a la cena que ella abandona antes de siquiera tener la oportunidad de empezar:

“- [Enrique Santos] ¿Usted le da un tema determinado a sus esculturas?

- [Feliza Bursztyn] No. No quiero proyectar mensajes sociales o estéticos... Esculpo porque me gusta hacerlo.” (Santos, 1964).

Destacando además, allí, la aparente arbitrariedad (o más bien, la ausencia de lectura programática) de su propuesta en otros títulos escogidos como “Clitemnestra” (1963), “Pantófulo n. 4” (1964) o “Andrómeda” (1977).¹⁹ No obstante, como si se tratara de distintos estratos sociales, la suya ha sido la reivindicación de materiales despojados de nobleza: un arte avocado a restituir la chatarra, desechos de la industria metal-mecánica o las herrumbres y carrocerías oxidadas que tenían el *estatus* de lo deleznable o lo inútil y que, erigidas contra su supuesta obsolescencia, desplazaron el bronce, el mármol y la porcelana, mostrando a veces su fragilidad y otras el brillo de sus superficies aceradas. Con su obra, la escultura linear o rotunda de objetos silenciosos y estáticos cede espacio a un amplio repertorio de piezas que ella lograba envolver indistintamente de ruido, de movimiento, de música y escenarios de luces.²⁰

Adicionalmente, algunos escritos han señalado el carácter premonitorio de una de sus últimas (y acaso más ambiciosas) instalaciones, a pesar de que la artista insistía nuevamente en una interpretación abierta en relación a ella²¹ y del nombre “poco serio”, irónico o satírico, que asigna a sus “protagonistas” (Pechuga, Fragata, Pipa, Enano, Polín, Gordillo Bailón; que ella insiste están inspirados en personas reales): a contramano del ballet que

¹⁹ “(...) [E.S.] - ¿Usted le pone nombres a sus esculturas? / [F.B.] - A veces. Esta (señalando una obra) se llama ‘Pantófulo n.4’. / - ¿Porqué? ¿Hubo Pantófulos antes? / - No, es que simplemente es el número cuatro. / - ¿Porqué le puso a su escultura premiada en el concurso Intercol el nombre de uno de los iniciadores de la aviación en la India, ‘Reblakadaka’? / - Porque tenía forma, como de aire... / - Y se lo puso después de terminada la obra? / - Si. / - ¿De acuerdo con lo que resultara? / - No, yo se lo que va a resultar. (...)” (Santos, 1964).

²⁰ Un comentario en medio de una polémica a fines de los setenta, señala que la obra de Bursztyn “(...) una creación artística que tiene indiscutiblemente un origen de clase.” (Mejía, 1979).

²¹ “Lo importante para mí es lo que la obra deje en la gente que la vea; la experiencia que viva cada persona, lo que sientan, piensen, asocien; lo que significa para todo aquel que la observe. Aquello que quede en los visitantes: todo esto es lo que creo en verdad importante.” (Bursztyn en: González, G; 1979) o “(...) ella dice en sus trabajos no entrega ningún mensaje porque no cree en el arte mensaje. ‘Todo lo decide el público, si lo ve y queda impresionado, o no’;” (*El Siglo*, 1979).

ella describe (el escenario tiene de fondo la polifonía litúrgica de Perotinus Magnus, compositor del siglo XII, vinculado al *ars antiqua* – acaso propicio para medievales



Feliza Bursztyn, “Baila mecánica” (1979). Fotografía de Barragán que acompaña el artículo de Gilma Jiménez, 1979 (5 de diciembre).

alusiones a lo tortuoso) y a diferencia de su serie de *Camas* (1974), con la música electroacústica compuesta por Jacqueline Nova, que eran máquinas cubiertas por telas lisas, coloridas y satinadas; estas figuras ya verticales, envueltas en vetustos harapos (que hacen pensar en mendigos), que se agitan a intervalos por mecanismos internos, parecen hablar también de una suerte de miseria tragicómica en su momento destacada como un gesto melancólico o de una extraña “(...) detención en la tristeza de una obra de tan firme jovialidad” (Valencia, 1979): un “macabro espectáculo” que otro comentarista sostiene “(...) sólo pudo ser imaginado y realizado por seres que se complacen con el horror o que están atemorizados. Y que quizás sepan que la tortura no es algo desechable sino un elemento ‘complementario’ de nuestros días.” (Alvarado, 1979). Más recientemente otro

autor enfatiza: “(...) cada personaje debajo de las telas de *La baila* fue una insinuación de lo que pasaría durante esos años con muchos colombianos vendados e interrogados, sometidos a un absurdo e interminable mecanismo.” (Osorio, 2010); coincidiendo con otro testimonio de aquel lesivo periodo, que afirma que compilar las historias de suplicio hubiera solo servido para constatar el modo en que “[c]ambian los escenarios, [mientras] las historias se repiten hasta el cansancio”; en las palabras de Vera Grabe (1985:165), Oficial Superior del M-19 que fuera detenida y sometida a ese terrible trance en octubre de ese año.

Sin embargo, toda esa apertura interpretativa que la artista misma propicia no sume su trabajo en la bruma, ni en la ambigüedad, ni en la entera especulación, sino que hace parte medular de una propuesta estética y política en favor de una radical libertad de pensamiento que el régimen, a inicios de los ochenta, pretendía cancelar: el único misterio que permanece hasta hoy aquí, está acaso en aquellas dos sencillas palabras (H.S., 1982) que algunos editorialistas afirmaron entonces la hubiera librado de su exilio.

“La promesa de la paz y la certeza de la guerra”

(Caso 1: María Evelia Marmolejo)

En Colombia, la década de los ochenta parece confirmar la consolidación de una nueva forma de segregación política puesta en práctica desde las protestas urbanas que sacudieron la segunda mitad del decenio anterior, la cual incluso se extiende después de derogado el así llamado Estatuto de Seguridad, en junio de 1982 (y suspendido el Estado de sitio que había tenido vigencia durante casi la totalidad de los setenta)²²: indistintamente, grupos dominantes y sectores influyentes de las fuerzas militares (al mismo tiempo que el narco-terrorismo), han continuamente puesto en evidencia que para ellos no existe ninguna diferencia entre pertenecer a la insurgencia armada o actuar dentro de movimientos organizados de forma legal y legítima en favor de reivindicaciones políticas en el ámbito social. Así, fórmulas criminales y represivas propias de los regímenes totalitarios (como el impuesto por las dictaduras en América Latina), atravesando momentos de intensidad o merma, han tenido una vigencia dentro de esta particular estructura democrática de manera casi ininterrumpida en el país (estableciéndose como una modalidad alterna de un conflicto dilatado y sin tregua).

Casos como el de Bursztyn resultan precedentes emblemáticos: la persecución, el hostigamiento y las eliminaciones, dentro de las décadas sucesivas, se instalan como amenazas continuas de las que ni el Estado ni el sistema de justicia serían capaces de proteger a las fuerzas sociales y políticas emergentes. No obstante, la desaparición súbita de la artista se anticipa en pocos meses a una crucial inflexión que, en direcciones acaso radicalmente divergentes, imprime nuevo rumbo a la historia nacional. Por un lado, al final de la era Turbay el orden público queda restaurado con un nuevo decreto (lo que implicaba la derogatoria del decreto n.1923 o Estatuto de Seguridad) y dos meses después, en agosto de ese año, el presidente Belisario Betancur anuncia, desde el momento mismo de su posesión, su intención de establecer un diálogo amplio para lograr una solución política negociada —y no militar— al conflicto armado interno, levantando una “(...) alta y blanca

²² Aunque en otros países esto pueda ser contradictorio, el régimen de excepción ha tenido en Colombia una aplicación nada excepcional, es decir, regular: “[a]sí, por ejemplo, en los 21 años transcurridos entre 1970 y 1991 Colombia vivió 206 meses bajo estado de excepción, es decir, 17 años, lo cual representa el 82% del tiempo transcurrido. Entre 1949 y 1991 Colombia vivió más de 30 años bajo estado de sitio.” (García Villegas, 2008).

bandera de paz” que impida “(...) se derrame una sola gota más de sangre colombiana.” (Cit. en: Villarraga, 2009:57). No obstante, de otro lado, ya que la paz no sería entonces un consenso nacional, el proyecto oficial tampoco será el único proceso emprendido: como contraparte a esta iniciativa, a lo largo del año 1982 se realizan los primeros encuentros de autodefensas que empiezan a consolidarse y formarse como grupos paramilitares en Puerto Boyacá, en el Magdalena Medio.

Las propuestas desarrolladas por María Evelia Marmolejo durante sus años en el país, se sitúan temporalmente entre una y otra administración y en medio de políticas de Estado contradictorias, promovidas por (o en connivencia con) sectores gubernamentales con fuerzas y direcciones divergentes. Su irrupción en la escena del arte coincide con aquel horizonte convulso donde en medio de una agenda de paz se impone otra etapa de violencia en Colombia, como si se reanudara el intermitentemente desfase entre lo real y lo posible; siguiendo la descripción que hace Laura Restrepo: en el trance en ese primer lustro de la década: “(...) la promesa de la paz y la certeza de la guerra aparecían como las dos caras de la misma moneda.” (1999 [1986]: 152).

En 1981, poco después de abandonar la Escuela de Bellas Artes de Cali donde llevaba tres años, Marmolejo emprende un trabajo en espacios públicos dentro de un género con pocos antecedentes locales y sin difusión histórica ni académica vinculada a las artes visuales en ningún centro de formación en Colombia: la ruptura con esa estructura educativa se posibilita cuando descubre el trabajo de algunos de los artistas miembros del accionismo vienés a través de imágenes y publicaciones que el crítico de arte caleño Miguel González seguía con interés y traía de Europa en alguno de sus frecuentes viajes a Austria, llegando incluso a publicar a fines de los setenta un artículo en conmemoración de los diez años de la muerte de Rudolf Schwarzkogler (González, M; 1979).²³

Si bien entonces el arte-acción no contaba con una tradición consolidada en el país, es claro que, como destaca una de las primeras investigaciones realizadas localmente sobre este género artístico, acaso este ha sido uno de los contextos más propicios para su aparición: en

²³ La obra temprana de Rosenberg Sandoval tuvo también una influencia, vía González, de este tipo de propuestas. Entonces, Sandoval trabajaba acciones individuales y también conjuntamente con Marmolejo.

