

ARCHIVO, POÉTICA Y VIOLENCIA POLÍTICA

COLECCIÓN
PREMIO
NACIONAL
DE CRÍTICA
Y ENSAYO

Jaime Iregui
COMPILADOR

ENSAYO LARGO

Ximena Gama Chirolla
**LA ESQUINA ROSA.
UN ARCHIVO DE
MIGUEL ÁNGEL ROJAS**

Alejandra Gómez Vélez
**PRESENCIA DESNUDA DE LO
OTRO. POTENCIAS CRÍTICAS
Y POÉTICAS DEL ROSTRO**

Jacobo Cardona Echeverri
**LAS FORMAS DEL JAGUAR:
CONSIDERACIONES SOBRE
EL ARTE RUPESTRE
EN CHIRIBIQUETE**

ENSAYO BREVE

Nadia Silva Hurtado
ESAS COSAS NO PASAN AQUÍ

Lindy María Márquez H.
FUGA

Gina Marcella Jiménez Saavedra
**PARASITAR EL CÓDIGO
POR UN NUEVO ORDEN DEL
ARCHIVO O LA INTENSIDAD
DE LA NO PRESENCIA**

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES / MINISTERIO DE CULTURA

ARCHIVO, POÉTICA Y VIOLENCIA POLÍTICA

COLECCIÓN
PREMIO
NACIONAL
DE CRÍTICA
Y ENSAYO



Facultad de
Artes y Humanidades



**La cultura
es de todos**

Mincultura

ARCHIVO, POÉTICA Y VIOLENCIA POLÍTICA

/

Versión 2018

/

COLECCIÓN
PREMIO
NACIONAL
DE CRÍTICA
Y ENSAYO

JAIME IREGUI
Compilador

Nombres: Iregui Restrepo, Jaime, compilador, autor. | Gama Chirolla, Ximena, autora. | Gómez Vélez, Alejandra, autora. | Cardona Echeverri, Jacobo, autor. | Silva Hurtado, Nadia, autora. | Márquez H., Lindy María, autora. | Jiménez Saavedra, Gina Marcella, autora.

Título: Archivo, poética y violencia política / Jaime Iregui, compilador.

Descripción : Bogotá : Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes: Ministerio de Cultura, 2020. | ix, 134 páginas ; 17 x 21,5 cm. | Colección Premio Nacional de Crítica y Ensayo

Identificadores: ISBN 9789587749069 (rústica) | ISBN 9789587749076 (electrónico)

Materias: Arte colombiano – Ensayos

Clasificación: CDD 709.861–dc23

SBUA

Primera edición: abril del 2020

© Jaime Iregui, autor compilador

© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte

Ediciones Uniandes

Calle 19 n.º 3-10, oficina 1401

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 3394949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

infeduni@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-774-906-9

ISBN e-book: 978-958-774-907-6

Corrección de estilo: Ikaro Valderrama

Diseño de colección y diagramación: Angélica Ramos

Impresión:

—

—

—

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

El Reconocimiento a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia se realiza por una iniciativa conjunta del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

—

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación.

Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964.

Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia.

Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.

CONTENIDO

Presentación

JAIME IREGUI / vii /

ENSAYO LARGO

GANADOR

La esquina rosa.

Un archivo de Miguel Ángel Rojas

XIMENA GAMA CHIROLLA / 1 /

MENCIÓN

Presencia desnuda de lo otro.

Potencias críticas y poéticas del rostro

en *Bocas de Ceniza* y *Aliento*

ALEJANDRA GÓMEZ VÉLEZ / 17 /

MENCIÓN

Las formas del jaguar: consideraciones sobre
el arte rupestre en Chiribiquete

JACOBO CARDONA ECHEVERRI / 55 /

ENSAYO BREVE

GANADOR

Esas cosas no pasan aquí

NADIA SILVA HURTADO / 91 /

MENCIÓN

Fuga

LINDY MARÍA MÁRQUEZ H. / 101 /

MENCIÓN

Parasitar el código por un nuevo orden del archivo
o la intensidad de la no presencia

GINA MARCELLA JIMÉNEZ SAAVEDRA / 111 /

PRESENTACIÓN

Jaime Iregui, compilador

El Premio Nacional de Crítica y Ensayo tuvo su primera versión en el 2005 y nació como una iniciativa conjunta del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes. Desde entonces, se han realizado catorce versiones y anualmente se ha editado una publicación impresa que recoge los textos ganadores y los finalistas.

A partir del 2016, la convocatoria cambió su nombre a Reconocimiento a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia. Su objetivo es fomentar la crítica de arte a partir de la escritura como acto público. El reconocimiento funciona a través de dos plataformas: (1) una publicación que edita una selección de textos hecha por un grupo de jurados, y (2) un portal digital que archiva todo el acontecer del evento año tras año. Se trata de una iniciativa de carácter anual que está abierta a pensadores provenientes de todo tipo de disciplinas que, interesados por el arte contemporáneo en Colombia, estén en capacidad de darle forma a sus ideas a través de la escritura de un ensayo.

Desde el 2010 esta convocatoria invita a participar en las categorías de texto largo y texto breve, con lo cual se busca dar cabida tanto a las reflexiones metódicas en torno a las prácticas, la crítica y las instituciones artísticas, así como

a los textos de formato breve en los que la crítica tiene tonos y ritmos un tanto más espontáneos e irreverentes, los cuales se encuentran en blogs, revistas y espacios de discusión en la red.

Los textos que se publican en este libro son los dos textos ganadores en las categorías texto largo y texto breve, así como los que obtuvieron mención de honor entre un total de 51 escritos recibidos para concursar en la versión xiv del Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia. Los jurados que seleccionaron los textos fueron Claudia Díaz (escritora y crítica de arte), Rosa Olivares (editora y crítica de arte) y Gustavo Chirolla (filósofo y docente).

Archivo, poética y violencia política son temas transversales a los ensayos que se compilan en este libro y, a su vez, ocupan un lugar destacado en las reflexiones del arte contemporáneo en nuestro contexto.

En el ensayo “Esquina Rosa”¹, la filósofa y escritora Ximena Gama da cuenta de una serie de fotografías inéditas que hacen parte del archivo del artista Miguel Ángel Rojas. La serie permaneció oculta en el archivo por más de tres décadas y consta de treinta y dos fotografías que el artista tomó en 1973 desde la ventana de su apartamento a una calle en la que prostitutas ofrecían sus servicios, transitaban oficinistas, estudiantes y policías que vigilaban el lugar.

La violencia política es abordada en el ensayo “Estas cosas no pasan aquí”² de Nadia Silva. A partir de dos fotografías de dos masacres —la primera en una zona rural del Cauca en julio del 2018, la segunda corresponde a una película colombiana del 2011 donde un campesino descubre una pila de cadáveres en uno de sus cultivos— la autora reflexiona sobre el horror de la masacre como procedimiento de exterminio, la violencia desmesurada, el asesinato sistemático de líderes sociales, el carácter impenetrable de las imágenes, así como la forma como se disponen los cuerpos y son presentados a través del documento fotográfico y el cine de autor.

1 Ensayo ganador en la categoría texto largo.

2 Ensayo ganador en la categoría texto breve.

La poética del rostro en la obra de los artistas Juan Manuel Echavarría y Óscar Muñoz, es uno de los núcleos de reflexión de Alejandra Gómez en su ensayo “La presencia desnuda de lo otro”. En su análisis parte de obras como *Bocas de Ceniza* (Echavarría, 2003-2004) y *Aliento* (Muñoz, 1995) para cuestionarse sobre rostros que nos miran y nos interpelan. En un caso se trata de rostros surcados por la violencia del conflicto y que llevan a la autora a preguntarse por la relación entre el extremo pensamiento y el sufrimiento extremo. Sobre la obra de Óscar Muñoz —en la que los rostros de víctimas del conflicto emergen de espejos circulares gracias al aliento del espectador— para resaltar su potencia poética a partir de un encuentro entre el yo del espectador y la imagen efímera del otro.

“Las formas del jaguar” es el título del texto de Jacobo Cardona, el cual se centra en la constelación de inscripciones rupestres de Chiribiquete para proponer una reflexión que empieza señalando lo poco conocido que era este lugar, y pasa a esbozar una mirada crítica al concepto de arte rupestre y su tráfico de influencias e incorporaciones con las que se articula un entramado epistemológico, artístico y político.

La condición del exilio y una vida que transcurre por diferentes territorios es el tema que aborda Lindy María Márques en “Fuga”, sobre la obra del mismo nombre del artista Mario Opazo, nacido en Chile y quien ha desarrollado su obra en Colombia. Además de resaltar el devenir de su trabajo, nos muestra cómo su proceso también huye del registro, de la habilidad y de la estetización.

En “Parasitar el código por un nuevo orden del archivo o la intensidad de la no presencia”, Marcella Jiménez revisa las prácticas de archivo y la violencia política en la obra para Internet de Fernando Pertuz, listadepersonas.org. La autora nos hace ver, entre otros aspectos, la estructura archivante de los casos de violencia política y la pulsión entre el orden hegemónico y el subalterno, entre el régimen estadístico y el archivo como estrategia de memoria del cual se generarán otros archivos en el futuro.

TEXTO LARGO
GANADOR

LA ESQUINA ROSA

Un archivo de Miguel Ángel Rojas

/

XIMENA GAMA CHIROLLA



FIGURA 1. *Sin título.*

Kodak TMax 100. 35 mm. 1978.

Fuente: cortesía del artista.

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado.

George Didi Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*

[...] Pero, ¿no es cada rincón de nuestras ciudades, precisamente, el lugar de un crimen? ¿No es cada uno de sus transeúntes bien precisamente un criminal? Y, ¿no tiene el fotógrafo —el sucesor de arúspices y augures— que descubrir la culpa en sus imágenes, señalando al culpable?

Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*

Estábamos revisando los archivos viejos. Su obra *Grano*, una instalación que realizó con tierras calizas en 1981 y que simula el piso de la casa de sus abuelos en Girardot, iba a ser entregada al museo, así que debíamos volver a los documentos de aquella época para proponer una manera de guardarla en las bodegas. En medio de esa labor aparecieron unas diapositivas con estas imágenes. Alcanzó a mostrarme algunas y noté cómo su mirada se cruzaba con esa calle que apenas empezaba a aparecer. “Extrañas, ¿verdad? Las tomé con mi cámara Pentax mientras trabajaba en la serie del Faenza, en un estudio que tenía en la cuarta con veinticuatro”. Era la primera vez que yo veía esas fotos

y la primera vez que veía a Miguel Ángel Rojas mirarlas. Cuatro años después, las reconocí en una exposición bajo el título *La esquina rosa*. Doce imágenes, cuidadosamente elegidas por él, fueron expuestas a manera de documentos públicos en una muestra que hacía parte de una feria de arte¹. La gente las observaba como si fueran radiografías a color de los años setenta.

Las imágenes habían permanecido ocultas en unas carpetas negras durante más de treinta años. Cuando le pregunté por qué no las había hecho públicas, no me dio ninguna razón específica y tan solo recordó que, durante esas tres décadas, había insistido en que esas fotografías no eran perfectas y que algunos de los negativos habían sufrido daños en el proceso de revelado. Una pequeña mancha o un ligero rayón que aparecen sobre las fotos, como huellas de lo análogo, y que ahora revelan el tiempo en el que fueron tomadas y la mano de quien las tomó. Con los años, estos accidentes evidenciaron el aura de las fotos; ya no eran únicamente registros documentales —como él solía pensar—, sino que también estaban impregnadas de su espíritu voyerista. Así se lo hizo saber un grupo de coleccionistas europeos especializados en fotografía que llegaron en el 2014 a Colombia y que, al hacerle una visita de estudio, pidieron revisar más a fondo su archivo. Al final, fueron unos ojos nuevos y ajenos a este contexto tan específico los que le mostraron por primera vez el valor de unas imágenes que él había negado durante años.

1 *La esquina rosa* es una primera serie de doce fotografías que hace parte de un archivo mucho más amplio. Fue expuesta por primera vez en The Armory Show en el 2015. En el 2016 participó en *Fuerzas Invisibles*, curada por Pablo León de la Barra y Ericka Flórez para la sección de Referentes de la Feria Internacional de Arte de Bogotá, ArtBo. Al año siguiente, hizo parte de la exposición *La Vuelta*, en el festival de fotografía Rencontres d'Arles, curada por Carolina Ponce de León y Sam Stourdzé.

Este texto surge a partir de una extensa revisión del archivo faltante y de una serie de conversaciones con el artista sobre estas imágenes que han permanecido inéditas durante tres décadas, se trata de una investigación que amplía la comprensión sobre la vida y la obra de Rojas, así como de su labor fotográfica durante la década de 1970.



FIGURA 2. *La esquina rosa 1* y *La esquina rosa 2*.
Impresión inkjet sobre papel de algodón. 1975/2015.
Fuente: cortesía del artista.

Esta reticencia no era en vano. Desde 1973 y hasta 1979, su atención estuvo absorbida por una misma rutina. Salía de su taller todas las tardes y se encerraba en los teatros del centro de Bogotá. Estos eran conocidos por ser lugares de encuentro homosexual a los que Rojas acudía para tomarles fotos a los hombres que allí llegaban. Este ejercicio con su cámara le permitía dejar de ser un simple espectador y convertirse en un actor más de lo que estaba sucediendo en aquellos espacios eróticos. Una tarea que requería fuerza física, pero también horas de estudio, de análisis y de múltiples pruebas técnicas para lograr captar imágenes claras en medio de la oscuridad del cine. En cambio, las fotos de la esquina eran el resultado de un acto más espontáneo, en el que debía permanecer siempre atento, previendo y espiando a través de su cámara, con la esperanza de obtener un testimonio anónimo de lo que allí sucedía.



Miguel Ángel se convirtió durante esos años en un cazador al acecho de estas imágenes. En una ocasión lo descubrieron en la platea del cine y le mandaron un golpe en un ojo. Como una gran ironía, una esquirla de vidrio de uno de sus lentes le hirió la córnea izquierda y perdió gran parte de la visión. En otros momentos se camuflaba tosiendo en medio del silencio de la sala para que nadie escuchara el sonido de su dedo obturando la cámara. Y para la serie de *La esquina rosa* debía permanecer escondido detrás de la ventana, como un francotirador experto, registrando algunos de los personajes que frecuentaban la calle. Un método que de vez en cuando fallaba porque, a medida que pasaron los días, una pareja de transeúntes comenzó a sentirse observada y, tan pronto notó su presencia, como si fueran pájaros que le tiran a las escopetas, empezó a posar para la cámara.



FIGURA 3.
La esquina rosa 8
y *La esquina rosa 9.*

Impresión inkjet sobre
papel de algodón.
1975/2015.

Fuente: cortesía
del artista.

“Y es que yo no me considero simplemente fotógrafo”, repitió Miguel Ángel con insistencia, “siempre he recurrido a la fotografía como a un medio más”. Pero, justamente, esa negación parcial del oficio fue lo que hizo que esa Pentax se convirtiera en una extensión de la perversión de su ojo. Esa mirada, cuyo testimonio habría puesto a temblar a la Bogotá de ese momento, ahora se convierte en un documento visual de una ciudad que, al igual que otros lugares en Latinoamérica durante esa década, crecía de manera desbordada, con pretensiones modernas e industriales. En una ciudad en donde lo que brotaba de las supuestas élites liberales era puro conservadurismo, él encontró en esta esquina un lugar de ebullición para otros estilos de vida que se resistían a esa Bogotá mojigata.

Era una zona de putas y de travestis, de borrachos y de policías, pero también era la vida de un barrio en el que empezaban a llegar oleadas de campesinos a raíz de los desplazamientos violentos de los años setenta; donde transitaban estudiantes y oficinistas que trabajaban en los alrededores y donde artistas, como él, alquilaban su espacio de trabajo. Rojas encontró en aquel cuarto piso un laboratorio para mirarse a sí mismo y jugar con su deseo.

Hace poco pasamos de nuevo por esa calle. El edificio *decó* donde tenía su estudio se conserva intacto. La misma reja roja se sostiene en la puerta de entrada. La esquina, en cambio, sí es otra. El muro de la tienda dejó de ser rosa y ahora hay un taller donde se trabaja el acero y el metal. Esto ha hecho que el polvo y los residuos grises se peguen en las paredes exteriores, como vestigios del declive del progreso moderno. Aun así, Miguel Ángel me señaló algunas huellas de la época. Los marcos de las ventanas son los mismos y todavía existe el dintel de celosía en madera con cortes aflorados encima de la puerta.

“Este era mi recorrido habitual”, dijo. “Salía de los cines, del Imperio, del Embajador o del Mogador, y me subía en mi Volkswagen azul claro por toda la veinticuatro, hasta llegar al taller”.

Cuando regresamos a mirar el archivo fotográfico, percibí en esa casa algo de una imponente y excesiva decadencia. En ella reconocí los rasgos de la

arquitectura francesa de estilo republicano que fue popular en Bogotá durante el siglo XIX y que, para finales de la década de 1970, ya estaba más que venida a menos. Alcancé a leer algo de la vida cotidiana en aquel letrero que dice “Cigarrería y Lonchería Los Arrayanes, domicilios”, junto a las borraduras de dos números de teléfono. Noté que esa casa rosa no siempre fue de ese color, que en otro momento la fachada también había sido gris y que todavía conservaba los ornamentos originales sobre las ventanas. No supimos cuándo y por qué los taparon con láminas de madera, pero imaginé que las luces y el ruido de lo que pasaba adentro se alcanzaban a colar a través de las celosías. Entrevié una



FIGURA 4. *La esquina rosa 10.*

Impresión inkjet sobre papel de algodón. 1978/2015.

