

**Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia.  
Ministerio de Cultura — Universidad de los Andes — 2018**

**Categoría 1 — Texto largo**

**Seudónimo:** Jabez

**La memoria, la precariedad y la trampa**

A la oficina de Sherlock Holmes llega un señor pelirrojísimo. Es rollizo, fuerte, pero tiene gesto de inquietud y de fragilidad<sup>1</sup>. El señor necesita de la ayuda de Holmes para averiguar un caso, una estafa, parece, no está seguro. Por un tiempo había sido contratado para un trabajo de copista para la así llamada Liga de los Pelirrojos, había sido elegido por la simple y curiosa condición del color de su pelo, y luego, de la noche a la mañana, su empleador y toda la liga había desaparecido. ¿La liga de qué? No, nadie sabe nada. No lo habían robado, no lo habían maltratado, simplemente así como habían llegado el trabajo y los halagos a su cabeza encendida, una solidaridad de clase capilar, así habían desaparecido. Watson mira al señor y efectivamente comprueba el especial rojo de su cabeza, pero no percibe nada más. Holmes, por el contrario, con solo examinarlo de reojo sabe que estuvo en China, que es francmasón, que en definitiva trabajó como copista recientemente pero que también tiene experiencia en trabajos manuales más fuertes. Watson se sorprende, una vez más, por la capacidad de observación de Holmes, y el pelirrojo y nosotros los lectores acompañamos a Watson en el sentimiento. ¿Cómo lo hizo? ¿De qué manera logró Holmes saber en pocos segundos tantas cosas de su cliente? ¿Cómo resolverá el caso de la Liga de los Pelirrojos?

Holmes es un experto en índices, un tipo de signo que ha sido estudiado profundamente por la semiótica, que es la ciencia y la filosofía del significado. La clasificación de los índices junto con sus hermanos signos —los íconos y los símbolos— fue propuesta hace más de un siglo por Charles Sanders Peirce, un filósofo estadounidense contemporáneo a Sir Arthur Conan Doyle, el autor de los

---

<sup>1</sup> El relato 'La liga de los Pelirrojos' en (Conan Doyle, 2015).

relatos de Holmes. Y Peirce junto con los semiólogos herederos de sus teorías descubrieron que los índices tienen su propia personalidad, su comportamiento y sus consecuencias<sup>2</sup>.

A diferencia de otros tipos de signos, los índices implican una relación de causalidad. En términos generales un índice —o signo indexical— pudo haber sido causado por su significado, o el propio signo pudo causar el significado al que se refiere. Por ejemplo, las huellas son causadas por quien camina y son un índice justamente del caminar de una persona, pero, igualmente, cuando decimos ‘ahí’ o ‘aquí’ o ‘allá’ estamos causando la condición del lugar con nuestro señalamiento, estamos indicando. Así algunos índices pueden considerarse pistas de acontecimientos pasados, como bien lo sabe analizar Holmes. El desgaste de la manga del pelirrojo es un índice del roce sobre la mesa en el acto de escribir, y es prueba entonces de su pasado como copista; los callos en las manos son prueba de la labor fuerte con el cuerpo, a diferencia de Juanito Alimaña, que ese nunca ha trabajado. Aunque normalmente se dice que Holmes es un maestro de la deducción, en realidad lo es del razonamiento abductivo —o abducción<sup>3</sup>—, del acto de sacar conjeturas a partir de hechos razonables pero mínimos, del riesgo interpretativo que lleva la especulación y que requiere de la creatividad del que observa<sup>4</sup>. Holmes imagina eventos complejos con la más mínima pista, se arma su cuento y se lo cree, y es así como deja boquiabierto a Watson, que casi siempre solo ve lo que es obvio, y que prefiere asentarse en la seguridad de la percepción literal y no en la imaginación.

Como dije, los índices tienen personalidad. Aquí, en este ensayo, quisiera hablar de tres dimensiones de esa personalidad y sus consecuencias en la creación de obras artísticas, lo que nos ofrecen los índices cuando son aprovechados por los artistas pero también sus limitaciones y sus problemas. Los índices sirven para significar la

---

<sup>2</sup> Un examen exhaustivo de la teoría de los signos de Peirce puede leerse en (Short, 2007).