2000, dentro de su investigación inscrita en el *Proyecto pentágono*, Consuelo Pabón señala que “(...) cuando la vida es lo que tiende a desaparecer (...) una de sus preguntas fundamentales es por el cuerpo.” (2000:70); pero solo recientemente, el trabajo de Marilyn León ha ofrecido un complejo (y en gran medida clandestino) recorrido por los inicios de una muy documentada historia del happening y del arte de acción en el país, logrando poner en evidencia que antecedentes de estas prácticas en Colombia pueden encontrarse incluso desde fines de los años cincuenta (León, [2012]). Así, en medio de la marginalidad que caracteriza aun a inicios de los ochenta a estas prácticas, el encuentro realizado ese año en Colombia (entre el 17 y el 21 de mayo de 1981), en el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de Medellín– MAMM, adquiere relevancia: anunciado como el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano y organizado por el crítico peruano-mexicano Juan Acha, el evento se convierte, dentro de una mirada retrospectiva, en un suceso crucial en el intento de articular una visión panorámica sobre la irrupción de estas producciones a escala continental y al mismo tiempo un proyecto efectivo de presentar, discutir y evaluar críticamente el significado cultural de las mismas. El desarrolló en sincronía con la VI Bienal de Arte en esa ciudad hizo a críticos como Marta Traba inducir una tensión de intereses entre el Coloquio y la Bienal.²⁴ Marmolejo asiste a este encuentro como espectadora, impactándose con las presentaciones de Yeni&Nan —Jennifer Hackshaw y María Luisa González— y Carlos Zerpa, así como por la ponencia de Juan Acha que asume politizar y “latinoamericanizar” las propuestas no-objetualistas (Marmolejo, 2014).

En su primera acción titulada “Anónimo 1” y realizada en la Plazoleta del Centro Administrativo Municipal – CAM (frente a la Alcaldía de Santiago de Cali), el 18 de octubre de 1981,²⁵ la artista camina por una pasarela de papel que previamente coloca sobre

²⁴ Específicamente en relación al arte no objetual, además de Acha, entre los ponentes que participaron en el Coloquio se incluyen Aracy Amaral, Álvaro Barrios, Alfonso Castrillón, Rita Eder, Néstor García Canclini, Jorge Glusberg, MirkoLauer, María Elena Ramos y Nelly Richard (ver las actas publicadas en: Sierra, 2011). Esta sección teórica sería acompañada de la presentación de artistas igualmente de diferentes países, entre los cuales se encuentran Teresa Burga con Marie-France Cathelat, Felipe Ehrenberg, el No-grupo, Cildo Meireles, Martha Minuhin con Leopoldo Mahler, Yeni & Nan y Carlos Zerpa, entre otras/os.

²⁵ Resulta difícil para la artista precisar la fecha exacta en que la acción se realiza, sin embargo un documento mecanografiado de 1981 (que contiene varios proyectos diseñados por Marmolejo, encontrado en su casa en Queens - Nueva York), tiene una primera descripción de esta obra, si bien proyectada para julio de ese año, aun cuando el mismo documento consigna también que “estaba prevista para realizarse el 23 de agosto”, pero esto no había sido posible por



María Evelia Marmolejo, “Anónimo 1” (1981). Plazoleta del CAM, Cali. Fotografías de Fabio Arango. Cortesía de la artista y Julián Navarro Projects, Nueva York.

problemas económicos (Archivo personal de la artista, revisado en 2011). La fecha proviene entonces de una nota publicada por Miguel González (1982a).

el suelo, atravesando un amplio trecho de un espacio público, aun cuando “(...) aislada al público por unidades policiales”: con el rostro parcialmente cubierto con vendas adhesivas, vestida en una suerte de bata de hospital de hule y descalza, ella avanza auto-produciéndose a cada tercio del tramo determinado incisiones en los pies con una cuchilla, dejando un rastro de sangre a lo largo del trayecto, al final del cual, antes de salir de ese camino trazado, procede a curar las heridas con yodo y otras vendas para permitirse nuevamente caminar con las heridas (Marmolejo, 2011; León, [2012]:104).²⁶ De este modo, en el centro de su propia ciudad y ante espectadores ocasionales, Marmolejo propone confrontar la indolencia e indiferencia generalizadas en gran parte de la sociedad civil en relación a las desapariciones, torturas y asesinatos cometidos bajo el entonces vigente Estatuto de Seguridad del gobierno de Julio César Turbay: aquel Estado de sistemática criminalidad que un Senador, también liberal, a un año de promulgado el decreto, describía como la implantación de una “dictadura constitucional” en Colombia.²⁷

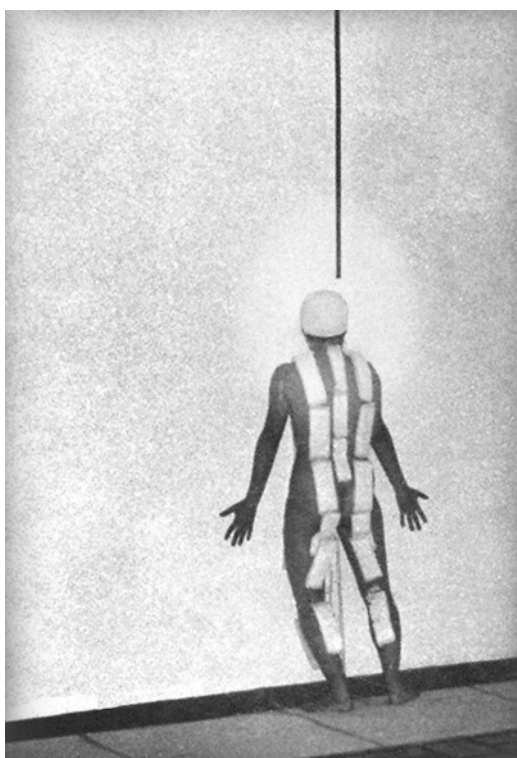
Con la intención de eludir la escena de Cali e introducir su trabajo en otra, más compleja y abierta, junto al artista Rosemberg Sandoval, Marmolejo decide trasladarse a Bogotá en setiembre de 1981 (Marmolejo, 2014). En un momento de escasa inclusión de artes performáticas en espacios institucionales, a través de Rita Agudelo, directora de la Galería San Diego, ambos logran presentar meses después, un conjunto de proyectos que se realizan durante tres días consecutivos, compilados bajo el título de *Actos y situaciones*.

En uno de ellos, la artista utiliza el sonido alusivo de un drenaje para acompañar una acción que denomina “11 de marzo”, realizada esa misma fecha de 1982. Esta consiste en dejar huellas de su flujo menstrual sobre dos de los muros del espacio expositivo, estableciendo el día del evento a partir de su propio ciclo fisiológico, “un día marcado en el calendario” (Marmolejo, 2011): con el cuerpo parcialmente cubierto de toallas higiénicas, Marmolejo

²⁶ La acción resulta un antecedente de la realizada dos décadas después por Regina José Galindo, quien vestida de negro y también descalza se desplaza desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de la Ciudad de Guatemala, mojando en tramos sus pies con la sangre que lleva en un recipiente y dejando el rastro de su paso. *¿Quién puede olvidar las huellas?*, es el nombre de esta acción realizada en julio de 2003 por la artista guatemalteca en protesta a la aprobación que en ese momento permite la candidatura presidencial del General Efraín Ríos Montt, actualmente aun acusado por crímenes de lesa humanidad (asesinatos, genocidios) perpetrados durante la dictadura que impuso a su país a inicios de los ochenta.

²⁷ La frase pertenece a Federico Estrada Vélez (*El Espectador*, 1979b). Como se ha comentado, durante esos años esta máquina represiva lanza a varias/os ciudadanas/os al exilio, mientras otras/os tantas/os serían juzgados por tribunales militares incluso por delitos comunes, en una generalizada criminalización de la protesta.

presiona frontalmente su cadera, imprimiendo de pie sucesivamente, en dos muros adyacentes, el sello de un proceso fisiológico hormonal que, inscrito como residuo, es también el signo que renueva una potencialidad cíclica de producción de vida. Sexualizar el cubo blanco: así, las connotaciones de muerte acaso implícitas en el flujo sanguíneo (al ser evacuado de la circulación interior del cuerpo) son sustantivamente transfiguradas con la propia condición-producción de lo femenino. Mientras en un muro se concentra una luz focal sobre la impronta, el otro tiene un trazado lineal previo que va desde el techo al tope de la cabeza de la artista, extendiendo su talla hasta el alto de la pared (acentuando la experiencia como una suerte *axis mundi*: contacto simbólico entre cielo y tierra) y al mismo tiempo dejando el protagonismo, rojo sobre blanco, de esa mácula con la que su cuerpo también se extiende.



En noviembre de ese mismo año, Eduardo Serrano invita a Marmolejo a participar dentro de su selección de artistas para el VIII Salón Atenas, evento que desde su primera edición en 1975 se había constituido como “(...) un intento de romper con una escena restringida





[Pag. 33, 34, 35]

María Evelia Marmolejo, “11 de marzo” (1982). Galería San Diego, Bogotá. Fotografías de Camilo Gómez. Cortesía de la artista y Julián Navarro Projects, Nueva York.



en el campo de la plástica.” (León, [2012]: 81).²⁸La artista presenta en las salas algunos registros fotográficos y en video de “11 de marzo” (que ella considera como un “Anónimo 2”; Marmolejo, 2014), “Anónimo 3” y “Anónimo 4” (estas últimas, realizadas en 1982 en los bancos contaminados del río Cauca; Fajardo-Hill, 2012).²⁹

“Anónimo 4” es entre estas la que cuenta (además del registro fotográfico) con un registro en video supérstite. Realizada a lo largo de un atardecer cerca del río Cauca (desde los últimos rayos de sol hasta los primeros momentos del anochecer), en esta acción la artista

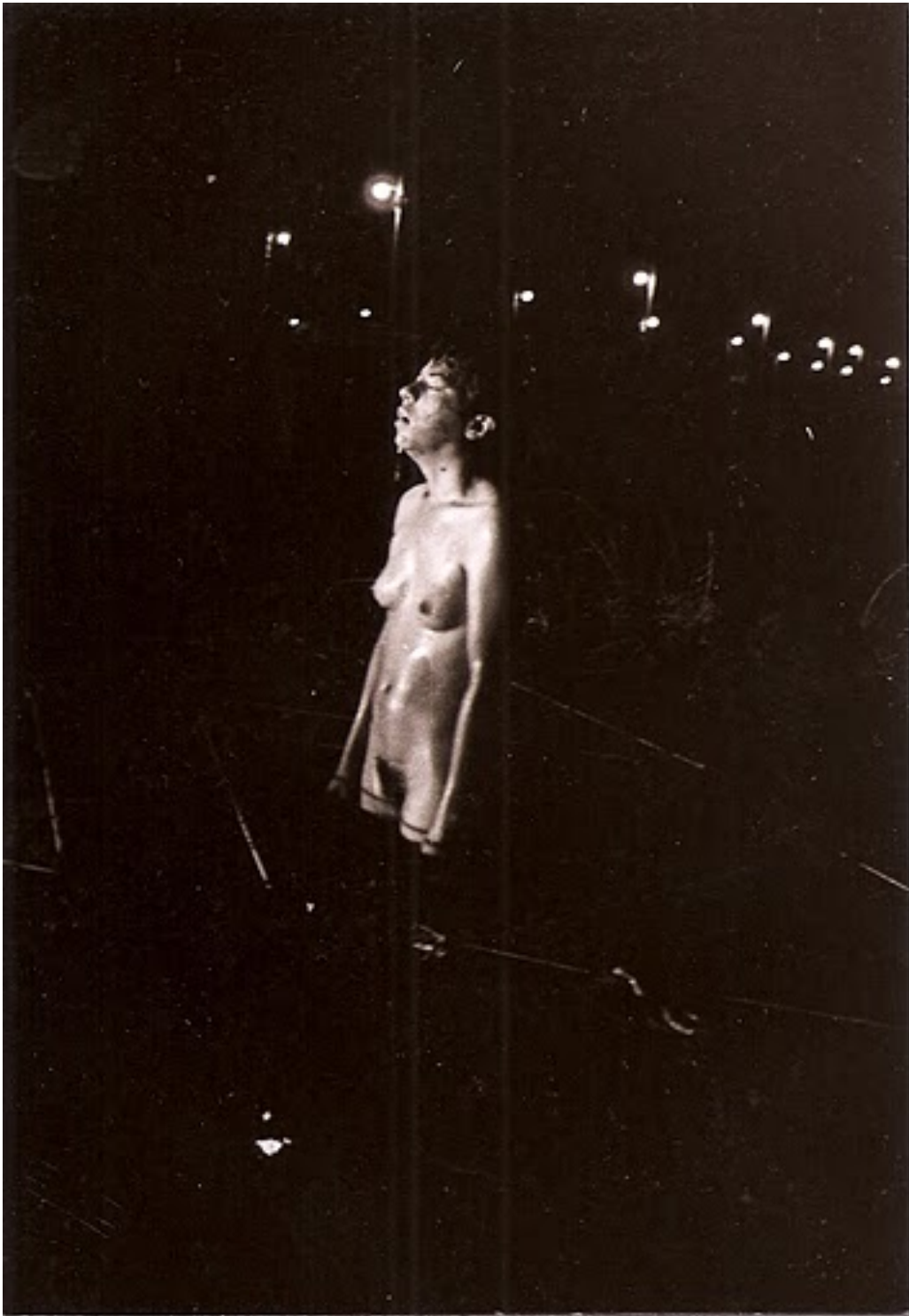
²⁸ Marilyn León comenta que “[p]ara 1979, [en el Salón Atenas,] obras de tipo procesual, video e intervenciones in situ ya hacían parte del repertorio de nuevas propuestas.” ([2012]:90).