Fuente: cortesía del artista.

casa que en sus inicios fue una sola construcción residencial de gran tamaño, pero que para esa época —al igual que pasó con muchas otras— ya se había dividido internamente. Por estas fotos supe que la primera planta alojaba una tienda de barrio e imaginé la residencia y el prostíbulo que Miguel Ángel describía. Las imágenes de la fachada de esta esquina se convierten en fantasmas de la vida que solía transcurrir dentro de la casa. Su transformación estética y sensible es el archivo que nos sirve para contar esta historia.

Durante esos años su mirada era otra; una mirada joven para la que la experimentación con la cámara no solo era un ejercicio intelectual, sino también un experimento con su deseo. Era una mirada empapada por la luz de las secuencias de las películas, muchas de ellas de artes marciales, que llegaron justo a esas salas en Bogotá y en las que se repasaban las luchas de un cuerpo contra otro. Las escenas y tomas panorámicas que en ese entonces aparecían en la pantalla iban en contracorriente con el ejercicio que Rojas se había propuesto hacer con su Pentax. Observaba a los espectadores, quienes no se percataban de su presencia, y los fotografiaba en un plano cerrado. Algunas veces lograba pillarlos concentrados en las películas, y en muchas otras, en medio de encuentros sexuales.

“Nunca dejé de ser fisgón y malicioso, todos los artistas lo somos”, comentó.

En cambio, las secuencias que tomaba de la esquina eran otra cosa. No resulta extraño pensar que, de manera consciente, estaba registrando lo que ya había aparecido en el cine del neorrealismo italiano y en las películas de Godard de los años sesenta; aquello que se escapaba del simple propósito de documentar el tiempo y el temperamento de una ciudad, con unos personajes que se debatían entre el ocio y el trabajo, la miseria o la riqueza. Rojas lo repite más de una vez: “Lo cotidiano era como una gran película y cada foto se revela como un fragmento de ella”². Acá, al igual que en *Blow Up* de Antonioni,

2 Esta frase la pronunció Rojas en la gran entrevista que Natalia Gutiérrez le hizo para el libro *Esencial: Conversaciones con Miguel Ángel Rojas*, publicado por Paralelo 10 en el 2010.



FIGURA 5. "Los planetas 2" y "Los planetas 3".

Kodak. TMax 100. 35 mm. 1975.

Fuente: cortesía del artista.

película que Rojas ya había visto en 1975, el fotógrafo solo percibe el crimen, el encuentro erótico clandestino, la violencia escondida, en el momento en el que lo revela en el cuarto oscuro, convirtiendo a la cámara en la protagonista del relato y en la única testigo de lo que estaba por suceder.

En *La esquina rosa*, Rojas se alejó del encuadre claustrofóbico que venía probando en los cines y abrió el ojo con la intención de atrapar otras escenas. Siempre quiso fotografiar el espectáculo nocturno de los travestis que se quitaban el abrigo para descubrir su cuerpo desnudo cada vez que pasaban los clientes, o haber capturado el momento en que unos policías persiguieron a una travesti quien, para resistirse al arresto, gritaba “¡no me dejen llevar!” con voz grave y ronca mientras se cortaba el brazo con un vidrio. Pero, por falta de los recursos técnicos de la época, no pudo hacerlo y tuvo que ocuparse de los momentos previos, tras bastidores. Sin embargo, la fascinación hacia estas imágenes proviene justamente de eso: que, en medio de la calma de la tarde, delatan una ciudad efusivamente violenta.

Poco a poco, su mirada voyerista se fue transformando en el deseo de escudriñar la mirada de los otros. Una especie de yo miro a quienes están mirando.

Un juego.

El mismo que ahora crece y en el que me encuentro yo, mirando a Miguel Ángel mientras él mira aquello que miraba.

Rojas fotografiaba a la gente que llegaba a la esquina y se fumaba un cigarrillo, fotografiaba a las prostitutas que, en horas de la tarde, se asomaban en pijama a la calle antes de salir a trabajar y fotografiaba a ese oficinista al que se le iban los ojos detrás de las piernas de la mujer en minifalda que pasaba puntualmente por allí a medio día. Pero, sobre todo, fotografiaba a esos hombres que ofrecían servicios sexuales, altos y espigados, con zapatos de tacón y pantalones bota campana; y también a sus opuestos, a los que vigilaban.

La reproducimos acá porque es una idea a la que el artista volvía constantemente en cada una de las conversaciones que sostuvimos durante el proceso de este trabajo.

Esta última serie de policías es la más enigmática. Ellos aparecen de espaldas, solos o en manada. Siempre en posición vigilante y amenazante y, sin embargo, nunca se detienen a observarlo. Es Rojas quien los vigila. Es Rojas quien, de nuevo, está al acecho.

“A ellos los deseaba, y a la vez les temía”, recuerda.

Estas últimas imágenes nos ayudan a comprender por qué la mirada atraviesa sentidos insospechados. Algunas noches, Miguel Ángel se paraba ante la ventana de su casa a esperar la ronda de vigilancia policial. La única manera de capturar los cuerpos de los cadetes y de los cadetillos era mantener el diafragma lo suficientemente abierto y utilizar el tiempo de exposición preciso para poder evitar que la oscuridad de la noche ocultara las figuras que pasaban. Son imágenes atravesadas por ese ojo *deseante* y temeroso, pero también determinadas por el inminente paso de los segundos. Acá la distancia física entre Rojas y estos otros cuerpos, solo pareciera ser equiparable a la distancia de su deseo por poseerlos. En “El interminable umbral de la mirada”, Didi-Huberman describe la desorientación de la mirada como algo que implica ser desgarrado al mismo tiempo por el otro y por nosotros mismos en nosotros mismos, y afirma que, en todos los casos, perdemos algo y permanecemos constantemente amenazados por esa ausencia³. Quizás la distancia —erótica, seguramente— en esta serie sea el resultado de que aquí lo prohibido y lo clandestino están tan presentes como ausentes. En últimas, se trata de un cuerpo cubierto por la ley y, a la vez, descubierto por la cámara del fotógrafo.

3 Georges Didi-Huberman, “El interminable umbral de la mirada”, en *Lo que vemos, lo que nos mira* (Argentina: Manantial, 2011), 161.





FIGURA 6. "Control en la esquina 4" y "Control en la esquina 1".

Kodak. TMax 100, 35 mm., 1975.

Fuente: cortesía del artista.

Lista de referencias

Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Madrid: Pre-textos, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

Didi-Huberman, Georges. "El interminable umbral de la mirada". En *Lo que vemos, lo que nos mira*, 161- 176. Argentina: Manantial, 2011.

Rojas, Miguel Ángel. *Esencial: Miguel Ángel Rojas*. Bogotá: Planeta, 2010.

PRESENCIA DESNUDA DE LO OTRO

Potencias críticas y poéticas
del rostro en *Bocas de Ceniza* y *Aliento*

/

ALEJANDRA GÓMEZ VÉLEZ

Preguntas. Pero, ¿acaso no habría otra cosa, es decir, otra manera de jugar con ellas sin reducirlas a la forma en que nos retiene la obligación de escoger entre un habla dialéctica (que rechaza lo inmediato para confiarse únicamente a la fuerza mediadora) y una visión (un habla de visión, visionaria también, que sólo habla cuando uno ve, entrando por el habla en la vista y, por la vista, atraída inmediatamente al ser que sería apertura de luz)?

Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 2008

Heráclito pone el acento en la exaltante alianza de los contrarios. Ve en ellos, en primer lugar, la condición perfecta y el motor indispensable para la producción de la armonía. En poesía ha llegado a ocurrir que en el momento de la fusión de estos contrarios surgiese un impacto sin origen definido cuya acción disolvente y solitaria provocaba el deslizamiento de los abismos que llevan de modo tan antifísico el poema. Corresponde al poeta salir al paso de este peligro haciendo intervenir o bien un elemento tradicional de probada eficacia o bien el fuego de una acción demiúrgica tan milagrosa que anule el trayecto de causa a efecto. El poeta puede ver entonces cómo se consiguen los contrarios —esos espejismos puntuales y tumultuosos—, cómo se personifica su descendencia inmanente, siendo poesía y verdad, según sabemos, sinónimos.

René Char, *Furor y misterio*, 1979



FIGURA 1. "Testigo esperanza".

De la serie *Testigos de los silencios*. Fotografía, 101 x 152 cm. 2013.

Fuente: Juan Manuel Echavarría, <https://jmechavarria.com/es/work/silencios/>

DESVIAR LA MIRADA

¿Una imagen no comienza a ser interesante
—y no comienza, sin más— sólo al darse
como una “imagen del otro”?
Georges Didi-Huberman, 2014

Mirar las obras de arte como objetos pensantes
y mirar al mundo con ayuda de estas obras:
hacia esto deseo que nos embarquemos.
Gérard Wajcman, 2001

Georges Didi-Huberman, pensador francés, quien acompañará estas líneas de principio a fin, visitó el complejo de Auschwitz-Birkenau un domingo en la mañana. Tomó algunas fotografías, sin grandes pretensiones, solo simples imágenes con las que poder *ver* más todavía, y con ellas escribió. Al inicio de una página hay una fotografía en blanco y negro: es un campo de hierba con una franja de flores claras, y al fondo una valla de alambre y hormigón. No hay nada más que ver. Cerca de la valla, en el lugar donde se ubican hoy sosegadamente las flores, fueron arrojados miles de cadáveres, recién gaseados, quemados en hogueras al aire libre, en el campo de Birkenau.

Lo que puedo ver, cerca de este cerramiento del campo, se asemeja probablemente a un estado del suelo *anterior* a esos dispositivos aterradores que tenían cuarenta a cincuenta metros de largo por ocho de ancho y dos de profundidad, dispositivos a los que se adjuntaron cunetas destinadas a recoger la grasa humana. “Absolutamente” hablando, no queda nada para ver de todo aquello. Pero el *después* de esa historia, donde me sitúo hoy, también exigió *trabajar*, trabajar con efectos diferidos, trabajar “relativamente”. Es eso lo que advierto al descubrir, con el corazón estrujado, esta pululación bizarra de flores blancas en el lugar exacto de las fosas de cremación. [...] la exuberancia con la que puján las flores de los campos no es otra cosa, en definitiva, que la contrapartida de una hecatombe humana de la que se aprovecha, en su beneficio, esta franja de tierra polaca.¹

La franja de flores blancas, que nos hace ver Didi-Huberman, carga consigo una fuerza abrumadora de memoria, que le permite, además de ser flores —y sin dejar de serlo— ser ante todo *imagen*. Imagen que responde y contesta a la *hecatombe humana*, y desde la que es posible, por lo tanto, hablar de la imposibilidad irrefutable que hay en el encuentro entre humanos. El análisis que nos concierne en las siguientes páginas se verá afectado por imágenes que nos hacen desviar la mirada al devenir objetos pensantes y críticos. Estas aparecen en la frontera entre lo invisible y lo visible, entre la ausencia y la presencia. Sabemos desde hace siglos que el único modo de franquear dicha frontera es a través de la potencia poética de la imagen, pues estas nociones enfrentadas, que determinan todo el devenir de la imagen y la mirada en nuestros tiempos, son difíciles de asir y de comprender. Es por ello que lo esencial de la imagen, y a lo que apelaremos, es su poder de colisión entre nociones y tiempos, como anuncia el pensador francés Jean-Luc Nancy, quien también nos

1 Georges Didi-Huberman, *Cortezas* (Santander: Shangrila, 2014), 55-57.

acompañará silenciosamente: “La imagen debe tocar a la presencia invisible de lo distinto, a la distinción de su presencia”². La imagen tiene pues el poder de hacer ver la presencia invisible de lo oculto, de la pérdida, de la ausencia. De ahí que aquello que se destaca de la imagen sea su capacidad de permanencia en el movimiento constante entre sentidos y tiempos, potencia que se afirma con la pregunta del pensador mexicano Octavio Paz: “¿Cómo la imagen encerrando dos o más sentidos es una y resiste la tensión de tantas fuerzas contrarias?”³.

Miremos ahora hacia otro lado, hacia un lugar sobre todo más próximo, pero desde la misma posición: se ve un espacio invadido de vegetación, pequeños árboles que no parecen tener más de diez años, el suelo cubierto de hojarasca, musgos y líquenes que buscan un lugar entre las grietas de un muro que sostiene un tablero, cuyo esmalte verde se cae a pedazos, pero que contiene todavía unos últimos trazos. En medio de la imagen, junto al tablero, una figura llama la atención, es un cerdo que nos mira de frente: un animal doméstico en medio de un espacio desolado. Un salón que otrora pertenecía a una escuela y hoy es morada de un cerdo que sobrevive al arrasamiento de la violencia entre grupos del conflicto armado colombiano. En la fotografía no vemos nada más, porque allí nada más quedó, solo la memoria latente del espacio, que corresponde a la imagen *hacer ver y volver presente*.

El nombre de la obra es “Testigo esperanza” (2013), pertenece a la serie *Testigos de los silencios* del artista colombiano Juan Manuel Echavarría (figura 1), quien presenta en su incansable trabajo lo que queda de diversas escuelas de los Montes de María en la región del caribe colombiano; escuelas y pueblos que fueron devastados por los enfrentamientos entre grupos armados del conflicto interno del país. Esta imagen condensa múltiples sentidos y, por lo tanto,

2 Jean-Luc Nancy, “La imagen – Lo distinto”. *Revista Laguna* n.º 11 (2002):12, [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/11%20-%202002/01%20\(Jean-Luc%20Nancy\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/11%20-%202002/01%20(Jean-Luc%20Nancy).pdf)

3 Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 40.

múltiples tiempos. Con la figura del testigo, presente allí, colisionan el pasado y el presente: el cerdo es, paradójicamente, la señal más evidente de que hubo alguna vez presencia humana, pero a la vez, es aquello que nos muestra la violencia de lo otro. Presencia y ausencia se convocan en la imagen, para acceder al otro tiempo de lo visual, es decir, a la imagen como anacronismo.

En esta disertación se tratarán obras de dos artistas colombianos, su rasgo común es que son una contestación ante *una humanidad en falta*. Son imágenes que, sin ser solo representación, logran exponer la violencia y el conflicto, pues presentan la ausencia invisible de lo distinto y nos sitúan frente a una presencia de lo otro, presencia extraña que se manifiesta con fuerza, como en *Testigos de los silencios*, en el rostro inaprehensible y plural de la obra *Bocas de Ceniza* de Echavarría, y en el aparecer y desaparecer del otro en *Aliento* de Oscar Muñoz. Obras que, en el choque obligado de pensamientos y tiempos, son capaces de ser imágenes que contestan al conflicto y a la violencia —tema reclamante en nuestro mundo, por imposible y poco tolerable— desde una perspectiva crítica que hace desviar la mirada.

Estas imágenes son objetos pensantes y es por ello que, para acceder al umbral en el que aparecen, se acudirá a pensamientos de la abertura y de lo otro. A pensamientos que accedan libremente al cruce de tiempos y a la manifestación de la presencia-ausencia que es la imagen. No se trata entonces de acompañar o ilustrar el discurso, sino de aproximarse a la imagen misma como discurso y apertura de múltiples mundos. Frente a modelos de crítica y análisis de la imagen que se instalan en discursos institucionales y que en ocasiones corren el riesgo de ser estetizantes, este trabajo toma otra deriva, pues nuestra mirada se inclina por la vía que anuncia Nancy:

La mirada es la cosa que sale, la cosa de la salida; y, para ser más precisos: la mirada no es nada fenoménico; por el contrario, es la cosa *en sí* de una salida de sí, [...] y la cosa *en sí* de la salida o de la abertura no es una mirada sobre un objeto, sino la abertura hacia un mundo. En verdad

ya no es siquiera una mirada-sobre: es una mirada a secas, abierta no sobre sino *por* la evidencia del mundo.⁴

De modo que aquí la mirada no reposa *sobre* los objetos, sino que se abre desde el objeto y por este, hacia múltiples mundos, haciendo ver y volviendo presente el objeto mirado. Podría pensarse entonces que la imagen, con su potencia de hacer ver y volver presente lo que no podemos ver, nos llevaría a una toma de posición frente al mundo.

Nuestra búsqueda se dirige hacia una imagen que resiste al choque de tiempos y pensamientos, y contesta de este modo a la imposibilidad de la relación humana, de modo que las obras *Bocas de Ceniza* (Echavarría, 2003-2004) y *Aliento* (Muñoz, 1995) presidirán el discurso, pues la pregunta que las anima es la del rostro que nos pone de frente la condición de otro que nos mira y nos interpela. Para ello, recurriremos, mayormente, a las consideraciones del pensador lituano Emmanuel Lévinas y al circunloquio que hace de este Maurice Blanchot —pensador francés a quien seguiremos lo más cerca que su escritura permita⁵—, estos discursos nos permitirán acceder a lo otro del rostro. Pues con estos pensadores se aborda al otro como inalcanzable, como infinito, al que nunca podremos asir pero que nos funda como un “yo” en el mundo. En este sentido, el otro genera una distancia infranqueable, por su presencia inmediata, pues en el momento en el que el otro está frente a mí, se funda

4 Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorroutu, 2006), 79.