<sup>3</sup> Aunque suene igual, el razonamiento abductivo o abducción no debe ser confundido con el secuestro por parte de extraterrestres. Una abducción en el sentido de este ensayo es una inferencia razonable que se realiza con poca información. El término también fue inventado por Charles Peirce.

<sup>4</sup> (Eco & Sebeok, 1983) compilan varios artículos en los que articulan las teorías de Peirce con las historias de Conan Doyle sobre Sherlock Holmes.

memoria de los acontecimientos pasados, para editar la perspectiva de nuestra propia identidad y para creer como cierta la imaginación, para bien o para mal. Esas tres dimensiones están presentes en distintos ejemplos del arte colombiano contemporáneo, y sus casos pueden ser recogidos como evidencia. Si tomamos la actitud especulativa de Holmes podremos, espero, encontrar las marcas que dejan los índices y que nos permiten, como hizo el detective con el pelirrojo, especular sobre su condición. ¿Cómo se cuenta el conflicto a través de índices?, ¿cómo se escogen las pistas de nuestras propias biografías?, ¿cómo se hace trampa creando evidencias falsas?

### **La memoria**

El arte colombiano, especialmente el que habla del conflicto, ha encontrado en los índices buenos aliados de significación en las últimas décadas<sup>5</sup>. De un arte icónico, es decir, en términos semióticos, figurativo, explícito y orientado a la representación del parecido con la realidad, hemos pasado poco a poco a un arte indexical, más sutil y gobernado por las marcas que permiten reconstruir la memoria.

Los artistas modernos posteriores al bogotazo solían representar la violencia literal: los desmembramientos, la carne expuesta, la tortura en general. Era una forma de ver la violencia con crudeza y con cierto morbo, la violencia inmediata. El efecto de significación para los espectadores era el escándalo y el choque, la sensación de repulsión, el desagrado por la violencia que parece una condición esencial y profunda de los humanos. Por ejemplo, este es un testimonio de Alejandro Obregón en el que narra la inspiración para una de sus obras, 'Masacre (10 de abril)', sobre el bogotazo:

Lo exhibí una semana después de toda la joda... Fui al cementerio y me puse a dibujar cadáveres. Recuerdo un hermoso rostro de mujer con los sesos volados, la boca entreabierta, un gran diente de oro en la mitad de la boca, intacto el rostro ¡y la tapa del cráneo en el carajo!... yo estaba muy cerca, dibujándola, detalle por detalle, y de pronto una mano que

---

<sup>5</sup> Para un análisis detallado del uso de índices en el arte colombiano ver (Malagón-Kurka, 2010).

me toca y me dice: “Ud. está profanando a mi hija”, era la madre... yo me fui<sup>6</sup>.



Masacre (10 de abril) — Alejandro Obregón — 1948

Poco a poco, al ver que la forma literal icónica no permitía entender tan claramente las causas del conflicto, y que como en el caso de Obregón implicaba un problema moral sobre la presentación de las víctimas, la estrategia de los artistas colombianos se tornó cada vez más indexical. Hoy en día podemos encontrar decenas de artistas que basan su obra en índices: cicatrices, ruinas, marcas, manchas, objetos usados, huellas. Signos indexicales en el sentido en el que nos remiten a un acontecimiento pero no nos lo presentan literalmente, solo señalan que el significado del signo es su causa.

Si pensamos en nuestros propios zapatos cotidianos, por ejemplo, podemos suponer que se diferencian de los que están en el escaparate de la tienda porque los que están en nuestros pies llevan consigo la memoria de nuestro caminar, el desgaste que parece banal pero que en realidad es poético. Así los zapatos son signos indexicales de nuestra vida. Por algo hablamos de la comodidad de los zapatos

---

<sup>6</sup> (Obregón, 1975, p. 81)

viejos, de la forma en que los hemos adaptado a nuestros pasos. Pero, ¿qué pasa si nosotros ya no estamos y solo quedan los zapatos? Esos zapatos que llevan marcas sirven también para comunicar nuestra ausencia.