²⁹ Marilyn León comenta que Marmolejo realiza entonces una versión de “Anónimo 1” en la Plazoleta de la Universidad Jorge Tadeo Lozano ([2012]:103), pero la artista desmiente que haya realizado otra versión de esa acción en Bogotá. Las diapositivas con imágenes de esa acción, en la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá – MAMBO, pertenecen a un registro realizado también en la única versión de esta acción en Cali (Marmolejo, 2014). Sobre la obra de Marmolejo en el VIII Salón Atenas, Miguel González comenta: “Los tres performances registrados en video (y cuyos vestigios también se pueden ver en fotos de registro), son terribles tanto por sus ingredientes (sangre menstrual, aguas negras, placentas y líquido orgánico, soda caustica) como por la acción de la misma artista torturada en su desnudez y agresión no solo al ojo del espectador sino a su propio cuerpo. Una propuesta como la suya que hace pensar en la tortura, la condición de la mujer, la alienación y el pavor, no solo es nacional, sino que asoma con sinceridad incuestionable hacia uno de los cánones y metalenguajes contemporáneos.” (González, 1982b:74).

se coloca al interior de una fosa semi-profunda cavada previamente en forma triangular, rodeada por otros tres triángulos similares (los cuales forman juntos un triángulo mayor). En las fosas circundantes Marmolejo coloca agua del río, afectada por la contaminación con residuos industriales; en la central, acciona junto a un grupo de placentas de mujeres cuyas/os hijas/os han nacido ese mismo día, que la artista previamente ha recogido de diversos centros de maternidad en Cali: algunas colocadas en la base de la fosa sobre la que se apoya, mientras intenta unir otras con una cinta de plástico a su cuerpo (a modo de placenta sucedánea) quedando casi totalmente envuelta. Se trata de una suerte de nacimiento simbólico que tiene lugar dentro de una hendidura triangular que representa tanto a la tierra madre como al pubis: un ritual que constituye además un “acto psicológico y sociológico de auto-exploración a cerca del miedo de nacer en una sociedad donde la opción de sobrevivir no está garantizada.” (Marmolejo, 2011; y en: Fabião, 2014:29 – la traducción del inglés me pertenece).



Las preocupaciones sociales de la artista ralentizan en los años inmediatamente sucesivos la intensidad de su producción y existen aquí pasajes que le dejaron heridas y que la artista considera demasiado personales para aparecer por escrito: así, tanto las/os amigas/os, e



[Pag.: 36, 38]

María Evelia Marmolejo, “Anónimo 4” (1982). Rivera del río Cauca, zona central del Valle. Fotografía: Nelson Villegas. Cortesía de la artista y Julián Navarro Projects, Nueva York.



María Evelia Marmolejo, “Anónimo 4” (1982). Rivera del río Cauca, zona central del Valle. Video (5’8’’); José Antonio Dorado y Juan Carlos Velázquez. Cortesía de la artista y Julián Navarro Projects, Nueva York.

incluso un compañero, que murieron mientras estuvo en Colombia y otras/os que siguieron siendo asesinadas/os (y cuyas noticias ella recibía como obituarios desde fuera), le dibujaron un país que vivía en un asedio sin fin; donde elementos de la Fuerza Pública, el paramilitarismo y el narcoterrorismo, seguían su propio camino a favor de una guerra sostenida incluso en medio de la amnistía o los acuerdos establecidos con el Estado. Entre la salida negociada que tuvo la toma a la Embajada de la República Dominicana, entre

febrero y abril de 1980, y la irrupción de los tanques inmediatamente después de la toma del Palacio de Justicia, en noviembre de 1985, causando casi un centenar de muertes y una decena de desapariciones (suceso, este último, que ella pudo seguir por televisión desde el exilio) —para mencionar dos ocupaciones a cargo del M-19—, el presidente Betancur parecía haber perdido el mando. Hacia mayo de 1985, un suceso la invadió de miedo: mientras se encontraba reunida con unos amigos en un céntrico restaurante en la Plaza Caicedo en Cali, un grupo de soldados del Ejército ingresa al espacio de manera intempestiva sometiendo a un abusivo registro a todas las personas, incluyendo a ella misma. Al igual como ocurre con Gabriel García Márquez o Feliza Bursztyn, Marmolejo, ya en ese momento encontrándose embarazada, decide alejarse de Colombia en medio de esa áspera década, estableciéndose inicialmente en España, donde se involucra con asociaciones de derechos humanos y apoya la formulación de denuncias de diversos casos contra el Estado colombiano ante organismos internacionales (Marmolejo, 2011; 2014).

No obstante, algunos meses después de su llegada realiza una primera acción en ese país, denominada “América”, en plena vía pública, dentro de la Plaza Colón de Madrid; y nuevamente escogiendo una fecha precisa (aunque aquí la motivación no sea fisiológica sino histórica): 12 de octubre de 1985. La artista se dirige al monumento vestida en un traje de cabuya o costalillo portando una bandera negra y un espejo vertical cortado según su estatura, el cual apoya en la amplia base de la escultura junto a un cartel anunciando la acción.

La propuesta interrumpe el evento oficial organizado ese día alrededor de la estatua inaugurada exactamente cien años antes, en un clima generado por la inminente conmemoración de cinco siglos desde el denominado “encuentro de dos mundos” (la plaza, abarrotada de gente, concentra las actividades en la capital).³⁰ Luego de sostener la bandera reparte entre las personas un impreso, a modo de manifiesto personal, que compila fragmentos tomados de la descripción de masacres cometidas en el nuevo Continente, de las que hace crónica Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las indias*, de 1552.

³⁰ Se trata de una obra realizada por Arturo Mérida (proyecto y pedestal) y Jerónimo Suñol (escultura) erigido entre 1881 y 1885, precisamente en vísperas del cuarto centenario conmemorativo del encuentro entre los dos Continentes.





Rompiendo con una piedra el espejo, lo reparte en esquirlas a los espectadores (en alusión al intercambio que los conquistadores habrían hecho de pequeños espejos por oro, comentado por De las Casas, como si quinientos años después hubiera llegado el tiempo de devolver lo saqueado) y procede a cortarse las yemas de los dedos con una pequeña cuchilla para escribir con su sangre, de modo bastante legible, en letra continua sobre la base del monumento, el nombre del Continente en conmemoración. Concluido su acto, la artista sería conducida por la policía, apresada y durante algunas horas recluida en una celda, aun encontrándose entonces con cinco meses de embarazo.

Regulaciones cíclicas, biológicas: tanto en “11 de marzo” (1982) como en “América” (12 de octubre de 1985) parecen establecerse vínculos con la vitalidad, ya dispuesta o perdida (y de manera simbólica o real) así como con la potencia gestante (fecundante o regenerativa). En ese intervalo de propuestas, realizadas tanto en su país como en su auto-exilio, la obra de Marmolejo tiende continuamente a denunciar la muerte y el exterminio tanto del presente como del pasado, inclinándose simultáneamente a generar, con las otras acciones durante esos mismos años, rituales-ofrenda en una suerte de celebración de la

naturaleza y la fertilidad. Una fertilidad que en acciones posteriores se desplaza indistintamente del territorio al propio cuerpo.





[Pag.: 40, 41, 42, 43]

María Evelia Marmolejo, “América” (1985).
Plaza Cristóbal Colón, Madrid. Fotografías de
Sara Rosemberg. Cortesía de la artista y Julián
Navarro Projects, Nueva York.

“Una cotidianidad signada por la muerte”

(Caso 2: Constanza Camelo)

Hacia el final de los años ochenta, el crecimiento exponencial de los índices que dan cuenta de la violencia (como una singularidad que condensa las múltiples formas de conflictos existentes en el país) parece la premonición de una inminente debacle.³¹ En su inflexión a los noventa, Colombia enfrenta, además, una grave crisis de legitimidad institucional del Estado que parece fisurar las bases sociales sobre las cuales se apoyan las más elementales condiciones de gobernabilidad: a menos de dos meses del suceso público e histórico de dejación de armas, realizado en su propio campamento en Santo Domingo (Cauca) como acto oficial de disolución del Movimiento M-19 —el más visible logro del nuevo planteamiento de paz propuesto por el gobierno de Virgilio Barco, sucesor de Betancur, para conseguir la desmovilización de la insurgencia—; el 26 de abril de 1990, un sicario bajo órdenes de jefes paramilitares consigue al interior de un avión de vuelo comercial apenas iniciado, levantado a más de 4,500 metros de altura, disparar en ráfaga todo un proveedor de quince tiros de una subametralladora mini-Ingram contra Carlos Pizarro Leongómez (*Semana*, 1990a:28).