5 Es propicio anticipar que la escritura de Blanchot es difícil de abordar en cuanto está siempre rodeando la incertidumbre y la sospecha, va en derredor de la escritura y el pensamiento, en donde *encontrar* y *buscar* se funden en un mismo sentido, como él mismo lo anuncia: “Recuerdo que la palabra encontrar no significa en absoluto encontrar, en el sentido del resultado práctico científico. Encontrar [*trouver*], es girar, voltear o rodear [*tourner*], dar la vuelta a algo, ir en derredor. Encontrar un canto, es tornear el movimiento melódico, hacerlo rodar. Aquí ninguna idea de meta, y menos todavía de detención. Encontrar [*trouver*] es casi exactamente la misma palabra que buscar [*chercher*], que quiere decir: ‘dar la vuelta a’”. Maurice Blanchot, *La conversación infinita* (Madrid: Arena Libros, 2008), 32.

una separación, una lejanía que es a su vez una atracción. Así, el movimiento oscilante entre presencia y ausencia de la relación humana se manifiesta en el rostro, cuando se sitúa de frente y nos mira. Y es así como la imposibilidad en esta relación, deviene una brecha sin fondo que solo la imagen nos permite abordar.

Rostro: imposibilidad de la relación humana

Dos imágenes: en la primera, siete rostros aparecen en primer plano, uno sucede al otro cantando su historia; en la segunda hay doce espejos redondos en un muro a la altura de la mirada, parecen no reflejar nada, pero la cercanía del espectador y su exhalación hacen aparecer en la superficie del espejo con forma de disco la imagen de otro. Se trata de dos obras de artistas colombianos: *Bocas de Ceniza*, de Juan Manuel Echavarría (2003-2004) y *Aliento* de Oscar Muñoz (1995).

Estos rostros, diferentes y hablantes, permiten rastrear la imposibilidad manifiesta en el encuentro con el otro y las sentencias éticas que de aquí se despliegan. Por ello, las consideraciones de Emmanuel Lévinas a propósito del rostro como infinito y las diversas reflexiones de Maurice Blanchot sobre el pensamiento de lo imposible, son propicias para acceder al rostro como presencia desnuda de lo otro. De esta manera, un primer análisis partirá de la obra *Bocas de Ceniza*, en busca del surgimiento del rostro como ética primera, lo cual nos llevará al rostro como inabarcable e irreductible y por lo tanto a la totalidad, es decir, a un rostro infinito, plural y lejos de toda posibilidad. En segundo lugar, la presencia-ausencia manifiesta en *Aliento* nos permite entender la inestabilidad de la imagen, su variabilidad, su carácter cambiante, de ahí que el rostro y la llamada que invoca nos sitúen frente a la ausencia —a lo otro o a su sombra— dando lugar a la imposibilidad como fuente y origen de la relación humana.

Partamos de esto:

Es posible: la lógica no lo prohíbe, ni la ciencia ni la costumbre presentan objeciones. Posible entonces es un marco vacío: es lo que no está en desacuerdo con lo real, o bien lo que aún no es real, ni, por lo tanto, necesario. [...] La posibilidad no es eso que es solamente posible y que debería considerarse como menos que real. La posibilidad, en este nuevo sentido, es más que la realidad: es ser, más el poder de serlo.⁶

La posibilidad es el lenguaje como poder. El lenguaje es violencia en tanto el poder de la palabra transgrede lo que quiere nombrar. La imposibilidad sería entonces la pérdida de poder, el alejamiento y la distancia de la posibilidad, del mandamiento inseparable del lenguaje. Pero ¿cómo relacionarse con otro sin pasar por un habla de poder? ¿Cómo encontrarse entre humanos sin pasar por un habla de violencia? ¿No sería esto un desencuentro, un error, como el que quiere el poeta: una locura?

¿Qué asir sino lo que se escapa?
 ¿Qué ver sino lo que se obscurece?
 ¿Qué desear sino lo que muere
 sino lo que habla y se desgarras?⁷

Buscamos entonces un pensamiento de lo imposible, que ve en la oscuridad y no en la luz, que intenta no reducirse a la palabra, que busca un habla errante, un habla otra. Que se escapa del poder para encontrarse: imposibilidad entre los hombres. Es la falta de poder lo que posibilitaría su encuentro, su relación, pero ¿cómo acceder a ella? La relación que se da en un primer encuentro con el otro está mediada por el rostro y ¿dónde encontrar la imposibilidad más

6 Blanchot, *La conversación infinita*, 52.

7 Yves Bonnefoy, *La imperfección es la cima* (Santo Domingo: Aquiles Julián, 2010), 18.

evidente, si no en él mismo? El rostro carga siempre consigo la falta de poder, la imposibilidad de comprensión, de abarcamiento, y desde allí, desde su primera mirada, la imposibilidad se manifiesta.

Ante el rostro: el otro

En un encuentro casual, Juan Manuel Echavarría conoció a Dorismel Hernández, un hombre que se acercó a su mesa en un restaurante de Cartagena y le preguntó si podía cantar. Dorismel Hernández sobrevivió a la masacre perpetrada por grupos armados del conflicto colombiano, en Trojas de Cataca, en la Ciénaga Grande de Santa Marta. Huyendo de allí le prometió a Dios que si se salvaba compondría una canción. Los versos que le cantó ese día al artista, determinaron la búsqueda de otros cantos y otros rostros de la cual resultó la obra *Bocas de Ceniza* (2003-2004).⁸

Los rostros de siete personas sobrevivientes del conflicto armado en Colombia son registrados en primer plano, cantando a capela canciones de su autoría sobre las masacres y los desplazamientos forzados de los que fueron víctimas. El título de la obra hace referencia a esta historia:

Un miércoles de ceniza, comienzo de la cuaresma, a contracorriente del río Magdalena, entraron los españoles a Colombia. El día pretextó el nombre, Bocas de Ceniza, con que bautizaron su puerta de acceso: la desembocadura del río. Penitencia y resurrección marcaron para siempre esa geografía. Hoy la corriente del Magdalena arrastra y da salida a los cuerpos de muchos colombianos asesinados en interminables episodios de violencia.⁹

8 Véase <https://jmechavarría.com/es/work/bocas-de-ceniza/>

9 Ana Tiscornia, *Bocas de Ceniza*, en "Juan Manuel Echavarría", catálogo de la muestra organizada por la Agencia Española de Cooperación Internacional, en la sala de exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura de Montevideo, Uruguay, 2001.

En el movimiento de ausencia y presencia que genera la obra, aparecen otros modos de habla: discontinuos, fragmentarios, multidireccionales, ajenos a la unidad. Son rostros. Siendo la primera instancia del hombre que es mirada, el rostro transmite inmediatamente algo en presencia del otro, y habla. La obra, en su habla discontinua, genera un juego oscilante de presencia y ausencia, que no se concreta, que no se acaba. El rostro que allí canta es más que rostro, es cuerpo, es memoria, es habla, es ausencia y presencia, pasado y presente, es habla plural. Logra construir memoria, permitiendo otros modos de hablar. Son rostros que cantan, “ausencia de voces para gritar”¹⁰, denuncian la guerra, fragmentan el habla, reclaman respuestas. *Bocas de Ceniza* se implanta como imagen poética que juega con un habla plural y que busca construir otra memoria de la guerra.

Ahora bien, el rostro, por su desnudez, vulnerabilidad y exposición, es la primera instancia directa del cuerpo que es mirada en el encuentro con el otro. El rostro se halla expuesto a los ojos de quien lo ve, pero no se deja aprehender y por ello se presenta como paradoja, pues está sobreexpuesto y subexpuesto ante los ojos del otro. Es lo primero que se presenta y que se cree conocer, pero en su infinita extrañeza no se deja contener. El encuentro con el otro está mediado por la percepción, pero no se reduce a ella. “El acceso al rostro es de entrada ético”¹¹. *Bocas de Ceniza* sitúa al espectador ante siete rostros que cantan la hecatombe humana, pero ¿si se miran los rostros sin cantos habría que responder a ellos por ser solo rostros, responder por ellos y para ellos, solo por ser un rostro desnudo del otro?

El otro es el único ser al que yo puedo querer matar: el homicidio es el modo de apoderarse de lo que no se puede tener, el otro me sobrepasa, no lo puedo asir, no lo puedo contener, y ante este deseo de posesión del otro aparece lo infinito.

10 Maurice Blanchot, *Blanchot sobre Artaud* (1994) 5, <https://es.scribd.com/doc/191098984/Blanchot-Maurice-Sobre-Artaud>

11 Emmanuel Levinas, *Ética e infinito* (Madrid: Antonio Machado, 1991), 71.

Lévinas se refiere a la idea de infinito en cuanto subjetividad que recibe al otro como hospitalidad, es decir, el Mismo, el Yo, que “contiene en sí lo que no puede contener por la sola virtud de su identidad”¹².

La relación con el infinito está mediada por el *deseo* —que no se satisface, que aumenta incluso en su insatisfacción, y que difiere por tanto de la necesidad, en la medida en que esta se funda en una carencia que puede ser colmada—. El infinito es más fuerte que el querer violentar y se manifiesta en el rostro como expresión original, como primera palabra: “no matarás”. Allí, en el momento en que el rostro se manifiesta como resistencia y habla: no matarás, “hay una relación, no con una resistencia mayor, sino con algo absolutamente Otro: la resistencia ética. De este modo la epifanía que el rostro presenta es absolutamente ética”¹³.

Blanchot por su parte, se refiere al prójimo como el “Extranjero”, el “Desconocido”, el que está en el afuera, errando en el lugar de lo invisible pues no pertenece a nuestro horizonte.

El prójimo es el totalmente Otro; el otro es el que me supera absolutamente; la relación con el otro que es el prójimo es una relación trascendente, lo que quiere decir que hay una distancia infinita y, en cierto sentido, infranqueable entre el otro y yo.¹⁴

Estar ante el rostro del otro no supone dominarlo o aprehenderlo; este no solo mira, sino que desborda la mirada. Ante el rostro ya no puedo poder, es decir, “la expresión que el rostro introduce en el mundo no desafía la debilidad de mis poderes, sino mi poder de poder”¹⁵. El rostro desborda la forma que lo

12 Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* (Salamanca: Sígueme, 1977), 52.

13 Lévinas, *Totalidad e infinito*, 212.

14 Blanchot, *La conversación infinita*, 67.

15 Lévinas, *Totalidad e infinito*, 211

delimita y al hablar invita a una relación, sin dejar por ello de ser presencia de oscuro contenido que escapa a la comprensión.

La relación con el otro se funda entonces contando con esta separación que impone el rostro de cada quien, en su estatuto de prójimo, siempre otro. Es decir, lo incomprensible e inalcanzable del otro me atrae y en este sentido se genera una relación. Y en ello hay una responsabilidad implícita con el otro pese a la separación, podría decirse que de esta misma surge dicha responsabilidad. Se trata del otro como rostro que no conocemos, pero del cual hemos de responder en cuanto le vemos y él nos mira; así la responsabilidad sería inicialmente para el otro. Para Lévinas la responsabilidad aparece no como un simple atributo, sino como estructura fundamental de la subjetividad: el otro se aproxima a mí en tanto que yo soy responsable de él, es una relación asimétrica, no hay reciprocidad, la responsabilidad del yo es intransferible. En tal sentido, Blanchot coincide con Lévinas al decir que

El hombre en cuanto prójimo y viniendo siempre del Afuera, siempre desarraigado en relación conmigo, desposeído y sin morada, aquel que es como por definición proletario [...] no entra en diálogo conmigo: si le hablo le invoco, y le hablo como a quien no puedo alcanzar [...]; si me habla, me habla a través de la infinita distancia a la que está de mí.¹⁶

En esta instancia es posible pensar *Bocas de Ceniza* como espacio en el que el otro se muestra ante mí y me interpela, teniendo claro que este otro está siempre en una distancia infinita que no se puede franquear, pero que esta misma distancia es constitutiva de la relación con el otro. En otras palabras, al situarse el rostro del otro ante mí, debo responder por él; solo por el hecho de ser rostro ante mí soy responsable de él. Así, los rostros que expone la obra

16 Blanchot, *La conversación infinita*, 72.

son presencia infinita, imposible de asir y de contener, pero, aun así, o por ello mismo, interpelan en la relación asimétrica que generan.

Pregunta infinita

Siete rostros trabajados por el tiempo y surcados por la memoria de la violencia; siete rostros cuyos cantos son pregunta sin respuesta y testimonio de lo innombrable del horror de las masacres; cantos que son más que discurso, y que renuevan estas preguntas: “¿Es posible que el extremo pensamiento y el sufrimiento extremo abran el mismo horizonte? ¿Es posible que sufrir sea, en definitiva, pensar?”¹⁷.

El canto y la pregunta dejan el espacio abierto, inconcluso, incesante; la pregunta pide algo más, no concreta el habla, la lleva hacia el afuera, la dispersa, al igual que la ceniza, como nos recuerda el poeta Robert Walser: “no hay en ella lo más mínimo que se niegue a dispersarse al instante volando”. En otras palabras: “[...] el habla que pregunta afirma que ella es sólo una parte. La pregunta [...] sería el lugar donde el habla se da siempre como inacabada”¹⁸. En efecto, la pregunta que canta *Bocas de Ceniza* no se concreta con una respuesta, al menos no del orden dialéctico, pues esta sería insuficiente y cerraría el campo abierto generado por el interrogante, la respuesta detiene la dispersión que genera la pregunta y que, por ello mismo, por ser pregunta incesante e infinita, es potente. La respuesta sería la desgracia de la pregunta, pues quiere cerrarla, de-terminarla. Aunque no hay respuesta que limite su infinitud, pues el silencio que inicia la interrogación despoja al ser de sí mismo, lo libera de sí y permite su apertura hacia el afuera, hacia un campo neutro, pues la pregunta permanece siempre a la espera de la respuesta.

17 Blanchot, *Blanchot sobre Artaud*, 7.

18 Blanchot, *La conversación infinita*, 12.

Hay, por lo tanto, una relación de extrañeza entre pregunta y respuesta; quien ve y escucha *Bocas de Ceniza*, responde, pero al hacerlo debe “recobrar la esencia de la pregunta, que no se apaga por lo que responde”¹⁹ y así mismo la pregunta reclama siempre una respuesta de lo otro, aun sabiendo que no podrá ser respondida. Si la pregunta es el habla como desvío, entonces la obra de Juan Manuel Echavarría lleva al desvío, a la errancia. La pregunta dispersa, pues siempre está esperando, pero en esa espera se gira siempre hacia sí misma y huye de toda respuesta. Ante la obra —canto-rostro-otro— se pierde el poder de responder, su presencia infinita nos imposibilita y nos desborda como pregunta incesante. Esta inquietante obra es presencia infinita del rostro ante mí y es pregunta incesante que huye hacia el afuera y no se deja atrapar en la afirmación o negación que clama la respuesta. Ante *Bocas de Ceniza* cualquier respuesta es insuficiente. Por ello, pensar la obra como pregunta infinita es descubrir allí un carácter móvil que permite el tránsito hacia un ámbito universal, donde la obra deviene pregunta *desde, sobre y en* la guerra en cualquier tiempo y lugar.

Silencio del grito

El origen del habla radica en la canción, y el origen de la
canción, en la necesidad de llenar por medio del sonido la
inmensidad y el vacío del alma humana.

J. M. Coetzee, *Desgracia*, 1999

Siete rostros que cantan la ausencia, siete rostros-mirada que imponen el silencio inherente a la experiencia de la violencia ilimitada y dispersa. La potencia del canto viene de cada rostro que mira e interpela impasiblemente al espectador, quien debe responder a la mirada al tiempo que se ve

19 Blanchot, *La conversación infinita*, 14.

neutralizado para hacerlo en términos discursivos, pues la mirada y el canto escapan al discurso.

El rostro cantante es presencia, pero deviene ausencia cuando se está ante él. Al decir canto, está implícita la palabra, pero aquí la palabra se agota para comprender el canto. La conversación entre el espectador y la obra no es un diálogo habitual en el que uno pregunta y otro responde; va mucho más allá, pues el silencio inherente al rostro que canta es el que permite la conversación, es el silencio de la mirada de estos rostros el que quiere gritar, y así el canto deviene grito y nos despoja de todo. Después del grito: el silencio. “La voz que habla sin palabra, silenciosamente, por el silencio del grito, tiende a ser, aunque fuere la más interior, la voz de nadie: ¿quién habla cuando habla la voz?”²⁰. ¿Quién habla en *Bocas de Ceniza*? ¿Quién pregunta y quién —si pudiese— responde?

Durante mucho tiempo se creyó que el lenguaje era dueño del tiempo, que servía tanto como vínculo futuro en la palabra dada que como memoria y relato; se creyó que era profecía o historia; se creyó también que su soberanía tenía el poder de hacer aparecer el cuerpo visible y eterno de la verdad; se creyó que su esencia se encontraba en la forma de las palabras o en el soplo que las hacía vibrar. Pero no es más que rumor informe y fluido, su fuerza está en su disimulo; por eso es una sola y misma cosa con la erosión del tiempo; es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera.²¹

Resulta que las palabras de Foucault, magistralmente, compendian toda la reflexión que hemos venido desarrollando en varias páginas. Es cierto que el

20 Blanchot, *La conversación infinita*, 331.

21 Michel Foucault, *El pensamiento del afuera* (Santiago de Chile: Universidad ARCIS, 1966), 26, <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/Foucault%20-%20el%20pensamiento%20del%20afuera.pdf>

lenguaje que conocemos, del que hacemos uso diario, se agota ante la obra, pues los cantos devienen rumores sin forma y se disgregan en el silencio que cargan, y por *la ausencia de voces para gritar* cantan, dedicando el último aliento que emerge de la supervivencia de estos rostros, que más que rostros son preguntas atentas, por y para la espera. Sin embargo, la espera por la que aparecen los *rostros-pregunta* no supone un fin o un objeto que la colme, ya lo hemos dicho, la respuesta a la pregunta es la desgracia y si la espera llegara a responder, esta desaparecería, así como su potencia: la pregunta.