La representación de la ausencia a través de marcas es una cualidad propia de lo indexical que ha sido muy aprovechada por artistas en Colombia. Por ejemplo, la obra 'Río abajo' (2008) de Erika Diettes<sup>7</sup> hace uso de prendas de vestir para comunicar la ausencia de personas desaparecidas. La obra de Diettes consiste en una serie de fotografías de prendas de vestir sumergidas bajo agua que hacen referencia a la existencia lejana de personas víctimas del conflicto. Las prendas pertenecieron a personas desaparecidas. El río es el desvanecimiento de la memoria, pero las prendas son el registro indexical que nos permite recordar; la prueba. Como parte del conocimiento de la verdad, los índices son un signo esencial. Los familiares de personas desaparecidas pueden sentirse en parte reparadas cuando se conoce el paradero de los restos mortales de sus seres queridos, o cuando sus pertenencias personales son recuperadas. Los huesos son las ruinas del cuerpo.



Río Abajo — Erika Diettes — 2008

---

<sup>7</sup> Para una descripción y análisis detallado de la obra ver (Monroy Álvarez, 2009)

El Cristo de la iglesia de Bojayá que fue atacada en el 2002 por el bloque 58 de las extintas FARC era un signo icónico, es decir, figurativo, de un ser humano, y un signo simbólico, es decir, convencional, de la creencia religiosa católica. El atentado que causó la muerte de muchas personas también destruyó las extremidades de la escultura y la convirtió en una obra indexical no deliberada. La marca del cuerpo astillado del cristo se transformó en la huella del acontecimiento y sirvió para visibilizar el dolor de las víctimas y la afrenta contra el cuerpo social que implican actos de violencia como estos. El pasado está presente en las huellas que deja en el mundo y, además de signos fortuitos como este, en el contexto del conflicto en Colombia la huella en forma de índice ha sido usada recurrentemente por artistas que trabajan temas relacionados con la memoria<sup>8</sup>.



El Cristo de Bojayá — AFP

---

<sup>8</sup> Entre los artistas que suelen usar estrategias indexicales para componer sus obras podríamos listar a: Doris Salcedo, Beatriz González, Oscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, Clemencia Echeverri, Erika Diettes, Ana Isabel Diez, Miguel Ángel Rojas, Ana María Rueda, Juan Manuel Echavarría, y un largo etcétera.

Sin embargo, es tan efectivo el arte indexical como forma de memoria, tan útil es su personalidad para este tipo de casos, que se ha convertido incluso en un truco, en una estrategia que se repite en el arte contemporáneo colombiano y que no es consciente de sus propias contrariedades. Un ejemplo concreto es el fetichismo que reemplaza el recuerdo del acontecimiento por la adoración de los objetos marcados. En el museo de la policía en Bogotá existe un buen número de objetos exhibidos que solían ser pertenencias o que estaban relacionados con los narcotraficantes de los años noventa. La ropa que Pablo Escobar llevaba puesta y una teja sobre la que salpicó su sangre el día en que fue 'dado de baja' son ejemplos macabros de la forma en la que el fetiche indexical es ambivalente, oscila entre el repudio y la adoración de la violencia. Guardar el objeto de la violencia sirve para la memoria pero a la vez mantiene vivo el dolor porque la ruina se convierte en trofeo. Es la manifestación obsesiva de no querer dejar ir el pasado, o de apropiarse, ser dueño de él. Los policías se llevan la teja para exhibirla como muestra de su triunfo y así fetichizan el objeto cuando lo encierran en la vitrina, lo suben en el pedestal, lo vuelven ostentación.