El ex Comandante General de esa guerrilla y (conforme al acuerdo de reinserción firmado con el gobierno) entonces candidato a la Presidencia de la República por el nuevo partido Alianza Democrática M19 – AD-M19, se convertía en el tercero de los aspirantes al cargo que fueron asesinados en menos de diez meses, durante aquella campaña para las elecciones previstas en mayo, que parecía más una contienda donde un porcentaje creciente de votos era un índice tanto para la posibilidad de triunfo como para la proximidad de muerte: bien en complicidad con la seguridad ofrecida por el Estado o bien burlándose de ella, crímenes similares cometidos en la más impasible impunidad, habían acabado con la vida de Luís Carlos Galán, en agosto de 1989 (candidato por el Partido Liberal), y de Bernardo Jaramillo, en marzo de 1990 (candidato por la Unión Patriótica), dentro de una agresiva y luctuosa etapa histórica que ha hecho de ese proceso en las urnas el más

³¹ Para 1990 nos hemos convertido en uno de los países más violentos en el mundo y el más violento de América Latina, superando en tres veces la tasa de homicidios de Brasil (entonces el segundo país con mayor índice de violencia en el Continente): los homicidios registrados llegaban a cerca de 75 por cada cien mil habitantes (Camacho, 1996). Si las cifras del Centro Latinoamericano de Demografía – CELADE, estiman que ese año la población en Colombia era de alrededor de 33 millones, estamos hablando de un registro cercano a los 24 mil homicidios (Moreno y Peláez, 2014).

sangriento que se haya registrado en la memoria colectiva.³² Aun en medio de atentados y asesinatos sistemáticos de militantes de la Unión Patriótica en todo el país, de las denuncias insuficientemente atendidas y la corrupción judicial, el M-19 asume los altos riesgos de una paz parcelada (a la que no se pliegan otros grupos de la entonces Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar – CGSB, consolidada en 1987): el acto de dejación de las armas fue asumido no como una paz sellada sino como el inicio de un nuevo proceso que pueda conducir a ella a través de la inserción civil y participación política.³³

La escala cruenta de esta trepidante secuela de magnicidios establece una correlación con la intensificación e incremento de muertes cotidianas y difusas, diseminadas en todos los estratos, que lograron colocar a la violencia como modalidad dominante de las relaciones sociales en Colombia, tanto en las esferas de lo público como lo doméstico. Escenarios entrelazados: el ámbito macropolítico se volvía causa y efecto de otro ámbito micropolítico, atravesado entonces indistintamente por la delincuencia instituida, la enorme desigualdad en la distribución de la riqueza e ingreso olas insuficientes políticas de planeación, las cuales fermentaron produciendo una desbordada proliferación de criminalidad en las principales ciudades del país, que acentúa un espontáneo y a la vez deliberado proceso de genocidio económico-social.

Las propuestas de acción e intervención de espacios públicos que Constanza Camelo convoca y realiza en Colombia, específicamente en el Distrito Capital, antes de decidir fijar su residencia en Canadá, increpan algunas prácticas de violencia contra poblaciones vulnerables que en ese momento se hacían recurrentes y adquirirían consolidación. A pesar de la brevedad de su presencia dentro de la escena local, a diferencia de la suspensión de propuestas en el campo de lo artístico que asume María Evelia Marmolejo durante varios

³² De hecho, eran los aspirantes a la vicepresidencia quienes podían asumir la candidatura de los principales cuando ocurría la muerte de estos últimos. Tras el asesinato sucesivo de dos de sus dirigentes máximos, la Unión Patriótica decide no nombrar a un nuevo candidato, quedándose sin participar de la contienda electoral: Bernardo Jaramillo entraba en campaña a fines de los ochenta, tomando el lugar de Jaime Pardo Leal, quien denunciando valientemente la masacre cometida contra miembros de su partido (sindicando incluso a varios de los responsables, “con nombres y grados”; Fundación CEPS, 2010:38), sería asesinado en octubre de 1987 (después de las elecciones presidenciales de 1986 en las que participa y años antes de iniciada la campaña de 1990).

³³ En efecto, la figura era la ‘dejación’ y no la ‘entrega’ de armas: por el acuerdo suscrito estas no quedaron con ninguna entidad del Estado colombiano y fueron entregadas a un organismo internacional para ser fundidas (Villamizar, 1985: 575).

años en su exilio —actividad solo en los últimos años nuevamente asumida (Marmolejo, 2011)—; Camelo mantiene una continuidad en su trabajo durante los veinte años que lleva residiendo en el extranjero: los contextos y circunstancias le permitieron desplegar allá enfoques que habían definido sus primeras acciones aquí, estableciendo una continuidad que se extiende a miradas sobre otras marginalidades y consideraciones sobre temas vinculados a ciudadanía e identidades liminares (Camelo, 2014).

No obstante, ante esa crisis sistémica, una inflexión trazada desde comienzos de la década es emprendida con la transición y toma de posesión del gobierno de César Gaviria, del Partido Liberal, quien asume la candidatura presidencial de su agrupación tras el homicidio de Luis Carlos Galán, resultando finalmente ganador de esa trágica contienda en las urnas. Se trata de una vía divergente que se debate entre una política social y participativa, refrendada con la nueva Constitución de 1991, y la apertura al modelo neoliberal que logra implantarse fuertemente en lo económico. Una fórmula compleja, cristalizada dentro de una misma administración: así, aquellas medidas que implicaron la reducción del gasto público, la flexibilización laboral y la privatización de muchas entidades Estatales, se consolidan casi en simultáneo una emblemática Carta Magna de alcances progresistas.

Esta instalación plena de la nueva fase del capitalismo en Colombia, que venía implementándose de alguna manera desde los años setenta, pero que se intensifica como consecuencia del derrumbe de los regímenes socialistas del Bloque del Este en 1989 (y años después, gracias a Internet, se permite además ampliar tanto la difusión y alcance, como la velocidad y frecuencia en la transmisión-transacción de los intercambios comerciales a escala mundial), requería del contrapeso político de métodos extraordinarios en favor de esta reforma: la iniciativa del Poder Ejecutivo, amparada en el Estado de sitio (promulgado desde mayo de 1990, durante la gestión de Virgilio Barco), posiciona a la Asamblea Nacional Constituyente – ANC revocando el mandato del Congreso de la República elegido el año anterior e imponiendo el ejercicio del poder constituyente. El protagonismo que en la elección de sus delegatarios adquiere la Alianza Democrática M-19, con un abrumador 27% de los votos, sería alusivamente descrito por algunos medios (alertados por las encuestas, incluso a dos meses de la fecha prevista para la realización de la consulta) como una inminente “toma de la Constituyente” por parte de Antonio Navarro Wolf (ex-guerrillero del M-19 y, tras el asesinato de Pizarro, máximo representante del

emergente partido político surgido en base al disuelto movimiento insurgente), esta vez armado con un impetuoso veredicto popular. (*Semana*, 1990b).³⁴

Mientras en muchos lugares del mundo el neoliberalismo ha terminado por horadar o desaparecer la figura del Estado de bienestar, en Colombia la democracia intenta habitar aun en medio de una política social inclusiva (con un Estado social de derecho, una Corte Constitucional y mecanismos de participación) de un lado, y de un sistema que solo admite regulaciones dentro de una lógica de libre mercado con ganancias privativas, desiguales y excluyentes del otro (dentro de la más actualizada versión internacional del capitalismo, lo que tienden a socializarse son las pérdidas).³⁵ La democracia ha sido así fortalecida en muchos aspectos pero también limitada en cuanto al ejercicio de su soberanía, dependiendo dónde suele inscribirse la palabra libertad: acaso es esta la más consecuente secuela histórica para un Estado que no solo ha sido despojado varias veces de su reconocido monopolio del uso la violencia o la fuerza ejercida a través de las instituciones públicas armadas, policiales o militares (interpelado con la competencia que, en distintos momentos, adquieren en ello tanto los movimientos subversivos, el narcoterrorismo, los ejércitos paramilitares o militares autónomos), sino que desde inicios de esa década ha cedido gran parte de su emblemático dominio y liderazgo para ejercer la violencia socio-económica o socio-cultural (actualmente confiscada en gran medida por los tratados bilaterales de comercio establecidos y por la sociopatía de las corporaciones multinacionales).

En paralelo a todas estas drásticas transformaciones de la escena nacional, a inicios de la década un suceso inesperado (que puede también entenderse como otro acto de invasión autorizada, refrendada aquí con el veredicto de un competente jurado) se inscribe en el ámbito de la cultura: en abril de 1990, María Teresa Hincapié obtiene el Primer Premio en el XXXIII Salón Nacional de Artistas (en la edición correspondiente al 50 aniversario de creación de ese evento). No solo sería esta la primera vez que se concede este importante

³⁴ “(...) el hombre que llevará la mayor representación del pueblo en esta Asamblea, es un ex guerrillero que hace apenas dos años estaba en el monte echando bala para cambiar a las malas lo que el sistema le permite hoy, en seis meses, cambiar a las buenas.” (*Semana*, 1990b:28).

³⁵ Andrea Jiménez analiza la divergencia de opiniones sostenidas por distintos autores en cuanto a las características ideológicas de la Carta Magna de 1991: entre quienes la consideran plenamente liberal, liberal en lo económico y social demócrata en lo político y plenamente social demócrata (2008:43-57). Aquí nos plegamos a la segunda interpretación: el arraigo de “(...) la política neoliberal inicial de Gaviria obtuvo un pronto apoyo político en el Congreso y se aceleró subsecuentemente como resultado de los pactos de integración económica establecidos con países vecinos (especialmente Venezuela) y de la poca efectividad de los cambios políticos gradualmente introducidos.” (Cárdenas, 1995:44)

reconocimiento a una propuesta de performance, sino que la ganadora “(...) procedía de una disciplina disociada”, como señala José Hernán Aguilar (1992:126) aludiendo a su experiencia teatral casi ininterrumpida desde fines de los años setenta (con el grupo Acto Latino, dirigido por Juan Monsalve) y, por lo mismo, aun cuando ya había transgredido ese límite difuso de lo histriónico para incursionar con algunas acciones realizadas poco antes en diferentes contextos, hasta ese momento podía considerarse una “aparecida” (Aguilar, *Op. Cit.*) o, más preciso aún, una advenediza dentro de las artes visuales: aquella veces raso y otras abrupto territorio donde, sin embargo, su irrupción y presencia contribuyen en adelante a redefinir tanto su propio trabajo como “(...) los discursos y los planteamientos válidos en el arte en Colombia.” (Gómez, 2010:50). En efecto, la propuesta se sitúa en esa frontera indiscernible entre el acto dramático y las artes visuales, remitiéndose tanto al arte de acción como al dibujo o la instalación: “(...) lo que estamos viendo es el proceso mismo de hacer escultura extendida y abierta ante una audiencia.” señala entonces David Ross, uno de los jurados del Salón, entonces Director del Instituto de Arte Contemporáneo de Boston (Cit. en: Arcos-Palma, 2010; Gómez, *Op. Cit.*:48).



María Teresa Hincapié, “Una cosa es una cosa” (1990). XXXIII Salón Nacional (Corferias). Foto: archivo de la artista, tomado de: Carolina Ponce de León. El efecto mariposa, 2004. (portada).