Habla plural, imagen poema

El poeta crea imágenes, poemas;
y el poema hace del lector imagen, poesía.

Octavio Paz, *El arco y la lira*, 1972

LAS SIRENAS: parece que cantaban, pero de una manera que no satisfacía, porque solo dejaban oír la dirección hacia donde se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera felicidad del canto. Sin embargo, por sus cantos imperfectos, que solo eran aún canto venidero, conducían al navegante hacia aquel espacio en donde el cantar empezaría de verdad. Por lo tanto, no lo engañaban, llevaban realmente a la meta. Pero, tras alcanzar el lugar, ¿qué sucedía? ¿Cuál era ese lugar? Aquél en donde sólo era posible desaparecer, porque la música, en esa región de fuente y origen, desapareció más completamente que en ningún otro lugar del mundo: mar en donde, con los oídos tapados, zozobraban los vivos y en donde las sirenas, dando una prueba de su buena voluntad, también tuvieron que desaparecer un día.²²

22 Maurice Blanchot, *El libro que vendrá* (Caracas: Monte Ávila, 1959), 9.

Recordemos en la *Odisea* a Circe hablándole a Ulises:

Llegarás primero a las sirenas que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos [...] cuando vuelve a su hogar, sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor un enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo. Pasa de largo [...], mas si tu desearas oír las has que te aten en la velera embarcación de pies y manos [...] y así podrás deleitarte escuchando a las sirenas.²³

Ante el canto de las sirenas hay que huir, pues se corre el riesgo de que, al escucharlo, por la fascinación, no se regrese. Se puede pensar con Blanchot que este encantamiento

[...] mediante una promesa enigmática, exponía a los hombres a ser infieles consigo mismos, a su canto humano e incluso a la esencia del canto, despertando la esperanza y el deseo de un más allá maravilloso, y ese más allá solo lo representaba un desierto, como si la región matriz de la música hubiese sido el único lugar totalmente privado de la música, un lugar de aridez y sequía en donde el silencio, como el ruido, quemaba, en quien dispusiera de él, cualquier vía de acceso al canto.²⁴

En la obra de Echavarría, los siete cantos en su pluralidad convocan al silencio como única y posible contestación, creando un juego de extrañeza entre los hombres, en el que re-conocer al otro y ser re-conocido por el otro solo conducirían a una proximidad totalizante. Por consiguiente, ante la multiplicidad no se trata de emprender una búsqueda unificadora, tampoco de dar un sentido

23 Homero, *La Odisea* (Bogotá: Oveja Negra, 1993), 146.

24 Blanchot, *El libro que vendrá*, 10.

único al canto que la obra suscita, ni de hablar de la violencia, de la guerra y de sus consecuencias, pues la obra como poema fragmentado no es un poema inacabado o incumplido, sino que busca otro modo de cumplimiento, en el cual está en juego la pregunta que deviene grito y posteriormente silencio en una espera infinita. La obra es irreductible a la unidad, a la totalidad, y se juega en un habla plural, la cual nunca se sujeta al diálogo entre el yo y el mismo del que se vale la dialéctica²⁵. El habla plural emerge justamente de la separación entre el yo y el Otro infinito y solo en esa misteriosa diferencia (o en esa relación fundada en la separación) es posible la proliferación de las hablas.

Bocas de Ceniza es la discontinuidad del habla, lenguaje fragmentado que se afirma en la interrupción, en la grieta, en la fisura, en la intermitencia, no busca la plenitud del ser, aquí “el ser no es el ser, sino la falta de ser, falta viviente que hace que la vida sea inacabada, inaprehensible e inexpresable”²⁶. La potencia poética de la obra es el lenguaje en fragmentos, y así, la obra como poesía y poema.

Peró pensemos esto más claramente. La poesía pone en libertad a la materia, es decir, “la materia, vencida o deformada en el utensilio, recobra su esplendor en la obra de arte”²⁷. Por lo tanto, no hay victoria sobre la materia (pintura, escultura, palabra, etc.) en la creación artística, sino una posibilidad de que la materia sea libre. La poesía se acerca más al lenguaje hablado, pues es ligero, libre, menos reflexivo y “natural”. El hombre al querer ponerle marcos al lenguaje se priva de su libertad y se aleja entonces de la poesía, en otras palabras, al direccionar el lenguaje hacia la prosa, o hacia la ciencia, o hacia un estilo de arte (pintura barroca, surrealista, cubista) o hacia donde se quiera,

25 “Toda habla es mandamiento, terror, seducción, resentimiento, halago, empresa; toda habla es violencia —y pretender ignorarlo al pretender dialogar, es añadir hipocresía liberal al optimismo dialéctico, para el cual la guerra sigue siendo una forma de diálogo”. Blanchot, *La conversación infinita*, 100.

26 Blanchot, *Blanchot sobre Artaud*, 5.

27 Paz, *El arco y la lira*, 22.

lo que ocurre es que se categoriza y se le da un único sentido, una dirección. “El mundo del hombre es el mundo del sentido, tolera la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido”²⁸. El poema, al poner en libertad a la materia y al lenguaje, recobra su origen y hace caso omiso a la clasificación, a la direccionalidad. Es heterogéneo, multidireccional, no se deja asir en ninguna categoría, pues la palabra está allí latente con sus múltiples sentidos y nos desvía siempre hacia el afuera, hacia lo desconocido. Nos enfrentamos nuevamente a otra paradoja, el poema es una abertura hacia lo otro, hacia el afuera del lenguaje, pero aun así solo es posible alcanzarlo a través del lenguaje mismo; así entonces cuando el poema trasciende los límites del lenguaje (cualesquiera que sean) permite transitar en contravía de la objetividad y de la hegemonía de la dialéctica a la cual está claramente atada la palabra en nuestro mundo. Si el juego de preguntas y respuestas se agota, si la mandataria visibilidad de la sociedad occidental se ciega, es necesario que aparezcan espacios en los que se permita pensar con detenimiento, con cautela, y crear imágenes poéticas heterogéneas que generen intermitencias entre la luz y la sombra del pasado y del presente con pensamientos críticos frente al futuro, para que *la existencia se vuelva habitable*.

Finalmente, por su carácter plural y su multidireccionalidad, la obra de Juan Manuel Echavarría deviene poema. En cada rostro los cantos son potencia crítica y poética, pues si estuviesen escritos o contruidos bajo otro formato no harían del espectador una presencia tan potente como la que generan en la proyección. *Bocas de Ceniza* connota la guerra, trasgrede los códigos que establecen la dialéctica y el racionalismo; aquí no se trata de la guerra que “narran” y exponen los medios masivos de comunicación, es otro lenguaje. El ritmo pausado del canto, junto con la mirada de quien canta resuenan como ecos conjurando el olvido. Los cantos aquí no son relatos, trascienden la historia

28 Paz, *El arco y la lira*, 19.

contada, se sumergen en un juego incesante de presencia y ausencia entre el espectador y la obra, van más allá del lenguaje; las palabras y la imagen se instauran como fuente creadora de memoria de la guerra, desviando el habla hacia el silencio y la espera en un tiempo que no es pasado, ni presente, ni futuro, sino simultaneidad de tiempos en movimiento: anacronismo y latencia de la imagen.

¿Cómo acercarse entonces al canto de las sirenas? ¿Cómo enfrentarse a los rostros-pregunta de *Bocas de Ceniza* sin ser condenados al olvido y al desierto? ¿Cómo acceder a la presencia infinita del rostro sin revestirlo de máscaras totalizantes?

Presencia-ausencia

El juego del retrato con la puesta en escena, el teatro, la mirada, en el fondo no dice más que esto:
 lo que está pintado me mira, por haber sido ya mirado. Si es al rostro al que le corresponde decirlo, es porque es el lugar donde se fundamenta el sentimiento mismo de lo otro y de lo semejante, de la pertenencia a una comunidad de semejantes y de la dificultad de relación con el prójimo.

Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, 1992

Hasta ahora solo tenemos preguntas que van construyendo el discurso. Como lo hemos dicho, no hay respuestas suficientes para la pregunta. Es oportuno señalar aquí la reflexión del pensador alemán Hans Ulrich Gumbrecht a propósito del pensamiento de riesgo. Inspirado en las ideas de Wilhelm von Humboldt —acerca de la universidad como el lugar en el que no se transmite únicamente conocimiento sino también, y más importante aún, en donde los

diferentes tipos de entusiasmo de los estudiantes y de los profesores, se disparan mutuamente—, Gumbrecht propone la noción de *pensamiento de riesgo*: que produce preguntas en lugar de respuestas y, por lo tanto, genera visiones del mundo alternativas en lugar de alimentar las visiones del mundo ya existentes. Construye nuevos problemas que se adhieren a los ya existentes y no busca respuestas que condicionen el pensamiento, sino preguntas que lo expandan, incrementando la complejidad del mundo. Así es que continuaremos formulando preguntas alrededor del movimiento entre ausencia y presencia que funda el otro ante mí; el otro que con su presencia crea al yo, pero que a su vez es capaz de volverlo ausente por medio de su presencia, y lo haremos ahora pensando con la obra *Aliento* del artista Oscar Muñoz²⁹.

Son doce discos espejados de acero de veinte centímetros cada uno, situados horizontalmente a la altura del rostro del espectador en una pared. Hasta aquí sabemos que al aproximarse a la obra es posible ver nuestro rostro en los espejos. Sin embargo, estos están levemente inclinados hacia abajo, de modo que se hace necesario acercarse para poder observarlos y ver qué es realmente lo que allí aparece. La cercanía permite que la respiración sobre la superficie grasosa de los discos deposite una imagen, otro rostro, ya no el nuestro, sino otro. Quien conoce la obra sabe que los rostros que emergen momentáneamente del metal pertenecen a víctimas de la desaparición forzada en Colombia; quien no la conoce simplemente ve rostros que no son el suyo, sino rostros de otros. Así, desde la presencia del espectador surge la imagen del otro (desaparecido), y con la pausa del aliento en el espejo este desaparece nuevamente. Es un constante transitar entre la presencia que cobra vida al respirar y la ausencia del otro que no está, pero que incluso desde su ausencia aparece intermitentemente gracias a nosotros, los espectadores.

29 Véase <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html>

La ausencia en la presencia

Nos es imposible ver totalmente nuestro ver,
 puesto que “producir luz supone
 sombras, una mitad oscura”.

Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 1992

Inscribir una imagen en la memoria, fijar una imagen para que no sea abandonada a la suerte del olvido, esta es la necesidad primordial del hombre: el rechazo de la muerte. Sabemos que la imagen desde sus orígenes está ligada a la muerte, que se produce para prolongar la vida, para darle un lugar justo y necesario en el más allá de la vida. Pensemos en imágenes primitivas, en nuestras antiguas sepulturas, en los sarcófagos, en las catacumbas cristianas, en las estelas funerarias que se encuentran desde la antigüedad hasta hoy. “El arte nace funerario, y renace inmediatamente muerto, bajo el agujón de la muerte”³⁰.

En el *eidolon* se asienta el alma del difunto, ya no su cuerpo sino a modo de sombra intangible, lo que de él podría aún permanecer; el término da origen a la palabra *ídolo*, que posteriormente será imagen, retrato. Es la sombra de la vida la que anima al ídolo, atestiguando así el triunfo de la vida sobre la muerte; y es claro que en Occidente el hombre alcanza su estadio más alto al convertirse en imagen: como un lugar seguro, es su *yo inmunizado*. El cadáver es la manifestación de la presencia-ausencia, no es un ser vivo, pero tampoco es una cosa; este es el tránsito de lo pasajero a lo eterno, de lo humano a lo divino, de lo visible a lo invisible. El estupor ante los despojos mortales se manifiesta en el cuidado de la sepultura (pulsión religiosa) o en el trabajo de la efigie (pulsión plástica), “de la misma manera que el niño agrupa por primera vez sus

30 Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen* (Buenos Aires: Paidós, 1992), 20.

miembros al mirarse en un espejo, nosotros oponemos a la descomposición de la muerte *la recomposición por la imagen*³¹.

Se produce una imagen, un doble, de lo innombrable, de lo no visible —la muerte, el más allá— para mantenerlo con vida y así mismo para velar eso innombrable que es la muerte de sí; pues la muerte tiene un marcado carácter especular que nos atrapa y que queremos ocultar, como si fuese la atracción de un abismo, “la imagen, toda imagen, es sin duda esa argucia indirecta, ese espejo en el que la sombra atrapa a la presa”³². La imagen es un medio que quiere ocultar la sombra, pero en ese deseo de ocultación deja siempre al descubierto lo oscuro. En otras palabras, la imagen fija lo perdido, lo ausente, la imagen es, en definitiva, el retorno de lo muerto. Vemos entonces cómo la producción de imágenes, desde su nacimiento, está íntimamente ligada a la muerte, es la mediación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre los hombres y los dioses, entre lo visible y lo invisible.

Hoy, faltan los dioses, que en tiempos pasados nos permitían organizar esta tierra como morada transitoria hacia un mundo supraterráneo y paradisiaco donde el destino temido y fatal puede ser modificado por la gracia divina. Ante la carencia de dioses, el hombre busca nuevos asideros, pero en

esta verdad, la de las formas, las nociones y los nombres, hay una mentira, y en esta esperanza, la que nos confía a un más allá de ilusión o a un porvenir sin muerte o a una lógica sin azar, hay quizá la traición de una esperanza más profunda, que la poesía debe enseñarnos a reafirmar.³³

Si reafirmar el *más allá de ilusión*, —es decir, lo oscuro, lo ausente, lo otro— corresponde a la poesía, sería solo a través del lenguaje. No obstante, la cuestión

31 Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 27.

32 Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 27.

33 Blanchot, *La conversación infinita*, 41.

aquí es difícil y riesgosa, pues el lenguaje siempre deja escapar lo que nombra, busca retener algo, pero en su intención de revelar deja ya desaparecer lo que nombra, lo trastoca y lo transforma en algo distinto:

Apenas he dicho *ahora*, en esta sola palabra que dice a la vez todos los “ahora” en su forma general y en su presencia eterna, se ha escabullido este único ahora, el enigma propio de lo que se ha disuelto en él y en torno al que puedo multiplicar singularidades, sin nada más que alterarlo aún más al intentar particularizarlo con ayuda de rasgos universales y sorprenderlo desapareciendo en una aprehensión que lo eterniza.³⁴

De esta manera los nombres y los conceptos son medios para instaurar un mundo pretendidamente seguro, olvidándose a veces del acecho implacable de la muerte. Es evidente el eterno tormento de nuestro lenguaje al intentar con nostalgia volverse a lo que siempre deja escapar; de igual modo, la imagen busca siempre girarse hacia lo perdido, intentando comprender lo que se escapa, pero que ella misma, se sabe, no puede contener, sino que se renueva constantemente transformando el “objeto” perdido del habla en otro.

Habiendo discutido esto, podemos pensar más claramente sobre lo *inmediato*, término complejo que trata Blanchot: “La presencia inmediata es presencia de lo que no podría ser presente, presencia de lo no accesible, presencia que excluye o desborda todo presente”³⁵. La presencia inmediata se afirma en lo radicalmente ausente, es decir, es la presencia de lo inaccesible —presencia del rostro, por ejemplo— que no se puede aprehender y en este intento solo queda de él su enigma, su sombra, su ausencia.³⁶ De ahí que la única relación posible

34 Blanchot, *La conversación infinita*, 43.

35 Blanchot, *La conversación infinita*, 48.

36 Es preciso recordar que pensamos esto con *Aliento*, acompañar la reflexión teniendo presente la obra nos permite alumbrar un poco las palabras, que podríamos desviarnos hacia lo oscuro e incomprensible, por la oscuridad propia del autor que nos asiste.

con lo inmediato es una relación que *reserve una ausencia infinita*: una relación desde la imposibilidad —que se escapa del poder.

Frente a los espejos de *Aliento*, se espera que algo aparezca, se espera que haya algo más que el propio rostro reflejado. La cercanía al objeto disuelve la espera y entonces se refleja en la superficie grasosa otra imagen, que no es la propia, pero que toma nuestro aliento, surge de él, y nos afirma una y otra vez la presencia de la ausencia en el cara a cara con la obra, siempre ante el rostro del otro. Así la obra pone de manifiesto la sombra, nos enfrenta a la presencia de la ausencia en un movimiento incesante. Frente al espejo, en primer lugar, está el reflejo, pero después nuestra exhalación produce la imagen de alguien que no está, de un otro aún más infinito que la presencia física, y finalmente con la inhalación vuelve nuevamente el reflejo.

Entre el otro y yo la distancia es infinita y, sin embargo, al mismo tiempo, el otro es para mí la presencia misma, la presencia del infinito. Al expresarse, el prójimo es otro en cuanto rostro que habla.