La ropa de Pablo Escobar en el Museo de la Policía en Bogotá

Comúnmente los artistas que aprovechan estrategias indexicales participan en una forma similar de fetichismo, porque se encuentran en un punto intermedio entre la

producción de obras de arte y la responsabilidad social de la reparación simbólica<sup>9</sup>. En las prácticas artísticas se privilegia el objeto estético, el fetiche artístico del contacto con el acontecimiento, y está en un segundo plano la catarsis, la memoria, el duelo, el rito del perdón. Así, en ocasiones, llegan los artistas a las comunidades de víctimas e imponen la forma del índice sobre ellos. Les dicen, “para que ustedes hagan catarsis tienen que hacer así y asá, y con eso obtenemos un objeto estético que se puede exhibir como evidencia”. La ambivalencia de la obra, la necesidad de crear un objeto que sea presentable como arte y a la vez que sea objeto de memoria, ha convertido a muchos artistas colombianos en expertos de la creación de marcas, de monumentos del dolor, pero no necesariamente en sujetos conscientes de la temporalidad extensa del duelo o de la idea de que la catarsis no necesariamente implica la creación de algo concreto y bello. La catarsis es un acto que no siempre exige evidencia. Por ejemplo, la obra *En-bola-atados* de Ana Isabel Diez, que fue presentada en el premio Luis Caballero del 2015 en el Museo de Arte Santa Clara en Bogotá, es el fruto del trabajo de la artista con víctimas de violencia intrafamiliar. La obra principal consiste en una serie de bolas de tela rasgada apiladas en el piso del museo, de ahí el nombre de la muestra. En general, *En-bola-atados* impone a las víctimas la forma del objeto artístico, la bola de tela, y define la creación como catarsis pero a la vez crea el fetiche artístico que permite a la artista participar del premio artístico. De hecho, a modo de confesión culposa, la exposición pone en su texto curatorial lo siguiente: “no es necesario sacrificar la estética en el altar del cambio social”. Sin embargo la forma en que las víctimas quisieran ser representadas o la forma en la que se escoge y se edita la memoria debería ser objeto de más reflexión para los artistas que adoptaron como estrategia el uso de índices.

---

<sup>9</sup> (Rubiano Pinilla, 2015) hace una diferenciación interesante entre el arte participativo y las prácticas artísticas. El arte participativo produce reflexiones y ritos simbólicos duraderos en las comunidades de víctimas mientras que las prácticas artísticas están enfocadas en la producción monumental de obras de arte que referencian el conflicto.



En-bola-atados — Ana Isabel Diez — 2015

## La precariedad

La cámara oscura es un instrumento óptico con el que es posible convertir la condición tridimensional de la experiencia espacial en imágenes bidimensionales. Se cree que existe desde tiempos de la Grecia clásica y sigue un principio muy básico pero poderoso: se permite que la luz del exterior atraviese por medio de un agujero pequeño en un contenedor oscuro, que puede ser un recipiente o un cuarto completo, y esa luz forma dentro del contenedor una imagen invertida que es igual al exterior pero que ha sido transformada a dos dimensiones. El mecanismo simple de la cámara oscura ha permitido la existencia y el desarrollo de aparatos ópticos como los microscopios, los telescopios y las cámaras de fotografía, y ha sido útil como herramienta artística de representación de la realidad, por ejemplo, en el renacimiento.