La acción de invadir y modificar un territorio, nos describe al sesgo una historia óptima de desplazamiento (que con los años ella transforma en una ascética peregrinación inversa, auto-asilada en la Sierra Nevada de Santa Marta, fuera del ritmo agobiante y del dolor que le produce la ciudad): en “Una cosa es una cosa” (1990), título de esta acción emblemática de Hincapié que en cierta medida, quiebra su trayectoria en un antes y después, la artista dispone sus pocas pertenencias en el amplio suelo del espacio asignado (el Pabellón F de Corferias), las cuales han sido previamente llevadas en cajas de cartón o bolsas plásticas (Gómez, *Op. Cit.*:44). Aquel despliegue de ropa, zapatos, ollas, menaje, alimentos, artículos de maquillaje, de limpieza, de labores; parecía organizar todos los objetos que hacían parte del interior de su casa entera, en una suerte de translúcido inventario o clasificación continuamente re-estructurada en grecas (una enorme espiral cuadrada) sobre la superficie, construida de afuera hacia adentro, las cuales le daban por momentos al conjunto la apariencia de ese orden preciso, aunque siempre arbitrario, que le asignamos a las cosas. Durante ocho horas diarias, la experiencia se hacía y deshacía varias veces de otros modos, bajo los mismos parámetros. En esa suerte de diligencia dilatada por su gesto, pero igualmente obsesiva, Carolina Ponce de León señala ese mismo año en la obra, una presencia de la rutina cotidiana de lo doméstico como rasgo de la propia intimidad femenina de la artista (Cit. en: Gómez, *Op. Cit.*:62). Un elemento presente con mayor o menor énfasis en muchos aspectos de su obra que, años después, la misma autora denomina “(...) una taxonomía de lo femenino.”, describiéndolo como un universo privado que ha sido alienado por el pensamiento racional-productivo de un cierto orden masculino: “(...) un espacio femenino desplazado (...)”, sostiene Ponce de León (1995).

Ciertamente, es posible destacar allí también una atmósfera alusiva a la desposesión: una suerte de activa espera por una reubicación inminente que intenta oponerse, con cierta dedicación y rigor, a la alta probabilidad de la pérdida, desafiando con este ritual continuo de austeridad, de silencio y de memoria a la amenazante desolación del olvido. Esto parece mantenerse en una dirección afirmativa en acciones realizadas en años posteriores, donde como parte de un proyecto curativo personal que adquiere dimensiones ecológicas, Hincapié intenta hacer del acto de caminar una forma de despertar en los demás “(...) la necesidad de recuperar el sentido de pertenencia al espacio particular que habitamos.” (Aguilar, 1995).

Esta acción, realizada en 1990, impresiona fuertemente a Constanza Camelo, que en ese momento no solo estudiaba en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional en Bogotá —antes que existiera allí la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas— sino que también tenía una más larga actividad actuarial y práctica continua en teatro paralela a su formación profesional y académica. El encuentro de ambas artistas será además extendido cuando Hincapié, invitada por María Elena Bernal, entonces Directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional, dicta un taller práctico en el cual se remite a obras realizadas por el grupo Gutai (Camelo, 2014) y, acaso también, Joseph Beuys, artista que había influenciado profundamente su propio trabajo (Gómez, 2010:54): un contexto que permite impulsar la decisión de Camelo por emprender propuestas en arte-acción incluso antes de egresar de sus estudios en 1992. Se trata de un momento de convergencia de situaciones: además de aquella actividad en teatro, Camelo llevaba años en trabajos de voluntariado al lado de la Juventud Comunista – JUCO, impartiendo cursos de alfabetización o haciendo entrega de alimentos en barrios específicos de la ciudad, afectados por la pobreza y la desatención (pero rechazando el proselitismo ideológico que la organización realizaba paralelamente). Esto la lleva a establecer también vínculos con asociaciones de antropólogos y activistas en derechos humanos (algunos de ellos asociados en labores de ayuda humanitaria organizadas por el Centro de Investigación y Educación Popular - CINEP).

A comienzos de 1994, la artista realiza una acción que se integra a otras como secuencia, durante etapas inmediatamente sucesivas. Si bien en años precedentes había generado acciones específicas frente a los monumentos emplazados en diferentes partes de la ciudad, con la intención de hablar con los transeúntes sobre la historia de Colombia (aunque sin mediar ningún acto de conmemoración; Camelo, 2014),³⁶ con esta decide enfocarse en hechos sociales concretos que hacían de la destrucción insistente de todas las formas de convivencia posibles, el basamento perfecto para un presente sin futuro. La intervención era una respuesta a la desaparición súbita de un grupo de niños que dormían bajo un puente de la calle 26 y que acostumbraban jugar en las tardes mojándose con el agua de la fuente

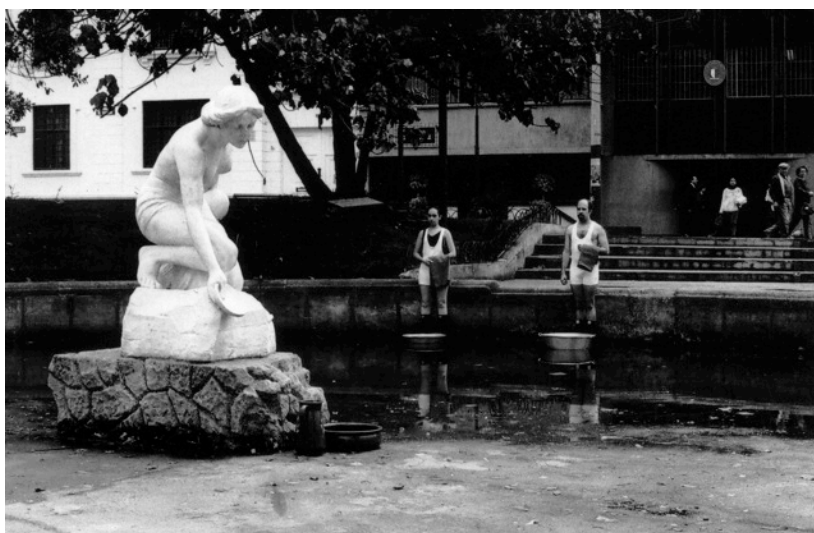
³⁶ En estas acciones previas la artista recorre espacios públicos del centro de la ciudad como el monumento a Policarpa Salvarrieta (La Candelaria), a Jorge Eliécer Gaitán (Santa Fe) o la Plaza del Concejo (Teusaquillo). La propuesta superpone las imágenes (la del monumento y la de los individuos de a pié) e incluye también el aseo de la escultura. El

alrededor de la escultura de mármol que da nombre a la Plazoleta de La Rebeca, en la carrera 13: para vecinos y peatones asiduos a este céntrico espacio, era fácil inducir(en un momento en que nadie clamaba por investigaciones) que, llevados por la fuerza a los márgenes de la ciudad, los menores habían sido victimados por alguno de los escuadrones de la muerte que, bajo esa y otras modalidades, venían actuando en Bogotá.



[Pag.: 51, 52]

Constanza Camelo, “Jornadas de limpieza 1” (1994). Acción en la Plazoleta de La Rebeca, Bogotá. Participan: Constanza Camelo, Santiago Echeverri. Fotografía: Jimena Franco. Imágenes cortesía de la artista.



tema hace parte de su Tesis de pregrado como egresada de la Universidad Nacional de Colombia - UNAL (Camelo, 2014).



Aun cuando la situación y los métodos no eran nuevos, la institucionalidad del terror había logrado eficazmente diluirlos una y otra vez de la memoria social para permitirles volver a emerger con la misma sorpresa y la misma impunidad: desde los años ochenta existe registro en todo el país de estos homicidios, designados muchas veces por sus autores como operaciones de “limpieza social”: un lento e ininterrumpido exterminio fundado tanto en el desprecio por la vida como en la estigmatización de otros grupos por parte de organizaciones armadas —extensible a lo que ya iniciado el siglo XXI, como actividad de una buena parte del paramilitarismo desmovilizado, empezaron a ser designadas como las emergentes Bandas Criminales– BACRIM—. Con la intención inicial de eliminar a los delincuentes comunes haciendo a un lado brutalmente cualquier sentido de Estado de derecho, en pocos años estas bandas amplían objetivos e incluyen recicladoras/es, indigentes, consumidoras/es de drogas ilegales, homosexuales, personas que ejercen la prostitución, sospechosas/os de vínculos con la guerrilla o miembros de organizaciones de derechos humanos (Rojas, 1994): un espectro múltiple con el cual los asesinos hacen alarde de poder, viéndose a sí mismos como benefactores o protectores de un orden social y procediendo a erradicar lo que, a sus propios y limitados criterios, constituye la marginalidad, la peligrosidad, la inmoralidad o la pobreza irrecuperables, encarnadas en personas que, en la mayoría de los casos, han sido previamente victimizadas, afectadas por

la desposesión y el despojo; y que las grandes urbes reciben como el impacto demográfico procedente de todas las poblaciones desplazadas a fuerza.

Crímenes de odio: bajo el título de “Jornadas de limpieza 1”, la acción es un acto de duelo y conmemoración. Sobre aquella fuente casi simultáneamente secada (como si el descuido edil intentara disuadir la atrocidad de pensar la masacre), la artista invita a erradicarla indolencia. Así, en colaboración con el artista audiovisual Santiago Echeverri,³⁷ ambos se presentan en atuendos blancos y ligeros para proceder a una labor doméstica sobre el espacio público: desperdudir esmeradamente, provistos de trapos y poncheras —como los que la/os niñas/os abandonadas/os usan para asear los automóviles—, esta antigua escultura en Carrara asediada por la polución (figura que representa a un personaje bíblico que, se dice, simboliza la generosidad y amabilidad con el visitante o peregrino) para luego, limpiarse cada uno a sí mismos, en un proceso varias veces repetido y, al asumirla forma circular de la fuente como un reloj de agujas, iniciado también desde distintos ángulos (Camelo, 2014): el paso de los seres y las horas.³⁸

La artista insiste e indaga más en casos similares ocurridos y, luego de algunos meses de preparación, realiza una segunda versión el 28 de abril de ese año, a pocas cuadras del lugar donde se realizó la primera: dentro de la paradójicamente denominada “zona de tolerancia” del barrio de Santa Fe, en la Calle 21 con Carrera 13, sector de asesinatos sucesivos perpetrados bajo motivos y esquemas análogos. La acción insiste en el desvío irónico ensayado en la propuesta anterior: destacada como metáfora higienista y ritual de purificación. Ampliando el apoyo a dos compañeros más y recurriendo a la atención de un público mayoritariamente masculino que transita por el barrio (límite de una de las zonas rojas más concurridas de Bogotá), para “Jornada de limpieza 2” Camelo involucra también

³⁷ Echeverri era entonces estudiante en la Universidad Nacional en el recién fundado programa de la Escuela de Cine y Televisión en la Facultad de Artes; además de activista por los derechos humanos particularmente vinculados a la población gay, lesbiana y travesti.

³⁸ La propia escultura de Rebeca es también una historia de desplazamiento (existen incluso discrepancias sobre su autoría: algunos la atribuyen aun al escultor Roberto Henao Buriticá mientras existen documentos que sostienen que fue encargada a un marmolero italiano residente en Bogotá): emplazada e inaugurada en el Parque del Centenario en 1926, fue trasladada a 20 metros en 1958 por la construcción de la Carrera 10ma para reinstalarse después donde se encuentra ahora por la construcción de los túneles de la Calle 26. En 1976 *El Espectador* celebraba los 50 años del monumento “(...) con una fotografía de gamines bañándose junto a la dama de mármol vestida con corsé y sombrilla” (Monsalve, 2012) y hace unos años, una editorial de *El Tiempo* que lamenta su deplorable estado de conservación y abandono, recuerda también la época en que la escultura era “reina de los gamines” (*El Tiempo*, 2010).