Si hay una relación donde lo otro y lo mismo, al tiempo que se mantienen en relación se absuelven de esta relación, términos que de esta forma permanecen absolutos en la relación misma, esta relación es el lenguaje.³⁷

El desconocimiento del otro, el otro como inalcanzable, como inaprehensible es lo que impulsa la existencia de una relación, es el habla como expresión de lo desconocido, como expresión de la *extrañeza* inherente a la relación con el otro. El habla del otro es la presencia misma de ese otro ante mí, es allí en donde se manifiesta su presencia.

Pero no se trata en este caso de un habla de igual a igual, es decir, el otro no está en el mismo plano que yo, el otro viene del Afuera, está siempre más allá y

37 Blanchot, *La conversación infinita*, 70.

fuera de mí. Hay una distancia peligrosa, inherente al otro en la relación. “La distancia absoluta que mide la relación del prójimo conmigo es lo que provoca en el hombre el ejercicio del poder absoluto: el de dar la muerte”³⁸. De este modo, el hombre en presencia del hombre se encuentra con una alternativa: *o bien hablar o bien matar*. En el asesinato se manifiesta el poder sobre lo otro, hay un intento de aprehender la presencia del otro, pero al ejecutarse la acción no queda nada; su presencia se desvanece y con ella el poder que se creía alcanzado.

De modo que el movimiento que aquí nos concierne es el que se mantiene oscilante entre el habla y la muerte —*o bien matar, o bien hablar*— que impulsa el habla en la relación entre hombres. De ahí que la relación humana es terrible, pues en esta alternativa el habla no es menos grave que la muerte; *no estoy nunca frente a quien me hace frente*, la relación siempre genera un desvío del otro hacia mí, se está siempre frente al otro que gira, que se desvía. En el encuentro con *Aliento* hay que detenerse, y en esa pausa la obra impone un encuentro con lo otro. Permite al espectador desviarse y enfrentarse a lo oscuro, agota el pensamiento conocido y se dirige hacia otro lugar, impone otro modo de pensar que transgrede el lenguaje común.

Violencia del habla y pensamiento de lo imposible

No se puede hacer la guerra sino a un rostro,
no se puede matar, ni siquiera prohibir matar, si no es
allí donde la epifanía del rostro ha advenido.

Jacques Derrida, *Adiós a E. Levinas. Palabra de acogida*, 1998

La posibilidad establece la realidad y la funda: se es lo que se es solo si se tiene el poder de serlo. Al poner en relación el término *posibilidad* con los términos poder y potencia, entendemos que el hombre no es más que su posibilidad, solo yo

38 Blanchot, *La conversación infinita*, 77.

puedo morir, mi muerte me pertenece, incluso en la muerte el poder se revela. “Muriendo, puedo todavía morir, he aquí nuestra señal de hombre”³⁹. Todas las relaciones que se establecen en el mundo constituyen una relación de poder, por cuanto arraigan en el lenguaje, en el habla que es violencia por el poder ejercido sobre lo que nombra. El poder amenaza, está presente desde el momento en que tenemos relación. El deseo de conocer el mundo lleva a comprender todo en lo conocido, no hay lugar para lo desconocido en el juego de la dialéctica. ¿Es posible entonces que haya una relación —un lenguaje— que se escape del movimiento del poder y así mismo entonces de la posibilidad? Si hubiese un pensamiento de lo imposible este no sería reductible a la comprensión apropiadora. Es decir, sería un pensamiento que no buscaría reducir lo otro a lo mismo, que no se propondría sin comprender y alumbrar al otro, sino que lo dejaría en la sombra en la que no se deja conocer. Tal pensamiento de lo imposible habrá de contar con el deseo, de modo que, ante lo desconocido, no pretende colmarlo ni reducirlo a lo mismo.

En este pensamiento de lo imposible el tiempo no es lineal, es un tiempo detenido, como el de la *espera*. Por eso Blanchot vincula tal pensamiento a la experiencia del sufrimiento extremo, al exceso que ya no puede sufrirse, que es imposible sufrir; esta experiencia priva del poder de la presencia, no se deja “controlar” y por ello el tiempo se enrarece, se detiene, el presente no tiene fin, como si fuese un tiempo suspendido en el infinito. Se pierde el yo que sufre y se disuelve en la experiencia de lo neutro, del Afuera, de lo totalmente otro.

La marca de semejante movimiento consiste en que, por el hecho de que lo experimentamos, se escapa de nuestro poder de experimentarlo, no quedando así fuera de la experimentación, sino siendo eso a cuya experimentación ya no podemos escapar.⁴⁰

39 Blanchot, *La conversación infinita*, 53.

40 Blanchot, *La conversación infinita*, 56.

Y volvemos nuevamente a la sentencia por la que transitamos rápidamente con *Bocas de Ceniza*: “¿es posible que el extremo pensamiento y el sufrimiento extremo abran el mismo horizonte? ¿Es posible que sufrir sea, en definitiva, pensar?”⁴¹.

Podemos afirmar ahora que la imposibilidad —término que nos concierne profundamente aquí— es lo que se escapa, sin que haya lugar a escaparse de ello, y aparece siempre cuando se tiene relación. Por lo tanto, la relación entre humanos está mediada por la imposibilidad que bascula entre la mismidad y la otredad. En *Aliento* la inmediatez y la cercanía de lo conocido, alternan con el otro desconocido que nos mira, de allí que la obra sugiere una conversación, un diálogo mudo entre lo otro y yo. Pero es un diálogo que no se concreta, un diálogo infinito y disimétrico entre lo desconocido y lo conocido. No hay un acceso directo al rostro del otro sin pasar por el propio, hay que perder el poder —mirarse a uno mismo— para acceder momentáneamente a la mirada del otro.

En el encuentro cotidiano con el otro la interacción participa de cierta indiferencia, generalmente cortés, pero indiferencia, al fin y al cabo. Las interacciones sociales en el espacio urbano no generan una detención en la mirada del otro, como si hubiese normas sociales que dicen que no hay que cruzar las miradas. Fijar la mirada en el rostro desnudo del otro implica una relación y, por lo tanto, una responsabilidad.

Ante todo, hay la derechura misma del rostro, su exposición directa, sin defensa. La piel del rostro es la que se mantiene más desnuda, más desprotegida. El rostro está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Al mismo tiempo, el rostro es lo que nos prohíbe matar.⁴²

El rostro nos invita a la violencia, pero a su vez, nos da una orden: no matarás. Para Levinas, el acceso al rostro es ético, pero hay que saber que este rostro del que habla es un rostro desnudo, sin máscaras. Pues los modos de vestir el

41 Blanchot, *Blanchot sobre Artaud*, 7.

42 Lévinas, *Totalidad e infinito*, 71.

rostro son veladuras que nos ciegan el rostro como epifanía ética y conducen en muchos casos a acciones violentas, a deshumanizar el rostro, peligro inminente al que se enfrenta día a día la especie humana.

¿Cómo enfrentarse entonces a ello? ¿Cómo zanjar la paradoja que el rostro supone, su violencia inherente y su alejamiento? La pensadora francesa Simone Weil dice: “La vida humana es imposible, pero únicamente la desgracia permite sentirlo”⁴³. Y muy acertadamente Blanchot responde:

No se trata de denunciar el carácter insoportable o absurdo de la vida —determinaciones negativas que dependen de la posibilidad—, sino de reconocer en la imposibilidad nuestra pertenencia más humana a la inmediata vida humana, la que nos corresponde sostener, cada vez que, despojados, por la desgracia, de las formas acicaladas del poder, alcanzamos la desnudez de toda relación, esta relación con la presencia desnuda, presencia de lo otro, en la pasión infinita que viene de ella.⁴⁴

El pensamiento de lo imposible que propone Blanchot parece que no pertenece a nuestro mundo, o que no tiene cabida en él, pues la hegemonía de la visión es la que rige hoy, como si con la mirada pudiéramos tener un acceso absoluto al mundo. La época moderna desemboca en un régimen de visión totalitaria, en una hegemonía de la visión, en la que esta se encuentra atada a la luz, pero el ojo no se fija en la luz como tal, sino en el objeto iluminado, de este modo es la luz la que expulsa al objeto de la oscuridad y por ello lo hace ser, lo pone en evidencia. Pero no hay que olvidar que la sombra es su origen, es decir, el objeto aparece al ser iluminado, pero su principio está en la sombra, en lo que no se ve.

43 Simone Weil, *Cuadernos* (Madrid: Trotta, 2001).

44 Blanchot, *La conversación infinita*, 59.

La tradición occidental está fuertemente atada a la exigencia óptica, y amenazada por la ausencia de luz, del mismo modo el saber, el conocimiento, son requerimiento de luz sobre las cosas, sobre el mundo. Ver supone una separación, una distancia, de este modo, nunca se ve el centro de lo que se quiere ver sino la periferia. Al respecto interesa la consideración de Blanchot en torno al habla y a su distanciamiento de la visión —que por ser distante es presencia a su vez—:

Hablar no es ver. Hablar libera el pensamiento de esta exigencia óptica, que, en la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de la luz o bajo la amenaza de la ausencia de luz.⁴⁵

Esta sentencia, *hablar no es ver*, es ante todo apertura a la extrañeza, al desvío, en donde las cosas no se muestran, ni se ocultan. Es el habla en la distancia que permite liberar a la visión de las limitaciones de la vista, un habla de visión que no desvela mediante la luz, pero que no reside completamente en las tinieblas, ¿quizás un habla de la imagen que interroga sin responder y nos sitúa ante la sombra de lo otro?

La potencia poética de *Aliento* reside en la capacidad que tiene de situar al espectador frente a lo desconocido, frente a su sombra. La presencia del otro (desaparecido) late, se agita, es la oscuridad que no queremos ver, pero que la obra nos pone de frente. Lo que pesa en *Aliento* es la ausencia que vuelve a nosotros y nos mira desde el rostro de la fotografía oculta, lo que allí falta es lo que se inscribe en la memoria atenta del espectador.

Finalmente, todas estas discusiones nos llevan a una misma instancia: el lenguaje no aprehende lo dicho, lo enuncia, pero no lo comprende; la imagen se agota como representación; la visión se da generalmente solo en el horizonte y no alcanza la sombra que la funda; la intención de comprender el mundo y

45 Blanchot, *La conversación infinita*, 35.

exponerlo a los ojos del otro a través de imágenes y objetos que buscan inmortalizarse en el tiempo es insuficiente y aún más en nuestra cultura totalizante. De esta manera, y paradójicamente, *lo que falta* es lo necesario para que sea suficiente; la falta, la sombra, lo indecible, la espera, lo inconcluso, el silencio, son elementos que abren una vía de pensamiento para seguir preguntando a estas imágenes, en un movimiento infinito, ¿cómo la potencia poética de la imagen, colisionando entre tiempos, consigue mostrar lo que no tiene nombre y logra hablar de lo que se escapa en el habla y en la representación? ¿Contesta entonces la imagen a la imposibilidad irrefutable entre humanos?

Lista de referencias

- Altuna, Belén. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pretextos, 2010.
- Altuna, Belén. "El individuo y sus máscaras". *Ideas y Valores. Revista Colombiana de Filosofía* n.º 140 (agosto del 2009): 33-52, <http://www.redalyc.org/pdf/809/80911887002.pdf>
- Agamben, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?", en *Desnudez*, 17-29. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1987.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1959.
- Blanchot, Maurice. *Blanchot sobre Artaud. Zona Erógena* n.º 17 (1994), <https://es.scribd.com/doc/191098984/Blanchot-Maurice-Sobre-Artaud>
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008.
- Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989. <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>

- Benjamin, Walter. "Imágenes que piensan", en *Obras IV*, vol. 1. Madrid: Abada, 2010. <https://es.scribd.com/doc/230704433/Benjamin-Walter-Obras-Libro-IV-Vol-I-Apartado-Imagenes-Que-Piensan>
- Bonnefoy, Yves. *La imperfección es la cima*. Santo Domingo: Aquiles Julián, 2010.
- Centro Virtual Isaacs. "Biografía de Oscar Muñoz", <http://cvisaacs.univalle.edu.co/plastica/oscar-munoz/>
- Char, René. *Furor y misterio*. Madrid: Visor, 1979.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- Derrida, Jacques. *Adiós a E. Lévinas. Palabra de acogida*. Madrid: Trotta, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- Echavarría, Juan Manuel. *Bocas de Ceniza*. 2003-2004, http://jmechavarria.com/chapter_bocasdeceniza.html
- Echavarría, Juan Manuel. *La guerra que no hemos visto*. 2007-2009, <http://www.laguerraquenohemosvisto.com/>
- Echavarría, Juan Manuel. *Silencios*. 2010-2015, http://www.jmechavarria.com/chapter_lao.html
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, 1966. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/Foucault%20-%20el%20pensamiento%20del%20afuera.pdf>
- Freud, Sigmund. *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS.
- Girst, Thomas. "Derrumbando muros: Política y Estética en el arte de Juan Manuel Echavarría" (2005), http://jmechavarria.com/pdf/Girst_De_rumbando_Muros.pdf

- Herzberg, Julia. "Juan Manuel Echavarría: Negando el silencio". *Arte al Día* (2011), http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Juan_Manuel_Echavarri_a
- Homero. *La Odisea*. Bogotá: Oveja Negra, 1993.
- Iovino, María. *Volverse aire*: Óscar Muñoz. Bogotá: Ediciones Eco, 2003.
- Le Breton, David. *El silencio*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2006.
- Le Breton, David. *Rostros: ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva, 2010.
- Lévinas, Emmanuel. *Humanismo del otro hombre*. Madrid: Caparrós, 1972.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- Lévinas, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: Antonio Machado, 1991.
- Levinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta, 2001.
- Muñoz, Óscar. *Aliento* [Serigrafía sobre espejos metálicos]. 1995. <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html>
- Nancy, Jean-Luc. "La imagen-Lo distinto". *Revista Laguna*, n.º 11, (2002): 9-22, [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/11%20-%202002/01%20\(Jean-Luc%20Nancy\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/11%20-%202002/01%20(Jean-Luc%20Nancy).pdf) (Consultado en 2016)
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Nancy, Jean-Luc. "La danza es una intensificación del cuerpo" (2012), <https://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/04/23/la-danza-es-una-intensificacion-del-cuerpo-jean-luc-nancy/>
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Pini de Lápidus, María Ivonne. *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2001.
- Roca, José. "Oscar Muñoz: Re-trato". *Columna de Arena* n.º 55 (2003), <http://universes-inuniverse.de/columna/col55/index.htm>
- Roca, José. *Protografías*. Bogotá: Banco de la República, 2011.
- Salas Guerra, María Cecilia. *Latencias de la imagen*. Ponencia presentada en el v Congreso Colombiano de Filosofía, Medellín, Colombia, 2014.

- Simmel, Georg. "La significación estética del rostro", en *El individuo y la libertad, ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 2001.
- Tiscornia, Ana. "Juan Manuel Echavarría" (2005), http://jmechavarria.com/pdf/Tiscornia_Echavarria_Spa.pdf
- Tursi, Antonio. "De 'máscara' a 'persona'" (2002). <https://es.scribd.com/document/208681291/A-Tursi-De-mascara-a-persona>
- Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- Walser, Robert. *Sueños*. Madrid: Siruela, 2012.
- Weil, Simone. *Cuadernos*. Madrid: Trotta, 2001.
- Wills, María. "Entrevista Retrospectiva a Óscar Muñoz" (s.f.), <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-memorias-infancia-juventud.html>

TEXTO LARGO
MENCIÓN

**LAS FORMAS DEL JAGUAR:
CONSIDERACIONES SOBRE
EL ARTE RUPESTRE EN
CHIRIBIQUETE**

/

JACOBO CARDONA ECHEVERRI

Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos
la lengua surrealista. La edad de oro.
Oswald de Andrade, *Manifiesto antropófago*, 1928

No se puede determinar, al mismo tiempo, la trayectoria
de una partícula y su posición. E igualmente, quizá no
podamos, a la vez, tratar de conocer una sociedad desde
el interior y clasificarla desde el exterior con relación
a otras sociedades. He ahí la dificultad.
Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología*, 1971

Un área protegida del tamaño de Dinamarca. Mesetas tres veces más altas que la Torre Eiffel. La Capilla Sixtina del Amazonas. Comparaciones reiterativas que podían leerse en los relatos periodísticos con los que se buscaba asegurar el unívoco entendimiento del lector sobre la importancia del hecho, un lector que probablemente no habrá pisado Europa, o al que le costará imaginarse el tamaño de Dinamarca (¿más grande que Cundinamarca?), o se afanará por dimensionar la altura real de esa torre tantas veces vista en televisión. De la Capilla Sixtina no tendrá ninguna duda, es la casa de Dios en la Tierra, donde el papa duerme, defeca, se baña y reza. Por lo tanto, esta retórica sumida en las identificaciones y equivalencias, que se nutre del desprecio a las carencias de una sociedad continuamente disminuida por el esplendor de una tradición ajena y por las conquistas de una modernidad avizorada casi siempre tras la valla, no pretende tanto ilustrar las características físicas de un lugar, como

transmitir una majestuosidad imponderable. Creernos en iguales condiciones. El Chiribiquete, que en la lengua hablada por los carijonas significa “cerro donde se dibuja”, es nuestro, colombiano, y ahora la Unesco lo incluye en la lista de sitios Patrimonio Mundial de la Humanidad. Sin embargo, a pesar del paroxismo patriótico, pocas personas sabían de él. Parque natural, sitio arqueológico, enclave mágico-religioso, el ombligo del mundo. Todo muy vago e incierto, pero también singular y bello, la imagen apropiada para suscitar el fervor nacionalista. Una de las particularidades más llamativas del parque, también objeto de la prosa grandilocuente, es la constelación de miles de pinturas rupestres halladas en las paredes de los tepuyes¹, las inmensas mesetas de roca que se levantan en medio de la selva y que al parecer constituyen una de las expresiones más antiguas del “arte” rupestre en el continente (figura 1). Escribo arte entre comillas, y solo por esta vez, porque es el concepto que me permitirá dilucidar ese tráfico de correspondencias e incorporaciones mediante las cuales se diseña un particular estatuto epistemológico, artístico y político. Sobre esos procedimientos trata este esbozo crítico.