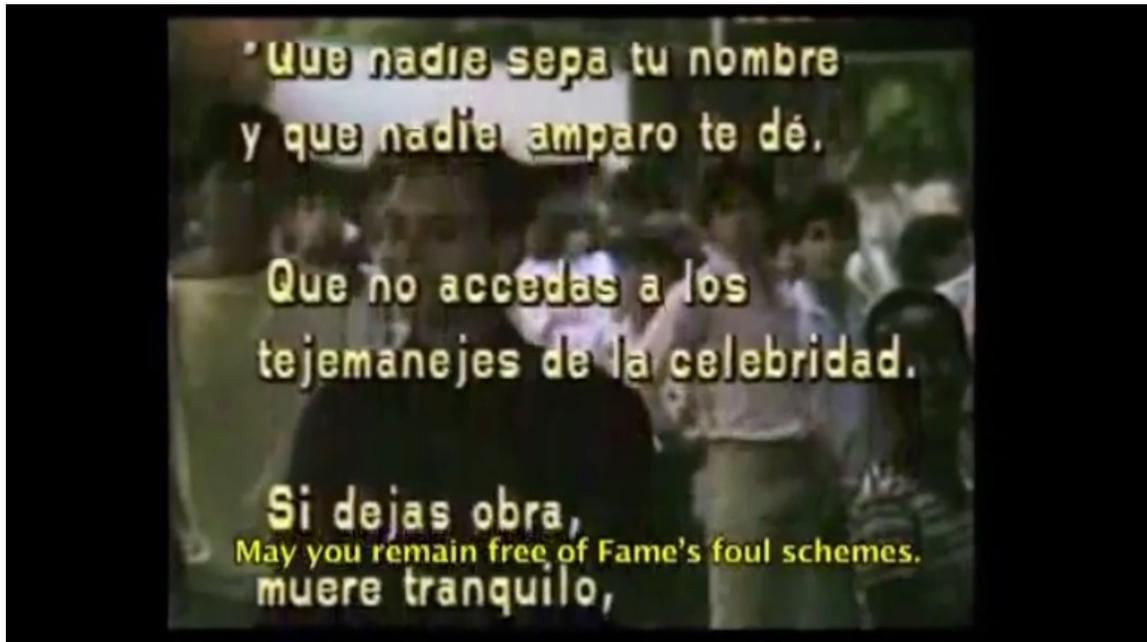
Una fotografía es un índice, en términos estrictos, porque sigue los principios de la cámara oscura, porque es causada por la luz real del acontecimiento. De ahí que en ocasiones llamemos 'capturar' a tomar una foto, porque de alguna forma atrapamos el momento en un medio que en principio le es fiel en los aspectos relevantes. Así como otros tipos de índices, la fotografía entra en contacto directo con su significado, el pie con la arena, la foto con la luz, y de ahí asumimos su veracidad y no nos cuesta trabajo aceptarla como evidencia. Sin embargo, la fotografía, a pesar

de su condición de índice, es solo una interfaz entre el acontecimiento y la interpretación, cuando sirve de intermedio algo se pierde.

En nuestros tiempos contemporáneos sabemos aprovechar muy bien esa condición de la veracidad aparente que ofrece la fotografía. Sabemos que una foto en redes sociales representa nuestra identidad, que es el reflejo de nuestra propia luz, digamos, pero también sabemos manipular esa identidad pública para que nos perciban como esperamos. Sabemos contarnos a nosotros mismos. La foto es precaria, en el sentido de incompleta, porque, como todo índice, solo capta algunos aspectos de su objeto. Cuando me saco una foto de *instagram* puedo, voluntariamente, escoger mi lado más amable o puedo distorsionar lo que veo para que se acomode a mis expectativas. El arte es la muestra exacerbada de esa edición de la identidad.

Casi diez años después de la muerte de Andrés Caicedo, el director Luis Ospina hizo el documental-homenaje “Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos” (1986). La película buscaba ser un reconocimiento y un recuento biográfico de la obra de Caicedo pero también del grupo de intelectuales y artistas del así llamado Grupo de Cali, al que el mismo Ospina perteneció. El documental comienza con una escena clave: una entrevistadora le pregunta a personas en la calle si saben quién es Andrés Caicedo, y, como nadie sabe, la entrevistadora hace gestos de condescendencia burlona que reprochan la ignorancia de los entrevistados. En las escenas siguientes el documental se encarga de bosquejar el perfil de Caicedo para acabar con esa terrible ignorancia: era un genio; un poeta maldito que prefirió morir y dejar su obra, más grande que su propia persona. Eso piensan su pocos buenos amigos. El documental tiene un tono idolizador, tal vez por el shock que causó la muerte de Caicedo en el Grupo de Cali y porque el acontecimiento no tenía aún suficiente distancia. Si quisiéramos ser punzantes, diríamos que el documental no es más que una forma de propaganda, así como nuestras propias fotos de *Facebook* son propaganda de nuestra identidad pública. Ospina hizo una pieza encumbrada sobre su amigo y paralelamente la hizo sobre sí mismo, y con el apoyo que brinda la veracidad de los índices fotográficos, de los testimonios, de las grabaciones, de las anécdotas, creemos esa historia como real. Es real, pero precaria. Unos pocos

buenos amigos es un monumento indexical, aunque un monumento empalagoso, al que con los años se le notan las costuras y la falta de autocrítica.