Constanza Camelo, “Jornadas de limpieza 2” (28 abril 1994). Carrera 13 con Calle 21, Bogotá. Participan: ‘María del Carmen’, Constanza Camelo, Santiago Echeverri, Henry Velázquez y Jairo Rojas. Fotografía: Jimena Franco. Imágenes cortesía de la artista.

a una trabajadora sexual, quien con apenas ropa se baña de pie (o en cuclillas), en el estrecho espacio de una ponchera: escultura o pileta viva desnudada sobre un espejo de agua (entre el personaje religioso de la Rebeca y la iconografía pagana de Venus), ella permanece estratégicamente colocada en el acceso a una sala de cine reservada a películas para adultos. Un prolongado espectáculo voyerista acompañado del aseo prolijo de los andenes por la artista y sus colaboradores (además de quienes se les sumaron de forma espontánea).

No obstante, ninguno de los lustrosos resultados pretendía eliminar la mácula simbólica de un estereotipo que es la fuente ya de la lesiva o letal discriminación, aunque afirmar la presencia del cuerpo y el territorio —no aludo aquí a la fórmula elemental por la cual uno habita dentro del otro, sino aquella compleja indistinción del cuerpo como un territorio (del mismo modo que el territorio como un cuerpo)—, hace posible mermar drásticamente los dominios del terror. Y del olvido: solo meses después de estas acciones propuestas por Camelo se publica, en junio de ese mismo año, la primera investigación con documentación histórica sobre aquella modalidad de masacre planificada que, incluso con apoyo de elementos de la Fuerza Pública, se había extendido en varias ciudades de Colombia (empezando por Pereira, Medellín y Bogotá, para luego desplegarse por otras ciudades como Barranquilla y Cali; registrándose cerca de 40 grupos de similares rasgos actuando en todo el país para el año 1993; Rojas, 1994:74). Se devela así, como el silencio y la escasa denuncia social en torno al tema parecen girar unas veces cerca de la complicidad y, otras, de la resignación (particularmente en aquellas/os que a fuerza de exclusión, han terminado por pensar que no forman parte de ninguna sociedad). Acaso, una de las contradicciones socio-económicas que pretende consolidarse institucionalmente en ese periodo: la excesiva valoración de los capitales rentistas desequilibra las políticas públicas redistributivas, logrando profundizar las desigualdades ya existentes.

En forma similar a cómo la progresiva implementación de los cambios políticos de la nueva Constitución de 1991 resultaron más lentos que las drásticas transformaciones del neoliberalismo económico; en el campo del arte, las implicancias de la concesión del Primer Premio del XXXIII Salón Nacional a la acción de Hincapié, no se produjeron como una inmediata reconfiguración de la escena a favor de la performance, aun cuando más

instituciones oficiales y espacios independientes empiezan a concederle un lugar³⁹: solo dos investigaciones parecen esbozar una imagen de conjunto sobre el arte de acción realizado en esa década (que podemos llamar, de su consagración) y una de ellas, sintomáticamente, resuelve por denominar a esta “una generación olvidada” (Pabón, 2000; Arcos-Palma, 2007). Marilyn León afirma que para los ochenta “(...) en Colombia, el retorno de la pintura no se debió precisamente a un agotamiento del discurso del arte conceptual o a la nostalgia despertada hacia los medios tradicionales, que (...) nunca estuvieron excluidos del marco de referencia.” ([2012]:100-101) y, ciertamente, en los ochenta se produce la entronización de un mercado emergente del arte y el florecimiento de las galerías comerciales que adquirieron un flujo importante de dinero favoreciendo el mecanismo de lavado de activos procedentes de varios capos del narcotráfico, inclinados por los géneros consensuados y las firmas prestigiosas; contexto que se extiende en los noventa. También en 1994, hablando de la actividad curatorial, Carolina Ponce de León señala la necesidad de plantearse una ruta a contravía capaz de ofrecer alternativas para oponerse a la torpeza del mercado o a las ideas circulantes enquistadas en el ámbito institucional que despolitizan el fenómeno colectivo de lo artístico, sino particularmente contra la cultura de la violencia, cuyas manifestaciones “(...) han llevado al país a vivir una cotidianidad signada por la muerte.”(Ponce de León, [1994] 2004:31).

Ese mismo año, la reverberación mediática de la segunda versión de “Jornadas de limpieza” consigue desatar un hostigamiento centrado en llamadas anónimas en casa de la artista, con amenazas tanto veladas como explícitas: en una de ellas una persona se comunica con Camelo insistiendo en una reunión personal que la artista rechaza, a lo que la voz al teléfono le dice que “(...) deje de hacer lo que hace porque si insiste acabaría como a quienes les ha venido ocurriendo lo peor” (Camelo, 2014). Cuando la artista lo relata, recuerda que su actitud fue de sorpresa más que de miedo, por el hecho de saber que tenían tantos datos sobre ella y sus compañeros. Entonces se encontraba próxima a viajar a Québec, donde la habían aceptado para continuar estudios de postgrado: en algún momento entre su estadía en la Université Laval o su regreso a Colombia por unos meses tras egresar de su maestría, o entre la respuesta de una beca para continuar estudios de doctorado en la

³⁹ En esta historia pueden reconocerse tanto la posterior creación de la Bienal de Venecia de Bogotá, en 1995, como la primera edición del Festival de Performance de Cali en 1997.

Université du Québec en Montréal y sus recuerdos de la violencia (paramilitarismo, narcopolítica y carros-bomba) ella decide permanecer en Canadá, donde conectada con esa escena, hacía énfasis en propuestas que vinculaban arte y activismo.

14f/EL TIEMPO/SABADO 30 DE ABRIL DE 1994

BOGOTÁ - INFO

'Performances' para purificar a los discriminados

Limpieza ¿Dónde está la mugre?

Un grupo de artistas y algunas trabajadoras sexuales del sector de la carrera 13, entre 21 y 22, se dedicaron a 'limpiar' con poncheras y escobas el sector. Fue un mensaje para quienes hablan de 'limpieza' en la zona. Habrá tutela

Ella es una prostituta. Y se limpia, en cuerpo y alma, para parodiar a quienes hablan de que la zona necesita una limpieza. Estamos en la carrera 13 entre calles 21 y 22, donde las vendedoras de placeres se instalan a esperar sus clientes.

Para contradecir con símbolos de purificación a quienes las consideran la suciedad del sector, ellas decidieron bañarse en plena calle y a pleno día. La próxima semana, pondrán una tutela para defender su derecho al trabajo.

Este 'performance' o representación al aire libre, estuvo liderado por Constanza, Santiago, Henri y Jairo, egresados de la Universidad Nacional -dos de ellos de Cine y Televisión y dos de Bellas Artes-.

Ante la entrada alejada de los ríos, que fueron los primeros en buscar pulco, y de los pasajeros de buses y peatones que transitaban por el sector, el espectáculo se tomó por sorpresa la mañana de 'la purificación', el jueves desde las 3 pm.

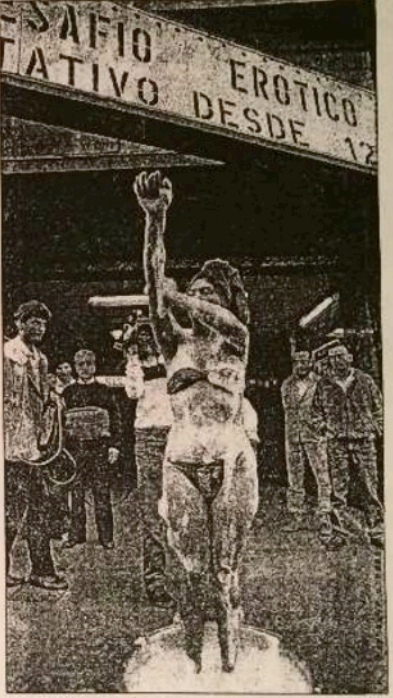
Uno de los creadores explica su propósito: "Estamos dispuestos a hacer un arte útil porque nosotros mismos nos hemos visto rechazados por una sociedad que discrimina. El arte tiene que servir para defender los derechos del 'otro' dentro de la tolerancia".

El acto, que duró cerca de media hora, comenzó cuando los estudiantes vestidos de blanco y cada uno de ponchera y toalla blanca en mano, comenzaron a restregar la mugre de los andenes, en cada una de las esquinas.

Las trabajadoras sexuales que ocultaban su identidad tras las máscaras, barriaban las calles, entre tanto. La protagonista, María del Carmen, se bañó pacientemente y placenteramente, como si acudiera a un rito. Y una vez limpia, envolvió su cuerpo en una toalla blanca y procedió a ocultarlo en las ropas. En ese momento los estudiantes arrojaron el mugre de la ciudad en la ponchera. ¿Título de la obra? Operación Limpieza.

LOS ARTISTAS vacearon el agua sucia que habían recogido de las calles en las poncheras. Luego, un supuesto ladrón se roba las poncheras y se lleva, lejos de allí, la mugre.

Foto: Henry Aguirre/EL TIEMPO

COMO UNA DIVA María del Carmen, la trabajadora del sexo protagonista representa en medio de los peatones el rito de la purificación frente a una sala X.

PONCHERA en mano, caminó en medio del tráfico y su imagen extraña queda en la memoria.

El Surtidor No. DEL MUEBLE

El Tiempo, 30 de abril 1994, p. 14f. Artículo comentando la acción "Jornadas de limpieza 2"

Allí, en septiembre de 1996, organiza una tercera versión, "Jornadas de limpieza": a menos de un año transcurrido desde la realización del Referéndum que buscaba la secesión del Canadá —rechazada por un estrecho margen de votos—, una serie de protestas se producían de manera continua aun cuando intermitente en el Viejo Québec (centro histórico). La policía decide expulsar de la plaza de Youville a las personas que permanecían en ella (a las cuales consideraban sin domicilio fijo) con chorros de agua, con la aludida intención de contribuir a la imagen turística de la ciudad. Provistos de artículos

de limpieza, un grupo de jóvenes reunidos por Camelo procede a asear el lugar, definiendo la fuerza de esa acción en la libertad de uso del espacio público y afirmando que: “(...) limpiar la plaza de Youville no es vaciarla de las personas que la frecuentan.” (Cit. en: Trépanier, 1996).