PRIMERAS Y BREVES CONSIDERACIONES SOBRE UN ORIGEN GEOPOLÍTICO

En el siglo XVIII España adelantó la Cuarta Partida de Límites con el objetivo de establecer las fronteras con el Imperio portugués en los territorios amazónicos. Astrónomos, ingenieros y militares fueron los especialistas encargados de legitimar unos trazados celestes y geográficos que sustentaran un escenario imaginado. La documentación generada gracias a esta exploración, mapas, diarios y acuarelas, compone una de las primeras fuentes históricas sobre la

1 *Tepuy* es un vocablo yanomami con el que se designan los afloramientos rocosos del Precámbrico.



FIGURA 1. Tepuyes.
Chiribiquete 1.

Fuente: fotografía de Jorge Mario Álvarez.

zona aledaña a Chiribiquete. Estas tecnologías de inscripción, que posibilitan transportar información visual en el tiempo y el espacio, además de formar parte de los mecanismos de ordenamiento y control a distancia de los supuestos bienes o valores materiales de una monarquía, también constituyen procedimientos de intervención y construcción simbólica. Un mapa, por ejemplo, no es un reflejo o representación neutral de una realidad geográfica particular, sino una configuración mental culturalmente condicionada. El espacio, en este caso, emerge como manifestación física, política, religiosa y estética. Como bien afirma Debray

no existe creación de valores que no sea producción o reciclaje de objetos y de gestos; no hay movimiento de ideas sin movimiento de hombres y de bienes (peregrinos, comerciantes, colonos, soldados, embajadores); no hay una nueva subjetividad sin un nuevo memorándum (libros o rollos, himnos y emblemas, insignias y movimientos).²

2 Régis Debray, *Introducción a la mediología* (Barcelona: Paidós, 2001), 24.

Fue un botánico alemán, Carl Friedrich von Martius, quien a principios del siglo XIX se refirió por primera vez al arte rupestre del sur del Caquetá, además de mencionar a los carijonas³ (previamente descritos por los misioneros franciscanos), considerados los autores de una porción de las pinturas en el Chiribiquete. A esta información se le sumó el registro etnográfico de la Comisión Corográfica, la ambiciosa misión científica y literaria realizada a mediados del mismo siglo que buscó delimitar las fronteras internas del país, elaborar un registro biogeográfico y establecer un inventario de las características físicas, sociales y culturales de sus pobladores con el objetivo de conformar una idea cohesiva de la nación⁴. Desde entonces se diseñó una gran cantidad de productos cartográficos en los cuales se describió a grandes rasgos la región amazónica, aunque solo hasta 1920, en el *Mapa de la República de Colombia*, publicado por la Oficina de Longitudes, la Sierra de Chiribiquete se registró como una unidad geográfica diferenciada, asociada además a la impresión gráfica de los tepuyes⁵. A principios del siglo XX, las expediciones científicas y los esfuerzos de las autoridades administrativas en el Amazonas, representantes del proyecto

3 Los carijonas desaparecieron como grupo étnico autónomo por cuenta de los procesos de colonización y explotación cauchera a principios del siglo XX.

4 En palabras del presidente liberal José Hilario López, quien encargó el proyecto: “Las descripciones de las provincias y de sus cantones serán la explicación detallada de todo lo concerniente a la geografía física y política de las respectivas provincias y de sus cantones, con minuciosa expresión de sus límites, configuración, extensión, ventajas locales, serranías, ríos, etc., y con inclusión de noticias tan cabales como sea posible adquirirlas, acerca de las producciones naturales y manufacturadas de cada localidad, su población y estadística militar; comercio, ganadería, plantas apreciables, terrenos baldíos y su calidad; animales silvestres, minería, climas, estaciones y demás particularidades que sean dignas de mostrar”. Gonzalo Hernández de Alba, *En busca de un país. La Comisión Corográfica* (Bogotá: Carlos Valencia, 1984), 8-9.

5 Un itinerario en el que podrían mencionarse los resultados de la Cuarta Partida de Límites, *Mapa de una parte de la América Meridional* (1783) y *Mapa del Gobierno y Comandancia General de Mainas* (1788); el mapa elaborado por Tomás Cipriano de Mosquera, *Carta de la República de la N. Granada* (1852), en el cual se describe el noroccidente amazónico de forma precisa y se presentan de forma gráfica los tepuyes; el mapa de la *República de Colombia* (1890) levantado por Agustín Codazzi; y el plano *Amazonía colombiana* (1911) diseñado por el Ejército.

civilizatorio occidental, centraron sus esfuerzos tanto en inventariar, catalogar y explotar los elementos naturales susceptibles de ser incorporados a la dinámica industrial liderada por las naciones tecnológicamente más complejas, como en colonizar los territorios mediante la tala y la ganadería. La naturaleza salvaje era un obstáculo para el progreso. Al margen de las escasas menciones de algunos naturalistas (Schultes en 1943, Domínguez en 1975), o la expansión del narcotráfico (en 1984 fue desmantelado Tranquilandia, el mayor laboratorio de cocaína en el país, construido en inmediaciones de la serranía), que llegaba a donde nadie más llegaba, la zona continuó siendo casi inaccesible y desconocida, y Chiribiquete, un nombre que no le decía nada a la mayoría de los colombianos. En el fondo, y a pesar de los registros cartográficos y las menciones casuales de los exploradores, el lugar fungía como punto en medio de la selva, es decir, de la nada. Ninguna fotografía conseguía refutar su *invisibilidad*. Fue a raíz de una tormenta, a finales de 1987, cuando Carlos Castaño Uribe, director de Parques Nacionales, sobrevoló por casualidad las inmensas mesetas en un viaje entre San José del Guaviare y Araracuara. Era la primera vez que un ser humano las veía desde el aire. Finalmente, en 1989, el gobierno lo convirtió en Parque Nacional Natural⁶, lo que favoreció las condiciones técnicas para su estudio sistemático. De esta manera, Chiribiquete adquiría consistencia material y simbólica y se afianzaba como uno de los elementos aglutinadores de una de las tantas narrativas del ser nacional, específicamente las concernientes a la diversidad biológica y cultural.

6 La finalidad de los parques naturales consistía, según el artículo 328, del Decreto Ley 2811 de 1974, en “conservar los valores sobresalientes de fauna y flora, perpetuar en estado natural muestras de comunidades bióticas, regiones fisiográficas, unidades biogeográficas, recursos genéticos y especies silvestres amenazadas de extinción y proteger ejemplares de fenómenos naturales, culturales, históricos y otros de interés internacional para contribuir a la preservación del patrimonio común de la humanidad”. María Peñuela y Patricio von Hildebrand, *Parque Nacional Natural Chiribiquete* (Bogotá: Fundación Puerto Rastrojo, 1999), 37.

Sin embargo, el recrudecimiento del conflicto armado a principios de este siglo obligó a la suspensión de la mayoría de estas iniciativas, aunque, paradójicamente, también sirvió de barrera contra la depredación de colonos y turistas. En el 2013, el gobierno amplió la extensión del parque (alcanzó un total de 2 782 354 hectáreas), y en julio del 2018 fue declarado Patrimonio Natural y Cultural de la Humanidad, condición que demanda medidas de protección por parte del Estado, entre ellas impedir la apropiación y colonización de tierras, la deforestación, el avance de la ganadería y los cultivos ilícitos, la explotación de minerales e hidrocarburos, el turismo.

ARTE RUPESTRE... ¿OCCIDENTE PINTÁNDOSE LA CARA?

Las expediciones realizadas tras el redescubrimiento del lugar por parte de Castaño permitieron dar cuenta de uno de sus grandes misterios, un tesoro de gran belleza formal e indiscutible valor arqueológico: miles de pictogramas (se calculan más de setenta mil) esparcidos en unos cincuenta paneles de unos siete metros de altura arañando las superficies de los casi cuarenta tepuyes. Según las evidencias recogidas por los investigadores, aquellos abrigos rocosos harían parte de un culto solar de más de veinte mil años —conjeturas un tanto atrevidas pues desafían el esquema temporal oficialmente aceptado sobre el poblamiento de América—, además de ofrecer pistas sobre las comunidades de cazadores-recolectores que habitan la zona⁷. Si en términos científicos, las

7 Se cree que en el interior del parque viven cinco etnias completamente aisladas. Gracias al trabajo del antropólogo Martin von Hildebrand, dedicado durante décadas junto con su hermano a proteger la zona, se ha prohibido contactarlas: “Ellos saben que existimos y si están medidos es porque no nos quieren ver”. María José Castaño Dávila, “Chiribiquete, en la paz como en la guerra”. *El Malpensante*, n.º 191 (noviembre del 2017), <https://www.elmalpensante.com/articulo/3901/chiribiquete>



FIGURA 2. Entidades de la selva.

Chiribiquete 2.

Fuente: fotografía de Jorge Mario Álvarez.

pinturas exigirían un tratamiento interdisciplinario, ¿qué podríamos decir de estas expresiones pictóricas desde la perspectiva artística? y, más específicamente, ¿cómo se insertan en una tradición como la colombiana?

Las manifestaciones rupestres son formas de expresión plástica y gráfica, usualmente pinturas y grabados, ejecutados sobre superficies rocosas, ya sea en afloramientos superficiales o en el interior de las cuevas. Se han realizado en todas las épocas y en todos los continentes, aunque tradicionalmente se han relacionado con las prácticas de pueblos prehistóricos (se han encontrado muestras de hasta treinta y cinco mil años de antigüedad). Y aunque constituyen expresiones étnicas ajenas o distantes de la trayectoria temporal occidental que la historiografía se afana en fundar en el pasado grecorromano⁸, los

8 “Utilizar el concepto *arte* para definir objetos y procesos culturales con funciones y significados tan diversos, implica someterlos a una lógica de la homogeneidad que obedece a una pretensión romántica de universalidad del arte y a la proyección de categorías occidentales sobre fenómenos culturales cuya especificidad está en función de otras ideas. El concepto moderno de arte, universalmente empleado, tiene otra genealogía que pertenece a Europa occidental”.

manuales de arte al uso suelen enmarcarlas como una de las primeras etapas del arte, la manifestación primitiva de un itinerario universal jalonado por el progreso. Nada más erróneo. Y aquí encuentro uno de los tantos escollos con los cuales se topa una disciplina como la historia del arte para dar cuenta de estas manifestaciones estéticas, y lo destaco precisamente tomando como referencia una postura académica progresista y multicultural, ampliamente legitimada, pero en el fondo reaccionaria. Esta se apoya en una defensa de la sofisticación formal de muchas muestras de arte rupestre para desmarcarlas de la perspectiva evolucionista que las ubica en el pasado bárbaro o en la otredad primitiva (la alteridad espacial entendida como estancamiento temporal), pero su esfuerzo deriva realmente en la defensa de una de las ideas fetiche del arte occidental que asocia el valor de la obra, entre otras muchas cosas como la autoría y la originalidad, a la pericia técnica con la cual fue realizada y que, paradójicamente, las vanguardias y una gran facción del arte contemporáneo han impugnado, hasta el punto de nutrirse de lo que considera genuino en ella: su simplicidad y fuerza expresiva. Estas tensiones en la confrontación o intercambio de significados y valores pertenecientes a dos o varios universos culturales, y en las que predomina el marco referencial occidental, exigen un reacomodamiento o reconstitución disciplinar, no solo de la historia del arte sino también de la epistemología. Teniendo presente el caso de las pinturas en Chiribiquete, me gustaría señalar de qué forma el desconocimiento, los tecnicismos o la indiferencia que solapan las dificultades y los retos simbólicos en los diálogos o negociaciones interculturales se articulan funcionalmente a determinados proyectos institucionales y, de paso, especular con la posibilidad de una nueva apuesta discursiva que suponga, a su vez, un reposicionamiento de las subjetividades étnicas.

Julio Amador Bech, "La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* n.º 196, Universidad Autónoma de México (2006): 27-53.

La historia del arte, una flor que se expande hasta recuperar su estado original

El historiador del arte David Freedberg señala

que los enfoques principales frente a una imagen se pueden dividir en seis categorías diferentes: la primera es aquella relacionada con la autenticidad y la atribución del objeto (teniendo en cuenta diferentes consideraciones, incluyendo la documental y la social); la segunda es la relacionada con la procedencia; la tercera con el acercamiento formalista; la cuarta con los significados personales y el contenido creativo; la quinta, con el contexto social; y la sexta [...] con las respuestas psicológicas (la más difícil de todas).⁹

Ampliando estos enfoques al arte en general, descubriríamos que no habría mayor problema epistemológico para cualquier investigador que se embarcara en el estudio de una obra o movimiento, de un estilo o técnica, de un contexto social o espectro ideológico enmarcado en la tradición occidental (la cual lo surte de la artillería conceptual para indagarla), pues fácilmente podría unir las cuerdas entre el expresionismo abstracto y la perspectiva renacentista, o entre la insolencia dadá y la opulencia helenística, pero en cambio tendría que convocar la ayuda de la antropología del arte si el esfuerzo estuviera centrado en dar cuenta de las realidades estéticas de los pueblos tradicionales¹⁰ o prehistóricos. Freedberg es más radical al respecto:

9 David Freedberg, "Antropología e historia del arte: ¿El fin de las disciplinas?", *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen* 5, n.º 1, Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires (2013): 30-47.

10 Este concepto, al igual que otros como tribal o primitivo, puede resultar problemático por las diversas connotaciones etnocentristas que conlleva. En este caso, me referiré a aquellas comunidades indígenas cuyas lógicas económicas están direccionadas a la subsistencia, como los cazadores-recolectores, y no a la búsqueda del excedente, como las sociedades agrícolas,

los historiadores de arte también han de ser antropólogos. Las tareas fundamentales de la historia del arte se resumen en dos: por una parte, la producción y el consumo, y por otra, el tráfico de obras de arte en las distintas sociedades.¹¹

Para sostener sus ideas, Freedberg acude, entre otros, a Paul Rabinow, uno de los representantes más notorios de la antropología contemporánea norteamericana, corriente que se ha distinguido en las últimas décadas por interrogar el lugar de enunciación científica e identificar las estrategias retóricas de la escritura antropológica. Rabinow advierte que “debemos estar atentos a la práctica histórica de proyectar nuestras prácticas culturales a los otros [...] Necesitamos antropologizar Occidente, y mostrar lo exótica que ha sido su constitución de la realidad”¹². Esta apuesta por una nueva “epistemología del otro” también implicaría desmontar los cimientos sobre los que descansa la misma antropología e historia del arte, es decir, no se trataría tanto de fomentar el diálogo interdisciplinario, sino de buscar otro camino para hablar de nosotros, del otro, del arte. Transformar el significado de esas palabras, incluso destruirlas¹³, ir a la búsqueda de un lenguaje *alien*. Un gesto que vaya un poco más adelante del ademán desmitificador impulsado por Duchamp, cuyos ecos aún resuenan,

fuertemente centralizadas, con gran impacto ambiental (al estilo de las civilizaciones precolombinas de Mesoamérica), y cuyas expresiones plásticas están inmersas en una red de producción muy especializada y con enorme significado político. Una característica que se desprende de estos niveles de organización es la generación de memoria o historia. La producción del excedente económico no solo está directamente relacionada con el surgimiento de clases sociales sino también con algún tipo de escritura o notación lingüística.

11 Freedberg, “Antropología e historia del arte...”, 30.

12 Rabinow, citado en Freedberg, “Antropología e historia del arte...”, 42.

13 “El trabajo interdisciplinario, del que tanto se habla actualmente, no consiste en confrontar disciplinas ya constituidas (ninguna de las cuales está dispuesta a desaparecer). Para hacer algo interdisciplinario no basta con escoger un “sujeto” (un tema) y convocar a su alrededor dos o tres ciencias. La interdiscipliniedad consiste en crear un objeto nuevo que no pertenezca a nadie”. Roland Barthes, *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1994), 107.

y que supere las ilimitadas limitaciones institucionales que mantienen el pulso firme frente a los juegos de artificio de galería o que propician la desgana recreativa ante el autosabotaje calculado.

Pasaré, entonces, a probar la necesidad de ese nuevo lenguaje o perspectiva *alien* con la identificación de lo que considero escollos en algunas aproximaciones derivadas de la antropología del arte convencional.