Fotograma paradójico de 'Unos pocos buenos amigos' de Luis Ospina — 1986

Un buen tiempo después, en el 2015, Ospina dirigió 'Todo comenzó por el fin', la obra biográfica no solo de Caicedo sino de todo el Grupo de Cali, explícitamente de todos. Sin embargo, el Ospina viejo que dirigió esta película no es el mismo joven que dirigió la anterior, y aunque las imágenes de archivo a veces son las mismas, no tienen el mismo significado. Ahora cada índice se presenta como una evidencia de otra vida, otra forma de editar la memoria propia. Así, 'Todo comenzó por el fin' ya no es —o al menos no tanto— la propaganda del genio creativo, es la historia del humano creativo, simplemente. Andrés Caicedo, que antes se presentaba como mito, es ahora un sujeto ingenioso, pero también polémico; fuente y destino de los desatinos y las marcas emocionales que dejan la amistad y el arte. El propio Ospina es un tipo frágil, una especie de niño viejo, que ve ante sus ojos la posibilidad de su propia muerte por una enfermedad fortuita y decide contar su historia pero se encuentra con recuerdos que tienen una nueva cara. En una escena del inicio está en el hospital mostrando una cicatriz, pero el resto de la cinta son las tripas. El documental ve con nostalgia el pasado, pero ya no, como sí lo hacía 'Unos pocos buenos amigos', espera crear un monumento infalible sino un recuerdo incómodo,

un recuerdo de la toxicidad dispensada que se siente al vivir y parece que al crear arte durante toda la existencia también. Por momentos el documental es presuntuoso y por momentos patético. No por nada a Luis Ospina le tomó toda una vida la realización del documental, es la recolección de los índices contradictorios de muchos momentos, es la evidencia que se abalanza sobre el que quiere controlar su identidad. Imaginémos que nuestro *instagram* se revela ante nosotros. Todo comenzó por el fin es una película de cuatro horas que exige resistencia, que exige ver los índices y luego verlos de nuevo, bajo otra luz. Los detalles que se abren en los índices no se muestran enteros y de inmediato sino que exigen una observación extendida, una explotación de la precariedad.

### **La trampa**

Imaginemos a un villano macabro con la misma inteligencia que Sherlock Holmes pero con propósitos menos dignos, el doctor Moriarty. Ese villano quiere plantarle pistas falsas al detective para confundirlo, para que sus especulaciones estén basadas en razonamientos erróneos, es el anti-Holmes. Entonces tira ropa de otros en lugares dispersos, marca las paredes con señas contradictorias, desgasta el camino con formas irregulares, fuma un tabaco que no es el suyo y deja el humo en el ambiente. El peor enemigo de Holmes sabe que los signos indexicales solo guardan una memoria aparente y que son por eso falsificables. Holmes, que tiene una imaginación que roza con la creencia, sigue su olfato persiguiendo las pistas y al final solo encuentra la trampa, la evidencia alarmante de que no siempre puede confiar en su razonamiento abductivo.

En tiempos de noticias falsas como los que vivimos, el montaje malicioso es una práctica común y cotidiana. Aunque todo índice es precario por su propia naturaleza, ahora sabemos que pueden haber signos que aparentan ser índices, que no solo simulan el acontecimiento sino también la marca. Y cuando se cae en la trampa y se forma una creencia, corregir las impresiones no importa, porque ya está hecho el daño. No es extraño ver políticos que lanzan acusaciones alegremente y con pruebas dudosas, y luego entre dientes se retractan.