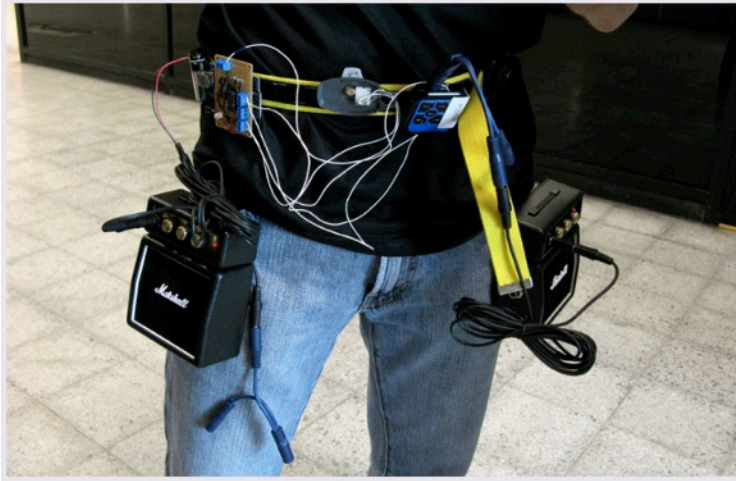
En los últimos años, la artista ha desplegado otra más extendida secuencia de acciones en diversos espacios, que ha llevado a lugares como Tijuana, Mashteuiatsh o Bogotá: bajo el título de “Dilatar o contraer el universo”, la acción propone, en sus variaciones, una concepción del espacio habitado involucrando territorio, pensamiento y acciones en interacción con la palabra. No obstante, algunas nociones inscritas aquí, se apoyan en su origen en la imagen de Colombia que Camelo ha podido construir desde el extranjero: acaso como involuntario homenaje a las recuperaciones de tierras de las asociaciones campesinas a inicios de los años setenta, la artista refiere a formas posibles para la ocupación efectiva de diversos puntos del planeta.

Realizada en 2008, la versión inicial de esta acción interviene las instalaciones de la estación central del Metro de Montreal (Berri-UQAM): Camelo reúne a un amplio grupo de personas inmigrantes en Canadá, incluyendo exiliados o refugiados que se encontraban, como ella en ese momento (e incluida así en la lista), en la espera de respuesta a su largo trámite para obtener la residencia (procedentes de países como Venezuela, Argentina, Colombia, Argelia, Marruecos o Vietnam). Con su pasaporte de su país de origen colocado como una venda o mascarilla que les cubre los ojos, dejándolas/os al mismo tiempo ciegas/os y, como sucede con las imágenes públicas de criminales o de víctimas a las que hay que proteger, con el rostro parcialmente obliterado; todas/os llevan además un dispositivo a modo de cinturón, ensamblado por la artista con la entonces asistencia técnica proporcionada por su estadía en el StudioXX (lugar de residencias artísticas en Montreal), conformado por parlantes, lectores de archivos mp3, un medidor del pulso, un podómetro y un microcontrolador Arduino; generando dos entradas de sonido (de un lado, el himno nacional del país de nacimiento, del otro, el himno nacional de Canadá). Adicionalmente, cada una/o de las/os participantes (incluyendo a la artista) era asistida/o por perros guías proporcionados para la realización de este proyecto por la Fundación MIRA (escuela sin fines de lucro que los entrena para servir de guías y instruye también en cursos a sus

usuarios, en su mayoría invidentes, pero extendido a personas que por razones físicas o mentales, presentan problemas de desplazamiento).

Acaso esa discapacidad inducida no solo alude a la condición de ciudadanía entonces imprecisa dentro de ese tránsito distendido y sin resolución definitiva que representa el proceso migratorio de residencia o naturalización, sino que se extiende sobre la noción misma de gubernamentalidad, entendida como el conjunto de prácticas a las que se adscriben las poblaciones en el dosificado consenso que articula la dominación contemporánea, cuyos objetivos no consisten en anular la libertad sino en conducirla: como sostiene Santiago Castro-Gómez, “[s]e trata de "guiar" (*Leiten*) a los sujetos antes que de producirlos disciplinariamente, como proponía el anterior modelo. *Gobernar* significa, entonces, conducir la conducta de otros mediante la intervención *regulada* sobre su campo de acciones presentes y futuras.” (2010: 44; las cursivas son de su autor).





[Pag.: 59, 60, 61]

Constanza Camelo, “Dilatar o contraer el universo” (2008). Metro Berri-UQAM, Montréal. Fotografía: James Partaik. Imágenes cortesía de la artista.

Mientras los cuerpos se desplazan por la concurrida estación a horas de elevado tráfico (1:30 pm), el podómetro y los indicadores de pulsación alternan las entradas de audio produciendo una combinación de ambos himnos nacionales afectada en cada paso: una suerte de emisora radial mal sintonizada que define, con alta calidad, esa medular indeterminación simbólica en la cual se negocian o superponen permanentemente diferentes subjetividades. O diversas modalidades de esa casi ineludible regulación social: como punto de encuentro de los múltiples recorridos, se acordó el espacio en la estación

destinado a las barras de apoyo: donde un cartel recomienda su uso, literalmente, para personas de “mobilité réduite” (movilidad reducida).

La idea del desplazamiento es aquí una línea de fuerza que la artista destaca por sobre el concepto mismo de migración, pero la propuesta apunta también a pensar lo que significa la noción misma de “ocupación territorial”, que Camelo opone la de adaptación: no se trata de cuerpos dóciles adscritos a un espacio determinado que son impedidos o imposibilitados de transformar. Quizás hay aquí una cáustica mirada sostenida sobre la fabricación de la/del desposeída/o que, al ser desplazada/o, se encuentra en una suerte de “no-lugar histórico” en donde sus características de sujeto se borran y se convierte “(...) en objeto de violencia o alienación” (Camelo en: Martín Franco, 2008), pero al mismo tiempo hace esta fórmula extensible a todas/os aquellas/os integradas/os al sistema que piensan que tienen libertad y control en medio de los poderes tecnocráticos que rigen el mundo y la vida en la era declinante de la globalización neoliberal, y donde los espacios públicos tienden a ser, cada vez más, espacios privativos de acceso público, del mismo modo en que el concepto de usuario en las redes sociales tiende a sustituir la facultad del habitante que, por principio, puede apropiarse de un territorio y modificarlo.



Durante la primera mitad de los noventa esas condiciones parecían proscritas o extremadamente limitadas. Hoy quizás nos movemos en contradicciones que abren también un bastante amplio horizonte de posibilidad:

“Nosotros somos los sujetos, nosotros somos los objetos, pero también somos los trayectos. Y para mí ese ha sido el desafío. Cómo poner en evidencia los trayectos cuando haces performances al interior de un espacio dado. Cómo, paradójicamente, "habitarlos" creando territorios poéticos y políticos.” (Camelo en: Martín Franco, *Op. Cit.* La traducción del francés me pertenece).

Así, gran parte del trabajo de la artista apuesta por situarse muchas veces del lado de los relatos producidos por una multiplicidad de subjetividades, y oponiéndolos a un discurso determinado que, por encima de ellas, construye la historia (la memoria viva y el testimonio nos permiten imaginar y redefinir lo que son aun hoy territorios diezmados). Su propuesta se levanta también contra las narrativas que se imponen sobre singularidades, que bien tienden a volver invisible o a reducir, la potencia de estos relatos para enunciar la reconfiguración de un mundo que por momentos parece incluso el opuesto absoluto de lo que hasta ahora se ha instituido muchas veces como la historia en curso: eludiendo toda presencia de crítica. Es decir, de contra-producción de la historia.

Bogotá, mayo-junio, 2014.

Archivos/ Bibliografía / Hemerografía

Archivos:

AV – BLAA: Archivo Vertical – Biblioteca Luis Ángel Arango.

AA: Archivos de Audio (entrevistas realizados para este ensayo).

Bibliografía / Hemerografía:

Aguilar, José Hernán

- (1992). “María Teresa Hincapié”. En. *Ante América*. Bogotá, Banco de la República – Biblioteca Luis Ángel Arango, pp. 126-127 (Catálogo de la exhibición homónima curada por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss).
- (1995). “Caminar es sagrado”. *El Tiempo*, 13 de septiembre. Se reproduce en: Grupo de investigación: En un lugar de la plástica (Ed.). *Elemental. Vida y obra de María Teresa Hincapié*. Bogotá, Laguna libros, 2010, pp. 151-152.

Alvarado, María Cristina

- (1982a). “Murió Feliza Bursztyn en París”. *El Espectador*, 10 de enero, pp. 1a,12a.
- (1982b). “La vida y la muerte de Feliza”. *El Espectador*, 12 enero.

Arcos-Palma, Ricardo

- (2007). "El Performance en Colombia a finales del s. XX: Apuntes sobre una investigación de una generación olvidada." Revista virtual *Reflector* n.2: julio 2007. Disponible en el sitio web de ICAA Digital Archive: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1129750/language/en-US/Default.aspx>> (revisado: mayo, 2014).
- (2010). “Vi(d)a, Homenaje a María teresa Hincapié. Primera parte”. En: Esfera Pública. Sitio web: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=11312>> (revisado: mayo, 2014).

Avella, Aída

- (2013). **AA:** Conferencia en el V Congreso Nacional de la Unión Patriótica. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 16 de noviembre.
- (2014) **AA:** Entrevista realizada en Bogotá para esta investigación. Febrero.

CINEP – Centro de Investigación y Educación Popular (1978). *Estatuto de Seguridad* (Serie: *Controversia*, n.70-71). Bogotá.

CNMH - Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). *¡Basta ya!. Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Camacho, Álvaro (1996). “La violencia urbana en Colombia: análisis y formulación de políticas”. En: *VII Foto Nacional: Paz, democracia, justicia y desarrollo*. Bogotá, Comité permanente por la defensa de los derechos humanos, julio. (ponencia).

Camelo, Constanza (2014). **AA:** Conversación vía Internet realizada para esta investigación. También la información disponible en: <constanzacamelosuarez.com>

Cárdenas, Mauricio (1995). “La respuesta laboral al neoliberalismo en Colombia: El contexto político”. En: *Innovar* n.5, Bogotá, Gestión Finanzas – Universidad Nacional de Colombia, enero-junio, pp. 43-65.

Castro-Gómez, Santiago (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar; Universidad Santo Tomás de Aquino.

Cepeda, Iván (2010). “Genocidio y régimen político. Consideraciones sobre la tipología del genocidio contra la Unión Patriótica”. En: Paco Simón (Coord.), Jorge Moruno (Colab.). *Volver a nacer. Memoria desde el exilio del genocidio de la Unión Patriótica en Colombia*. Valencia, Fundación CEPS, pp. 23-32

El Espectador

- (1979). “‘Baila médica’ [sic.], de Feliza Bursztyn en exposición en Bogotá”. 1 de abril.

- (1979b). “Colombia vive una dictadura constitucional dice Federico Estrada Vélez en el Senado”. 3 de agosto.
- (1981a). ““Me tuvieron vendada 12 horas’: Feliza Bursztyn”. 26 de julio.
- (1981b). “Autorizan salida del país a Feliza Bursztyn”. 4 de agosto.

El País – Colombia (2014). ““A nosotros nos sacaron, pero nunca nos fuimos’: Aída Avella”. Bogotá, 2 de febrero.

El País – España (1981). “Colombia suspende sus relaciones diplomáticas con Cuba”. 25 de marzo.

El Siglo (1979). “Feliza tampoco cree en sus esculturas”. 5 de abril.

El Tiempo

- (1980) “Habla Bateman: ‘No a la amnistía’”. 16 de noviembre, pp. 1a,6a.
- (1982). “Murió en París la escultora FelizaBursztyn”. 10 de enero, pp. 1a,16c.
- (2010). “Editorial: “La Rebeca’, abandonada”. 26 de octubre.