Se parte de una noción que hasta el momento no parece tener discusión y que marca la distancia con el arte moderno: el arte rupestre es un producto cultural profundamente articulado con otras esferas de la organización social como la económica, política y religiosa. Así que cuando hablamos del arte tradicional como una expresión de la dimensión ritual o mítica de un pueblo también debemos extender sus funciones a las demás esferas sociales, pues en estas culturas es muy difícil distinguir las actividades utilitarias cotidianas de las referidas a las dinámicas rituales o de las poseedoras de un contenido religioso específico. Podría decirse, incluso, que no existe distinción entre lo sagrado y lo profano. Al respecto, Mircea Eliade afirma que los cazadores-recolectores

participan en una sacralidad cósmica, manifestada tanto en el mundo animal como en el vegetal [...] Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, *fuerte*, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos. Más aún: para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es *real*, *que existe realmente*, y todo el resto, la extensión informe que le rodea.¹⁴

La caza o las reglas de parentesco son actividades o prescripciones estructuradas como una revelación de los dioses, consecuentes con un modelo mítico.

14 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (España: Guadarrama/Punto Omega, 1981), 13, 15.

Caso contrario al de las sociedades desacralizadas de la modernidad en las que la agricultura a gran escala, por ejemplo, tiene como principal justificación el beneficio económico. Se explota la tierra para obtener una ganancia: “despojado del simbolismo religioso, el trabajo agrícola se hace a la vez *opaco* y extenuante”¹⁵. El arte ilustra ese proceso en Occidente:

en la Grecia del siglo v a. C., la tragedia era todavía ese *arte total del rito* inmerso en la sustancia mítica que conjugaba todas las artes para lograr su *finalidad catártica*: poesía, música, canto, espacio arquitectónico ceremonial, escenografía, iluminación y vestuario [...] Gracias al teatro y a la importancia que el Estado le otorgó como un pilar de la cultura los mitos continuaban teniendo una función ética decisiva.¹⁶

El arte medieval, enriquecido de las fuentes paganas, islámicas y cristianas, continuaba siendo un intermediario entre fuerzas terrenales y espirituales y constituía un medio para alabar a la divinidad. A partir del siglo xiv se vislumbra el paso de la sociedad tradicional a la moderna, y el arte religioso del período renacentista y barroco empieza a articularse a las dinámicas de poder impulsadas por el nuevo sistema mercantil. Se inicia, entonces, un *complejo proceso integral de secularización de la vida social*: “No es casual que a partir del siglo xviii nuevos temas de carácter totalmente profano, como la naturaleza muerta y el paisaje, se consoliden dentro del quehacer de la pintura”¹⁷.

Por tanto, de esa realidad totalizadora o relacional de los pueblos tradicionales es posible identificar diversas funciones del arte rupestre¹⁸:

15 Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 59.

16 Bech, “La condición del arte...”, 43.

17 Bech, “La condición del arte...”, 44.

18 Julio Amador Bech, “Cuestiones acerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre”. *Anales de Antropología*, 41, n.º 1, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Autónoma de México (2007): 69-116.

- *Mnemotécnica*: conservar las tradiciones orales, los contenidos míticos, los esquemas rituales.
- *Territorial o grupal*: señalar el territorio de un grupo o delimitar determinado espacio.
- *Ritual*: integrar o determinar un repertorio gestual asociado al ámbito sagrado.
- *Documental*: registrar eventos sociales o naturales.
- *Cognitiva*: conservar y transmitir cierto tipo de conocimientos, asegurar un espacio mental de reconocimiento tribal.

Por otro lado, las pautas investigativas¹⁹ sobre arte rupestre suelen abarcar uno o varios de los aspectos que reseñaré a continuación y que en el caso del Chiribiquete presentan grandes desarrollos conceptuales, sobre todo en su dimensión arqueológica e histórica, aunque estos suelen reproducir un repertorio lingüístico marcadamente etnocentrista que poco dice en cuanto al despliegue de nuevos horizontes epistemológicos, y cuyas connotaciones políticas pueden vislumbrarse en el actual panorama de integración multicultural²⁰.

19 Bech, “Cuestiones acerca del método”, 105-106.

20 Las investigaciones arqueológicas en la serranía abarcan un lapso de casi treinta años, aunque los períodos de actividad más importantes se sitúan entre 1990 y 1992, y los años 2015, 2016 y 2017. Hasta el momento, “se han documentado 57 abrigos rocosos con arte rupestre, de los cuales 17 cuentan con excavaciones arqueológicas; 48, con levantamiento de registro pictórico directo y 9, con registro fotográfico preliminar aéreo. Estos abrigos rocosos se encuentran en un rango altitudinal que varía entre los 350 y los 650 metros sobre el nivel del mar y están asociados geomorfológicamente a un estrato grueso de areniscas cuarzosas duras, cuya mayor representatividad se localiza en los afloramientos de los tepuyes del sector norte del parque”. Carlos Castaño Uribe, “Prospecciones arqueológicas en la Serranía de Chiribiquete: una aproximación al conocimiento ancestral del centro del mundo”, *Revista Colombiana Amazónica*, n.º 10, Instituto SINCHI (2017): 69-98.

1. Identificación del marco cronológico, los grupos étnicos y las interacciones ecosistémicas

Evidencias arqueológicas relacionadas con fogones en los que se encontraron nódulos de ocre y de semillas comestibles carbonizadas permitieron calcular la presencia humana en Chiribiquete en unos 22 000 años antes del presente. Los indicios más antiguos de fragmentos de roca con pintura sugieren una fecha de 19 500 años A P. De acuerdo con los diversos yacimientos, puede establecerse una secuencia ininterrumpida desde el Holoceno (período posglacial, hace 10 000 años) hasta la actualidad. Las evidencias materiales de algunos grupos ceramistas (fogones, representaciones pictográficas) están vinculadas con los registros etnohistóricos e históricos de los carijonas, de filiación macrolingüística karib²¹. Igualmente, se especula sobre la existencia de cinco comunidades que de forma voluntaria permanecen aisladas y que probablemente aún mantienen relaciones con el lugar. Otros pueblos que actualmente habitan las inmediaciones de la serranía son los macunas, barasanos, edurias, tatuyos, tuyucas y carapanas, de la familia lingüística tucano.

De todas formas, y

aun asumiendo la continuidad de la presencia humana en los abrigos de la zona a lo largo de milenios, no se observa en ningún caso la posibilidad de que existiera asociada una finalidad de asentamiento. Se trataría probablemente de grupos móviles de cazadores-recolectores recorriendo un área, que, por otra parte, no ofrece fácilmente recursos aptos para sostener el sedentarismo.²²

21 Castaño Uribe, "Prospecciones arqueológicas", 80.

22 Javier Baena, Elena Carrión y Concepción Blasco, "Hallazgos de arte rupestre en la Serranía de Chiribiquete, Colombia. Misión arqueológica 1992", *Rupestre Web*, <http://www.rupestreweb.info/chiribiquete.html>

En este sentido, según Castaño, podría hablarse de la *tradición cultural Chiribiquete* (TCC), pues allí identificamos una continuidad temporal de manifestaciones culturales con rasgos persistentes, ideas o temáticas comunes y tecnologías propias. Esta tradición está compuesta por fases que se expresan en el tiempo y unifican a través de los horizontes estilísticos ciertos ámbitos espaciales. Se hablaría, entonces, de universos simbólicos que no pertenecerían necesariamente al mismo grupo étnico. La condición animista (sistema de pensamiento que concibe a los seres del entorno, humanos y no humanos, con alma o conciencia) de estos pueblos cazadores-recolectores, representada en las manifestaciones plásticas y documentada etnográficamente, constituye la base de un comportamiento orientado hacia el mantenimiento del equilibrio ambiental. El jaguar, por ejemplo, figura clave de la cosmogonía amazónica, funge como ente regulador de los ciclos o flujos tanto materiales como espirituales.

2. Arte rupestre y medio geográfico

Esta relación entre el arte rupestre y el medio geográfico es básica para cuestionar el sistema de correspondencias entre el marco de referencia occidental y las manifestaciones plásticas aborígenes, y es que es precisamente el lugar sobre el cual se ejecuta la pintura, mucho más que las técnicas, motivos o estilos, el elemento diferenciador más radical entre los dos regímenes de visualidad. Autores como Ralph Hartley y Richard Bradley²³ han señalado con insistencia que la producción de pinturas sobre soportes rocosos constituye una acción consciente para modificar simbólicamente el paisaje²⁴. Las pinturas rupestres no deben concebirse como unidades autónomas o independientes del medio con el cual *interactúan* (piedra, animales, plantas, viento, temperatura, espíritus, estrellas, lluvia, oscuridad), sino que deben valorarse como parte de un complejo semántico amplio e irreductible en el cual es imposible concebir la

23 Citados por Bech, "Cuestiones acerca del método", 71.

24 Bech, "Cuestiones acerca del método", 71.

división entre naturaleza y cultura, o entre lo natural y lo sobrenatural (más adelante reflexionaré sobre estas divisiones)²⁵. A diferencia de una pintura sobre un lienzo que puede colgarse tanto en las paredes de un museo, la galería de un banco o el cuarto de un coleccionista, sin que sus valores estéticos o sociales se vean comprometidos, el arte rupestre solo es en tanto se encuentra allí, donde fue pintado o grabado. El valor simbólico del panel, la roca, la topología, el paisaje, es tan importante como el motivo pictórico. Entonces, ¿cómo ver?, ¿hasta dónde?, ¿cuánto tiempo?, incluso podríamos preguntarnos, ¿es posible ver?

La Serranía de Chiribiquete, con casi 300 kilómetros de extensión y 50 kilómetros de ancho, está alineada en un eje norte-sur y atravesada en su parte media por la línea ecuatorial. Estas características exponen unos nexos cosmológicos claros que en términos imaginarios unen el arriba con el abajo o el cielo con la tierra, situación que le ha valido el reconocimiento como el centro o el ombligo del mundo. Los registros pictóricos documentados se hallan en abrigos verticales exteriores con superficies de tendencia plana y un rango altitudinal que varía entre los 350 y los 650 metros sobre el nivel del mar. Los abrigos de mayor representatividad corresponden a los tepuyes del norte del parque, una preferencia que puede explicarse, en parte, por la dureza de la roca y la oportunidad que estos afloramientos ofrecen para proteger las pinturas de la lluvia y el sol. Algunas pinturas se encuentran en los cañones entre los tepuyes, otras en las zonas bajas y medias de las mesetas, también se extienden en zonas de difícil acceso, aunque no se han encontrado en los interiores, en cuevas u oquedades. Sus densidades y concentraciones son variadas y dependen de la topología o estructura de los abrigos: los estratos más bajos de los murales son

25 La perspectiva contextual que considera el arte rupestre como la manifestación de una iniciativa más amplia de significación del paisaje no debe ser puesta de cabeza como hacen algunos antropólogos que, en una suerte de reajuste naif, terminan por considerarlo una forma de arte del paisaje (*landscape art*).

más saturados, pueden contabilizarse más de 100 figuras diferentes por metro cuadrado, con rasgos detallados y “realistas”, algunas con dos centímetros de altura. En los estratos medios disminuye la saturación y superposición, las figuras suelen ser más grandes y su densidad varía entre 40 y 80 por metro cuadrado. En los estratos más altos, las densidades varían entre 18 y 24 por metro cuadrado. En general, la extensión de un panel puede alcanzar los 100 metros de largo y 10 metros de altura. Por otro lado, la mineralogía del basamento precámbrico (ígneo y metamórfico) registra alta concentración de óxidos de titanio y de hierro que tiñen las areniscas cuarzosas y cuarcitas de tonalidades rojo y violeta. La mayoría de las pinturas de Chiribiquete fueron realizadas con colorantes minerales (no se usaron aglutinantes orgánicos, lo que impide el empleo de ciertas técnicas de datación como el carbono-14), mezcla de ocre y óxidos ferruginosos y de titanio que favorecieron una amplia gama de terracotas y rojizos, la tonalidad predominante entre los amarillos, blancos y el café negruzco. Las diferencias en rango e intensidad de color suelen estar asociadas a la despigmentación propia del paso del tiempo²⁶.

Estamos pues ante figuras que bajo ciertas circunstancias (abrigos de fácil acceso, gran tamaño y baja densidad en las alturas), parecen estar dispuestas para la mirada, mientras que otras (terreno hostil, superposición y alta saturación) generan otro tipo de interacción visual, menos contemplativa y tal vez subordinada a una experiencia sensorial inédita para los occidentales. Nuestra tradición nos educó para mirar desde cierta altura y distancia (incluso la perspectiva renacentista se estableció para la vista de un solo ojo), en posición frontal, casi siempre con regocijo y en silencio, en correspondencia con la imagen escenográfica. Estas pinturas rupestres, en cambio, parecen prefigurar un protocolo en el cual el cuerpo del espectador debe amoldarse al espacio *imaginativo* y sensorial, no tanto para contemplar sino para participar. Y en ese caso, ya no sería espectador. El cuerpo que mira desde abajo, que se pierde en la

26 Castaño Uribe, “Prospecciones arqueológicas”, 76.

simultaneidad de las formas, y cuyo tránsito o movimiento expande los límites físicos de la pintura y el paisaje, está completando la experiencia estética de un trazo, un color (figura 3). Se convierte en el eco de un mito.

Estas inquietudes que genera el acto de mirar (todo hombre es un artista) evocan de manera indirecta el estatuto artístico de un objeto tal como lo han movilizado corrientes o procedimientos como el *ready-made*, el *happening*, el “chamanismo” de Beuys o el arte conceptual, pero sobre todo, son absorbidas por la línea de interpretación de estirpe moderna que considera y llama arte a las manifestaciones plásticas de los pueblos indígenas por sus cualidades formales o pictóricas (al margen de las intenciones creadoras). En ese sentido, sería legítimo preguntarse si la historia del arte no estaría reduciendo groseramente la potencia estética de estas manifestaciones rupestres al concentrarse exclusivamente en uno de sus muchos aspectos constituyentes, mientras los demás son confundidos en la experiencia occidental con fenómenos mágicos o “cosas” de ciencia. Abusaré de la confianza de los lectores que han llegado hasta acá y caricaturizaré un poco: para ponerlo en nuestros términos, ¿acaso



FIGURA 3.
Mural en las alturas.
Chiribiquete 3.

Fuente: fotografía de Jorge Mario Álvarez.

dicha operación no sería similar al acto de cortar por la mitad un Caravaggio, colgar en el museo una de las partes y sobrecogernos tranquilamente con ella porque confiamos en el criterio experto? O destruir una película en *cinemascope* adaptándola al formato televisivo con un doblaje al castellano ibérico. Nos topamos aquí con una confrontación de nociones que, incluso supeditándola solo al campo de referencia occidental, no deja de ser problemática: ¿cuál es la obra y cuáles sus límites? La roca, los arbustos y los pájaros no son naturaleza, son porciones de la creación estética de los amazónicos. La naturaleza es producción. Es posible que, además de la etnografía y la etnohistoria, una arqueología del paisaje enfocada en la simbología del espacio contribuya a expandir el espectro de los estudios del arte rupestre y de esa manera se puedan superar parcialmente los estreñimientos que los han caracterizado. Pensar un arte que no es arte, un arte-otro que necesariamente no debe ser contemplado ni visto, que invita a la inmersión espacial, que sabotea las certezas lingüísticas.

En cuanto a las figuras, Castaño hace el recuento de una gran cantidad de seres propios del ecosistema amazónico representados en los tepuyes: félidos, cérvidos, roedores, perisodáctilos, primates, tapires, murciélagos; varios tipos de reptiles (serpientes, lagartos, cocodrilos y tortugas) y anfibios; aves (varias familias y géneros); peces (sobre todo bágridos); e insectos (especialmente himenópteros: avispas, hormigas y abejas). En cuanto a las plantas, sobresalen las portadoras de propiedades psicoactivas como yopo, ayahuasca y coca; y un gran surtido de palmas, de las cuales se extrae el material para confeccionar cordeles, sogas, tensores, cuerdas de dardos, hilos y redes de pesca, hamacas, canastos y morrales de transporte²⁷.

Este exhaustivo “catálogo” es una muestra del profundo conocimiento que los nativos tienen sobre su medio ambiente, también del tipo de interacción práctica y espiritual que mantienen con estos seres y, en términos estéticos, de las intenciones, búsquedas y conquistas pictóricas. ¿Es posible articular estos

27 Castaño Uribe, “Prospecciones arqueológicas”, 93.

componentes con el objetivo de concebir una perspectiva artística expandida que escape a la reducción formalista o a la interpretación romantizada del buen salvaje, sostenida por el predominio del aspecto mágico-religioso? Ya lo he dicho antes con otros ejemplos, pero retomo la idea básica, porque quiero preguntármelo de nuevo: un historiador del arte, frente a una obra del paisajismo holandés del siglo xvii, podría interesarse fácilmente por las técnicas desarrolladas en la escuela de un determinado maestro, pero también fijar los ojos en algún aspecto del contexto social representado en la obra, las resonancias míticas en el paisaje, la relación entre tecnología y tradición, una antropología del vestuario, pensar las redes de mercado de la obra... Mientras que en el caso específico de las pinturas de Chribiquete nos hallamos ante el problema lingüístico, casi siempre desapercibido, de la confrontación intercultural, nos conformamos con emplear las mismas estrategias discursivas con las cuales abordamos los zapatos de labranza de van Gogh. Incluso, si por ejemplo buscáramos amplificar un diálogo histórico con el grupo Bachué o los performances “ritualísticos” de María Teresa Hincapié, el esfuerzo no parecería ser muy fructífero. ¿Podríamos pensar en un horizonte diferente?