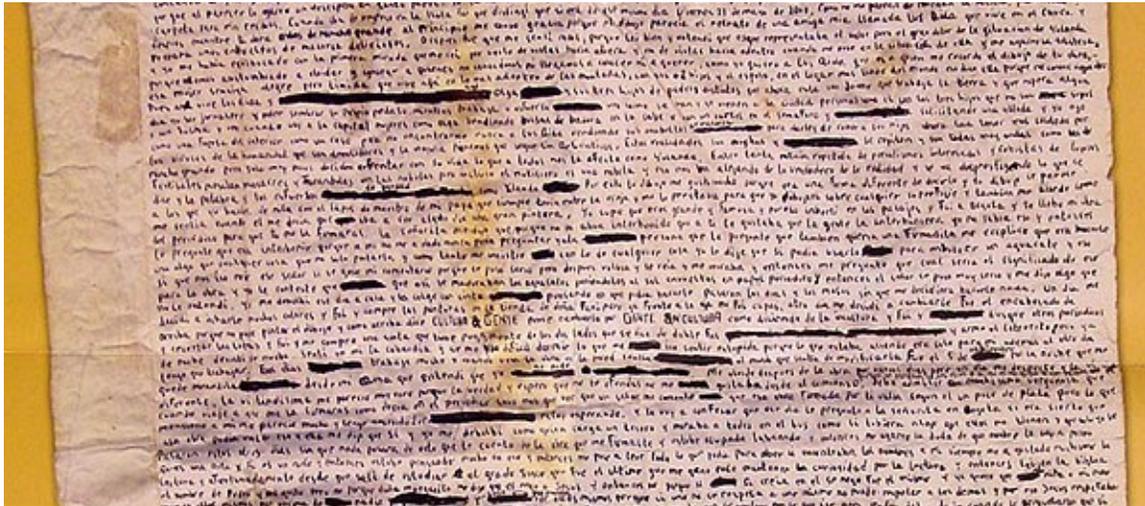
Causó revuelo, controversia, polémica, consternación, como le gusta de decir a los periodistas, cuando se supo la verdad de la carta capciosa. En el 2008 la artista Beatriz González hizo y reprodujo algo parecido a una estampita, como la de una santa, en una página completa de un número del diario El Tiempo. Y esperó, no necesariamente de verdad sino simbólicamente, a que el público se apropiara de la estampa; que la interviniera, la coloreara, le pusiera aserrín y conchitas de pasta. La santa no pertenecía al canon católico sino que era una representación de Yolanda Izquierdo, la líder comunitaria del Cauca, que había sido asesinada por defender su territorio. La estampita representaba en líneas, esquemáticamente a Izquierdo sosteniendo un papel, y sobre el papel iteraba su propia imagen: Izquierdo sosteniendo otro papel en el que estaba ella de nuevo. Así hasta la eternidad, podemos suponer.

Poco tiempo después, inesperadamente, González se vio sorprendida por una retroalimentación que recibió sobre su obra: alguien, aparentemente una campesina que se dedicaba a lavar ropa, efectivamente se había apropiado de su estampa y la había usado para envolver un aguacate. Eso decía una carta que la propia lavandera le enviaba a González y en la que detallaba cómo había llegado la estampa a sus manos, cómo la había usado, y cómo había tenido un impacto significativo en su vida cotidiana. Un impacto milagroso, aseguraba la carta.

González, dichosa de ver que la obra había llegado al pueblo, a un pueblo por lo menos, decidió hacer una exposición. En las entrevistas y las visitas guiadas era evidente el entusiasmo de González, la carta la había conmovido enormemente. La obra de arte se había completado por la intervención de una espectadora, algo que siempre pasa en la teoría, pero que sucede muy raras veces en la práctica. La artista se había vuelto también público, el significado había escapado de los límites del objeto artístico. Para la artista también era milagroso.

Solo que la carta no la había escrito una campesina sino un artista-arquitecto de la capital, Simón Hosie. La carta falsa tenía todas las marcas de una carta verdadera: estaba arrugada, tenía tachones, y estaba repleta de mala ortografía. Tenía las pistas indexicales de su autenticidad, eran demasiado buenas para ser verdad. Pero también tenía una narrativa atrapante que enmendaba todas las cicatrices de la

hoja. La historia estaba tan bien contada que con el deseo Beatriz González quiso creer que era verdadera.