Fabião, Leonora (2014). “Performing feminist archives. A research-in-process on Latin American performance art”. En: Bettina Knaup and Beatrice Ellen Stammer (eds.): *Re.act.feminism #2. Aperforming archive*. Nuremberg-Londres, Verlag für moderne Kunst Nürnberg - Live Art Development Agency London.

Fajardo-Hill, Cecilia (2012). “El cuerpo político de María Evelia Marmolejo”. En: *ArtNexus* 131, junio – agosto.

Fundación CEPS – Centro de Estudios Políticos y Sociales (2010). [Paco Simón (Coord.), Jorge Moruno (Colab.)]. *Volver a nacer. Memoria desde el exilio del genocidio de la Unión Patriótica en Colombia*. Valencia, Fundación CEPS.

García Márquez, Gabriel

- (1981). “Punto final a un incidente ingrato”. *El País* (España), 8 de abril, pp. 11-12.

- (1981b). “Breve nota de adiós al olor de la guayaba de Feliza Bursztyn”. *El País* (España), 5 de agosto.
- (1982). “Los 166 días de Feliza”. *El Espectador*, 17 de enero. Rep. en: *El País* (España), 20 de enero.

García Villegas, Mauricio (2008). “Colombia ha estado más de 30 años bajo estado de sitio. Un país de estados de excepción”. *El Espectador*, 11 de octubre.

Gaviria, Paula (2014). “Reparar a las víctimas, requisito para la paz en Colombia”. En: *Semana*, 13 de febrero.

Giraldo, Jader (1967). “Feliza Bursztyn retenida 4 horas, al regresar de Cuba / ‘Mis chatarras se defienden solas’ dice Feliza. Al regresar de Israel y Cuba, se declara castrista y explica monumento a López”. En: *El Espectador*, 25 de julio, pp. 1a, 5a.

González, Guillermo (1979). “‘Baila mecánica’ nueva exposición de Feliza Bursztyn.” *El Espectador*, 5 de abril, p. 1b.

González, Miguel

- (1979). “Rudolf Schwarzkogler”. *Vanguardia Liberal* (Sup. *Vanguardia Dominical*), Bucaramanga. Compilado en: Miguel González, *Extranjeros cercanos. Arte, historia, moda*. Cali, Impresora Feriva, 2007, pp. 61-64.
- (1982a). “Cali”. En: *Re-vista*, vol 2, n. 8. Medellín, p. 55.
- (1982b) “VIII Salón Atenas”, pp. 73-74. (Sin más datos disponibles. Archivo de María Evelia Marmolejo, Nueva York).

Gómez, Nicolás (2010). “¿Acaso es una cosa?”. En: Grupo de investigación: En un lugar de la plástica (Ed.). *Elemental. Vida y obra de María Teresa Hincapié*. Bogotá, Laguna libros, pp. 36-68.

Grabe, Vera (1985). “VI. La tortura”. En: Olga Behar, *Las guerras de la paz*. Bogotá, Planeta, pp. 165-169 (testimonio).

H. S. [Hernando Santos] (1982). “Feliza”. *El Tiempo*, 11 de enero (editorial).

Herrera Durand, Natalia (2013). “Colombia, el país con más desplazados en el mundo”. *El Espectador*, 29 de abril.

Ibarra, María Eugenia (2009). *Mujeres e insurrección en Colombia: Reconfiguración de a identidad femenina en la guerrilla*. Cali, Universidad Javeriana.

Iriarte, Gregorio (1978). “De la democracia liberal a la democracia restringida”. En: Elsa Támes y Saúl Trinidad (Comp.). *Capitalismo: violencia y anti-vida: la opresión de las mayorías y domesticación de los Dioses*. (vol. I). San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana - Departamento Ecuménico de Investigaciones.

Jiménez, Andrea (2008). *Democracia y neoliberalismo. Divergencias y convergencias en la Constitución de la Carta Política colombiana de 1991*. Medellín, La Carreta editores – IEPRI, Universidad Nacional de Colombia.

Jiménez, Gilma (1979). “Cuando los mendigos bailan”. 5 de diciembre [Sin datos de medio disponibles: **AV-BLAA**].

Kalmanovitz, Salomón (1977). “El curso histórico de los salarios”. *Alternativa*. 115, Bogotá, 22 al 29 de mayo, p. 15.

León, Marilyn [2012]. *Obra activa. (Una) historia del performance en Colombia, 1959-1989*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Inédito: Tesis de pregrado en Artes Plásticas ganadora Mejor trabajo de grado - Versión XXI. Disponible en: https://www.academia.edu/5701809/Obra_Activa revisado: marzo 2014 (parte de esta investigación sirvió para realizar la curaduría de la exhibición *Yo no estuve aquí*, realizada en El Parqueadero / Fundación Gilberto Alzate Avendaño – Banco de la República, octubre-noviembre, 2012).

Leyva, Camilo, Manuela Ochoa y Juan Carlos Osorio (2010). “Cronología”. En: *Feliza Bursztyn. Elogio de la chatarra*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, pp. [73]-93. (Catálogo de exposición: 3 de diciembre 2009 – 28 de febrero 2010).

López Arias, César (1965). “La revolución es inevitable y ocurrirá antes de 5 años”. *El Espectador*, 14 de junio, pp. 1a-2a (artículo-entrevista a Camilo Torres).

Marmolejo, María Evelia

- (2011). AA: Entrevista realizada en Nueva York para esta investigación.
- (2014). AA: Conversación telefónica realizada para esta investigación.

Martín Franco, Helena (2008). “Dilater ou contracter l’univers, une entrevue d’Helena Martin Franco avec Constanza Camelo”. En: *Dpi*, n. 2. Disponible en: <http://dpi.studioxx.org/demo/?q=fr/no/12/dilater-ou-contracter-l%E2%80%99univers-une-entrevue-d%E2%80%99helena-franco-martin-avec-constanza-camelo-sur->>

Mejía, Ramón (1979). [Respuesta]. En: “En Parroquia (por Mafalda)”. *El País* (Colombia), junio, 1979 [Sin datos de fecha disponibles: AV-BLAA].

Monsalve, Juanita (2012). “La verdad sobre ‘La Rebeca’”. *El Espectador*, 17 de noviembre.

Moreno, Javier y Alejandro Peláez (2014). “Colombia: 24 años de homicidios”. Sitio web: finitrank.github.io/homicidios/ (revisado: mayo 2014)

Morris, Hollman (2001). *Operación Ballena azul*. Bogotá, Intermedio.

Ochoa, Manuela (2013). *Los escenarios inhabitados*. Bogotá, [en prensa]. Finalista en el Premio Nacional de Crítica 2013. Disponible en: <http://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/3639-1.pdf>

Osorio, Juan Carlos (2010). “Espacio”. En: *Feliza Bursztyn. Elogio de la chatarra*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, pp. 20-22. (Catálogo de exposición: 3 de diciembre 2009 – 28 de febrero 2010).

Pabón, Consuelo (2000). “Actos de fabulación –arte, cuerpo y pensamiento”. En: *Proyecto Pentágono: Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. [67]-114.

Pearce, Jenny (1992). *Colombia dentro del laberinto*. Bogotá, Altamir.

Pineda, Alexandra (1982). “Invierno y muerte en París. “Feliza quería vivir en Cartagena” / La última semana de invierno y exilio de Feliza en París”. *El Espectador*, 16 de enero, pp. 11a-13a.

Ponce de León, Carolina

- ([1994] 2004). “Prontuario de un curador en Colombia”. En: Carolina Ponce de León, *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá, Alcaldía Mayor, pp. 31-35. (Ensayo presentado al encuentro La curaduría: ¿Alianza o compromiso?, Galería de Arte Nacional, octubre 1994).

- (1995). “María Teresa Hincapié: se hace camino al andar”. *Poliéster*, vol. 4, n. 13. México, otoño. Se reproduce en: Carolina Ponce de León, *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*, Bogotá, Alcaldía Mayor, 2004, pp. 185-188; también en: Grupo de investigación: En un lugar de la plástica (Ed.). *Elemental. Vida y obra de María Teresa Hincapié*. Bogotá, Laguna libros, 2010, pp. 153-156.

Restrepo, Laura (1999 [1986]). *Historia de un entusiasmo*. Bogotá, Editorial Norma (la primera edición de 1986 lleva el título de *Historia de una traición*).

Rivera, Silvia (1982). *Política e ideología en el movimiento campesino colombiano: el caso de la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos)*. Bogotá, CINEP – Colección Agraria.

Rojas, Carlos Eduardo (1994). *La violencia llamada “Limpieza social”*. Bogotá, CINEP – Colección Papeles de Paz.

Santos, Cecilia (1975). “Las esculturas de Feliza Bursztyn. Gandhi, un hijo sin fortuna.” *El Espectador*, 4 de marzo.

Santos, Enrique (1964). “La escultura de chatarra: Feliza Bursztyn y el arte en latas de Nescafé”. *El Tiempo*, 21 de setiembre.

Samper, Daniel

- (1982a). “Feliza no volvió”. *El Tiempo*, 12 de enero.

- (1982b). “Los últimos días de Feliza”. *El Tiempo*, 17 de enero.

Semana

- (1990a). “Informe especial. El ‘suicidazo’. Minuto a minuto, Semana revela los incidentes que desembocaron en la muerte de Carlos Pizarro”. 1 de mayo, pp. 26-29.

- (1990b). “La Nación. Navarro se toma la Constituyente. Desde Rojas Pinilla, Colombia no había visto un fenómeno político antisistema de esa dimensión”. 30 de octubre, pp. 22-29.

Sierra, Alberto (2011). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. (Comp.). Medellín, Museo de Antioquia – Museo de Arte Moderno de Medellín.

Trépanier, Sylvain (1996). “On nettoie la place!”. *Journal de Québec*, 22 de septiembre.

U. De Urdinaola, Maritza (1979). “Feliza ‘baila’ en Cali”. *La Patria* (Manizales), 18 de noviembre.

Urrego, Rodrigo (2013). “Las confesiones de Aída Avella, 17 años en el exilio.” *Semana*, 15 de noviembre (entrevista).

Valencia, Hernando (1979). “Bursztyn baila”. En: *Feliza Bursztyn. Baila mecánica*. Bogotá, Garcés Velásquez Galería, abril (Catálogo de exposición).

Vidal, Margarita (1973). “Feliza Bursztyn”. *Vanidades*, Bogotá, 21 de agosto.

Villamizar, Darío (1995). *Aquel 19 será. Una historia del M-19, de sus hombres y sus gestas. Un relato de la guerra, la negociación y la paz*. Bogotá, Planeta.

Villarraga, Álvaro (1999). “Vicisitudes del proceso de paz del gobierno Betancur”. En: Álvaro Villarraga, “Tregua y cese al fuego bilateral FARC, EPL, M-19 y ADO”. *Biblioteca de la Paz 1982-1986* (Tomo I), Bogotá, Fundación Cultura Democrática.

Voz (2013). “Aída Avella: ‘Sería ideal un frente amplio con todos los sectores democráticos’”, 20 de noviembre.