Fragmento de la carta capciosa de Simón Hosie

Hosie, luego de que se supo la falsedad de la carta, aprovechó los cinco minutos de fama para armar su propia exposición en una caseta que imitaba las casas de invasión de las afueras de las ciudades. Y habló como representante de miles y millones de campesinas, dijo que había recorrido el país, que él sabía lo que mucha gente no quería ver, se presentó como un intermediario de la pobreza. De hecho, montó la exposición-caseta en plena mitad de la plaza de Bolívar de Bogotá, por fuera del espacio convencional del museo y la galería; de nuevo, el índice fue la interfaz entre el acontecimiento y la interpretación. Y en el pequeño mundillo artístico las discusiones aplaudieron o censuraron la trampa o la obra de Hosie, o las dos. Sobre si actuó con malicia o no, por supuesto, podrían decirse muchas cosas<sup>10</sup>, pero lo cierto es que la carta es una obra maestra de la falsa indexicalización. ¿Qué clase de cálculos se necesita para pasar un engaño así? ¿Fue González quien terminó siendo culpable de su propio engaño o fue Hosie quien calculó con una especificidad sorprendente todo lo que iba a pasar?

Auguste Dupin, el personaje de Edgar Allan Poe que inspiró todo el género detectivesco, incluyendo a Holmes, era tan hábil imaginando mundos posibles a

<sup>10</sup> Un recuento de las discusiones frescas sobre el acontecimiento pueden leerse en (Esferapública, 2009)

partir de índices que era capaz de saber los pensamientos de su amigo, el narrador de sus historias, solo con observarlo. Era una máquina del determinismo, y podía calcular las interpretaciones y las acciones de alguien con poquísima información. Eso, sin embargo, no es tan posible en la vida real, la habilidad calculativa sobrenatural de Dupin no se le podría achacar tan fácilmente a Hosie. El índice está dispuesto, pero se necesita de alguien que esté también dispuesto a creer. Se necesitaba de la artista sorprendiéndose placenteramente del efecto de su obra. Hoy el mundo es la fabricación constante de índices dudosos. Las imágenes públicas están editadas y manipuladas y así pasan por evidencia. La emoción que sintió González la sentimos todos, todos los días, en el sonido estruendoso de los tráileres de películas que calculan temporalmente la emoción, en las imágenes recicladas y sin verificar de los *tweets*, en las cadenas de información que refuerzan lo que ya creemos. La fabricación de la realidad es posible gracias al deseo de que la información nos diga algo que esperamos, lo que llaman un sesgo de confirmación. Recordemos que los índices solo tienen sentido cuando se especula sobre ellos, cuando elaboramos una historia de la que el índice es una pequeña parte. A veces, si podemos fabricar la realidad, la fabricamos como una cámara de eco, para que cuando preguntemos oigamos nuestra misma voz.

“—Por ejemplo, dime una mentira

—Está lloviendo

—Y ahora una verdad

—El sol se ha puesto

—¿Qué pasa?

—Tu expresión no ha cambiado

—¿Y qué?

—Que la verdad debería tener distinto aspecto a la mentira”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> (Godard, 1961)

## Referencias

- Conan Doyle, A. (2015). *Sherlock Holmes Relatos 1*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- Eco, U., & Sebeok, T. A. (1983). *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Esferapública. (2009, Julio 7). *esferapublica*. Recuperado de El Autor De La Carta Anónima A Beatriz González Resultó Ser Un Artista:  
<http://esferapublica.org/nfblog/carta-anonima/>
- Godard, J.-L. (Director). (1961). *Une femme est une femme* [Película].
- Malagón-Kurka, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Monroy Álvarez, S. (2009). "Río abajo" Una exposición de Erika Diettes. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 197-200.
- Obregón, A. (1975). Los intocables. 81. (F. Panesso, Entrevistador) Ediciones Alcaraván.
- Rubiano Pinilla, E. (2015). Arte, memoria y participación: "¿dónde están los desaparecidos?". *Hallazgos*, 12 (23), 31-48.
- Short, T. L. (2007). *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press.