3. Análisis hermenéutico formal, estilístico, simbólico y temático, así como de las técnicas de manufactura

Tras su trabajo de campo en Chribiquete a principios de la década de 1990, los investigadores españoles Elena Carrión, Concepción Blasco y Javier Baena presentaron algunas conclusiones con referencia a las temáticas y estilos pictóricos: “Los motivos se representan siguiendo estilos que van desde el más puro naturalismo, pasando por el seminaturalista, hasta encontrar de forma más ocasional el uso de esquemas o ideogramas”²⁸. Este esquema general da paso a una clasificación más detallada en la que se reconocen cuatro grandes temáticas:

28 Carrión, Blasco y Baena, “Hallazgos de arte rupestre”.

- a) *Naturalista-seminaturalista de zoomorfos*, en la que se destacan por su cantidad el jaguar, el ciervo, dantas, serpientes, aves, puercoespines, monos e insectos. También se identifican colectivos como bandas o manadas, incluso animales atrapados en trampas o redes.
- b) *Seminaturalista-esquemática de antropomorfos*, compuesta de asociaciones narrativas muy variadas. Destacan las escenas de caza (con empleo de propulsor), recolección, transporte de alimentos, danzas, luchas y sistemas gestuales relacionados con la fecundidad. También es posible identificar personajes de importancia relevante, quizá un chamán, dado su tamaño o sus vestidos.
- c) *Fitológica de carácter naturalista o seminaturalista*, “el tema es abundante, pero monótono. Se trata de representaciones de tipo palmera, bien de forma aislada, bien como elemento en germinación, con presentación de la semilla en clara alusión a la idea de fecundidad”.
- d) *Ideográfica*, en las que predomina la aparición de manos en positivo, “en algunos casos con una clara asociación con elementos faunísticos (como la asociación de varios positivos de manos en torno a figuras naturalistas de animales)”. También se hallaron “representaciones de serpentiformes (con técnica puntiforme; posibles trazados de ríos o pistas) y tectiformes (en este caso, muy cercanos a la idea de cercados o redes), en algunos casos, con las representaciones animales en su interior”²⁹.

Otras aproximaciones similares las encontramos en los minuciosos informes de Castaño, como por ejemplo en este apartado:

[...] Característica que se manifiesta, desde las épocas más tempranas, en las en las figuras filiformes y muy abstractas que denotan movimiento

29 Carrión, Blasco y Baena, “Hallazgos de arte rupestre”.

corporal, como también en las figuras de etapas posteriores, que son más realistas y elaboradas, con elementos iconográficos y coreográficos de evidente complejidad de movimiento.³⁰

A partir de estas dos aproximaciones, y con el objetivo de problematizar lo que aparentemente no es un problema, me gustaría resaltar una serie de conceptos que no solo aquí, sino también en otros estudios de arte rupestre en el mundo, suelen emplearse para describir temas y estilos. Me refiero a conceptos como *naturalista*, *seminaturalista*, *realista*, *figurativo*, *abstracto*. Ideas que han concentrado gran parte de las inquietudes, desafíos y búsquedas de los creadores de la tradición artística occidental, y que no son otra cosa que el reflejo de la estructura ontológica de nuestra cultura. En otras palabras, ¿acaso no estamos desplazando un problema técnico (y con él la inquietud ontológica que lo anima) propio del arte de Occidente a una tradición completamente ajena a él? Representar la realidad *tal cual es* ha supuesto una de las vetas de exploración más ricas de los artistas desde la antigua Grecia³¹. Incluso hoy en día, uno de los principales retos de la política y del arte contemporáneo estriba tanto en diferenciar como en confundir las dimensiones de lo real y lo ficticio; en parte, nuestra pesadumbre posmoderna proviene de la ansiedad en la mirada

30 Castaño Uribe, “Prospecciones arqueológicas”, 75.

31 “En realidad, lo que llamamos ‘arte’ es un fenómeno que aparece en el mundo griego clásico y en una época muy concreta: en torno al siglo VI a. C., que viene a coincidir con el establecimiento de la democracia en Atenas. Toda una serie de ‘prácticas’ que requerían de una destreza o habilidad especiales se englobaban en el término *techné*, que los latinos tradujeron como *ars*, de donde procede nuestra palabra moderna. Pero entre todas esas prácticas, que abarcaban un universo muy amplio —la navegación, la caza, la pesca, la medicina, las artesanías— los griegos distinguieron un subgrupo específico asociándolo con otro término: *mimesis* (traducido tradicionalmente como ‘imitación’, aunque una traducción más precisa sería ‘representación’ en el sentido de escenificación). Este subgrupo estaba integrado por la poesía que iba unida a la música y a la danza, a la pintura y a la escultura. La unidad que se establecía entre todas ellas se cifraba en su asociación con la ‘mimesis’, con la producción de imágenes, como podemos leer en



FIGURA 4. La forma y lo invisible

Chiribiquete 4.

Fuente: fotografía de Jorge Mario Álvarez.

que no reconoce lo falso de lo verdadero. Entonces, ¿cabría hablar de un estilo figurativo en pueblos para los cuales la mimesis no es un dilema o incógnita? Dice Lévi-Strauss, “cuando no se puede producir un facsímil del modelo, se contenta uno (o elije uno) con significarlo”³². ¿No es eso lo que hacen los amazónicos?, ¿simplemente señalar con unas líneas, círculos, arabescos, manchas, a un jaguar, a una serpiente?, ¿realmente podrían concebir una diferencia formal entre lo figurativo y lo abstracto? La pregunta no es necia, y menos cuando sabemos que para ellos muchas de las entidades que nosotros llamamos animales o plantas, incluso los seres humanos, son *disfraces*, formas inacabadas,

la *Poética* de Aristóteles: ‘el poeta es imitador lo mismo que un pintor o cualquier otro productor de imágenes’. Y esto significa que la *techné mimetiké*, el arte, estructura un plano específico de la experiencia humana: el de la imagen, la ficción, producidas por una intencionalidad propia, independiente de los planos político, religioso o moral”. Antonio Ramírez, *Historia del Arte. El arte antiguo* (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 52.

32 Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier* (México: Siglo XXI Editores, 1971), 75.

fugaces y transitorias. Intercambiables. Una entidad puede ser varias simultáneamente (tal vez lo que los arqueólogos del arte rupestre identifican como un efecto del movimiento de las figuras) y no ser ninguna. No existe el referente material fijo y estable ni en el tiempo ni en el espacio. Y en ese caso, y tratando de sujetarnos a nuestros términos, todo sería abstracto. Lévi-Strauss lo explica de la siguiente manera:

Pero hay siempre, en los pueblos que llamamos primitivos, un exceso de objeto que recrea este margen, esta distancia, y que obedece a que el universo en el cual viven estos pueblos es un universo en gran parte sobrenatural. Siendo sobrenatural, es irrepresentable por definición, puesto que es imposible producir el facsímil y proporcionar el modelo; así ya sea por falta, o ya sea por exceso, el modelo rebasa siempre su imagen, las exigencias del arte rebasan siempre los medios del artista.³³

Entre los chewongs³⁴ de la selva tropical húmeda de Malasia, por ejemplo, existe la idea de un principio vital, *ruwai*, que distingue a los seres humanos, ríos, árboles y animales de las cosas amorfas o, por decirlo de alguna manera, sin significación, no-pertinentes. Paralelamente a esta clasificación, no todos los seres con *ruwai* son “gente”, que en este contexto cultural implica ser consciente o ser “personaje”. Por lo tanto, mientras no se revele como “personaje”, los chewongs mantienen una actitud escéptica o descreída hacia cada planta, piedra o animal de la selva. La posibilidad de convertirse en personaje depende de la situación. La sociedad está limitada por los personajes con los que se tiene una relación de obligación, responsabilidad y derechos, vínculo que

33 Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología*, 76.

34 Datos extraídos del trabajo de campo realizado entre los chewong de Pahang, Malasia, de 1977 a 1979, por el antropólogo Signe Howell, “¿Naturaleza en la cultura o cultura en la naturaleza? Las ideas chewong sobre los ‘humanos’ y otras especies”, en *Naturaleza y Sociedad*, editado por Philippe Descola y Gísli Pálsson (México: Siglo XXI, 2001), 149.

implica algún tipo de intercambio. Por otro lado, cada individuo de una especie posee en su cuerpo un “manto”, parte inseparable de su estatus como personaje, y diferente de su *ruwai*, aunque ambos formen la totalidad del ser, solo separables transitoriamente. La relación entre el cuerpo —“manto”— y el *ruwai* se presta a juegos semánticos que son, a su vez, arreglos ontológicos. Es posible que un ser con cuerpo de pájaro sea un ser humano y viceversa. En conclusión, los chewongs aceptan que todo lo existente en su medio ambiente puede interactuar significativamente con ellos, por lo que *toda* la selva —incluyendo los numerosos mundos invisibles situados dentro y por encima de ella— es espacio natural, espacio poblado de *individuos borrosamente definidos*.

Según Philippe Descola, antropólogo especialista en los indígenas del Amazonas, los seres humanos han desarrollado cuatro ontologías (sistema de distribución de propiedades de los seres): naturalismo, animismo, totemismo y analogismo. La cosmología occidental, producto del legado judeocristiano consolidado con el Humanismo y la Ilustración francesa, es naturalista, pues considera que solo los seres humanos poseen vida interior (espíritu, alma, razón). Esta división jerarquizada expresa, a su vez, la dicotomía naturaleza/cultura. Los animistas, en cambio, como los achuar del Amazonas, estudiados por Descola, no conciben tal división:

Quando conocí a los jíbaros me resultaba imposible entender lo que sucedía. Lo que yo consideraba actividad productiva (la caza, la jardinería, la pesca) para ellos era un acto de sociabilidad. Los jíbaros mantienen relaciones sociales con los animales y las plantas. Tratan a los tucanes, a la mandioca y a las sombras como a personas.³⁵

35 Philippe Descola, entrevistado por Luisa Corradini, *La Nación*, 23 de agosto del 2006, <http://www.lanacion.com.ar/833801-philippe-descola-los-hombres-no-son-los-reyes-de-la-naturaleza>

En el totemismo, los humanos y no humanos comparten propiedades físicas, morales y sociales, de acuerdo con ciertas características como el color de piel, el “ánimo”, la morfología. Por eso, basándose en esos principios comunes a una ascendencia, alguien puede decir que es igual a un oso, que pertenecen al mismo clan. Finalmente, en el analogismo, propio de comunidades orientales y andinas (precolombinas), el mundo se percibe como una infinidad de singularidades. Por esto, aquellos conceptos propios del siglo XIX como *naturalista* y *realista*, usados indistintamente en la literatura sobre el arte rupestre, pierden significado cuando nos sumergimos en las hipotéticas o probadas tramas de sentido de los pueblos que produjeron dicho arte. Mientras la corriente moderna acepta una realidad objetiva y exterior, independiente de los ojos del observador (la naturaleza) y susceptible de ser reproducida con fidelidad, para las comunidades animistas, tanto los sueños, las plantas, las alucinaciones, los objetos, los mitos, los animales, son, siguiendo esta terminología, “realistas” y “naturalistas”. Sin embargo, y honrando la exactitud, para ellos no existe ninguna dimensión que pueda llamarse naturaleza o cultura. Viven en un mundo sacralizado, que es lo real por excelencia:

Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia. La oposición sacro-profano se traduce a menudo como una oposición entre *real* e *irreal* o pseudoreal. Entendámonos: no hay que esperar reencontrar en las lenguas arcaicas esta terminología filosófica: real, irreal, etc., pero la cosa está ahí. Es, pues, natural que el hombre religioso desee profundamente *ser*, participar en la *realidad*, saturarse de poder.³⁶

En ese mismo sentido, no es para nada preciso hablar de las pinturas rupestres como manifestaciones mágico-religiosas. En los pueblos animistas no

36 Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 10.

existe la magia como un procedimiento contrario a las “leyes naturales”, y en ese sentido, falso, sino que opera otra lógica, denominada por Lévi-Strauss como *pensamiento salvaje*³⁷, un procedimiento cognitivo que articula en una dinámica de homologación el sistema mítico (que elabora estructuras a partir de acontecimientos), con las demás esferas “sociales” y “naturales”. Su función es totalizadora, a diferencia de la ciencia, sumida en la especialización. Esta operación tiene efectos prácticos que constituyen la base de la sobrevivencia material del grupo, pues una prescripción “mágica” impone reglas o controles en la interacción con los elementos del entorno, son estratégicos en cuanto atenúan riesgos o sostienen acciones de cuidado. Nada más lejos de la superstición o la magia como modalidades de lo sobrenatural, que escapan a la mecánica del mundo. Además, ¿cómo hablar de la experiencia sobrenatural de pueblos que ni siquiera conciben lo *natural*?

En un primer momento podría pensarse que los usos de esta terminología no conllevan efectos políticos sustantivos o que su pertinencia estriba en el alcance descriptivo e interpretativo en el interior del sistema de referencias occidental, es decir, que se ajustan a nuestros modelos epistemológicos y de esa manera nos permiten entender, en términos comunes, otros universos culturales. Me gustaría, por lo tanto, finalizar refutando dichos supuestos. Mencionaré brevemente de qué manera estos conceptos, producto de una perspectiva monológica de conocimiento, son integrados a los discursos que legitiman una idea unívoca de nación, sirven de respaldo al modelo económico de desarrollo neoliberal y reducen el caudal semántico y formal del arte como fenómeno de la expresividad sensorial humana.

En otras palabras, que no son otra cosa que dispositivos destinados al empobrecimiento de la experiencia.

37 Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

EL JUEGO DE SOMBRAS DE LA NACIÓN MULTICULTURAL

El 2 de julio del 2018, desde La Lindosa, zona geográfica y cultural conectada a la Serranía del Chiribiquete, el presidente Juan Manuel Santos anunció la ampliación del parque y resaltó la declaratoria de Patrimonio Natural y Cultural de la Humanidad oficializada el día anterior. Su alocución estuvo colmada de apreciaciones destinadas a destacar su naturaleza extraordinaria: “La Serranía de Chiribiquete queda convertida en el Parque Nacional Natural de selva húmeda tropical más grande del continente [...] y es tal vez el centro de biodiversidad más importante del mundo”³⁸. La imagen que ofreció fue una mezcla de números, porcentajes y cálculos con reptiles, tepuyes, árboles gigantescos, plantas, toneladas de carbono, milenios, magia y arte milenario. El entusiasmo, en esta época de destrucción y olvido, está más que justificado. No hay ninguna duda acerca del valor natural y cultural de Chiribiquete y, seguramente, toda iniciativa encaminada a su protección es necesaria, pero también deberíamos indagar por la política de representación que determina no solo una forma particular de percibir y mirar, sino también de intervenir e interactuar. ¿Quién habla, de qué manera lo hace, y cuáles son sus intereses?

Colombia forma parte del proceso civilizatorio occidental, aunque se advierte al margen, aunque ofrezca la impresión de ser un intento fallido, un efecto aleatorio no proyectado. Tras la independencia en el siglo XIX, el naciente Estado nación intentó insertarse en las lógicas de ordenamiento socioeconómico representado por la Ilustración y la acumulación de capital³⁹ mediante la

38 “Chiribiquete almacena más de 450 millones de toneladas de carbono en la copa de sus árboles: Santos”. *Revista Semana* (3 de julio del 2018), <https://www.semana.com/nacion/articulo/ampliacion-del-parque-natural-de-chiribiquete/573889>

39 “La adopción del liberalismo económico durante la segunda mitad del siglo XIX estuvo relacionada con el deseo por superar la fase bárbara para alcanzar la civilización”. Para Marco Palacios, los hacendados eran individuos eurocéntricos cuyo deseo era “imponer la civilización

configuración de las instituciones políticas, pedagógicas, religiosas y científicas. El sueño del desarrollo y el progreso solo era posible con el direccionamiento de costumbres, creencias y hábitos que expresaran el carácter de una civilización mestiza, y esto solo se lograría con el blanqueamiento de la herencia negra e indígena. La violencia, tanto física como simbólica, está ligada a este proceso, no como un obstáculo que superar por naciones limitadas en términos tecnológicos e ideológicos, tal como lo explica la teoría política clásica, sino como dispositivo fundamental a la hora de tramitar, regular y ordenar la disposición de los cuerpos y elementos materiales del entorno (recursos naturales) en un entramado jerárquico y excluyente. En otras palabras, “la construcción de identidades (raciales, de género, religiosas, regionales y de clase) fue un componente importante del proyecto civilizador”⁴⁰. Esta operación, a su vez, forma parte de un programa epistemológico de carácter binario con pretensiones universales en el que los entes del universo, además de acabados y cerrados, son comprendidos en términos dicotómicos: naturaleza/cultura, espacio/tiempo, exterior/interior, cuerpo/mente, otros/nosotros, mujeres/hombres. La violenta constitución de Occidente solo es posible en cuanto puede definirse frente a un Otro, diverso, salvaje, no racional. En este sentido, esa certidumbre propia de la autoconciencia de una civilización (conjunto de escenas estereotipadas en un relato que no alcanza ninguna profundidad mítica y que hace de la utopía el vertedero de los compromisos ignorados o las frustraciones terroríficas) solo puede realizarse a escala global mediante proyectos nacionales de dominación por parte de las élites locales. La violencia, precisamente, “es producto de la tendencia a interpretar lo diferente desde una posición de privilegio, por lo general la posición del autor (intérprete)”⁴¹, un autor que se percibe ajeno al

en las oquedades andinas, cultivando café”. Cristina Rojas, *Civilización y violencia* (Bogotá: Editorial Norma, 2001), 47.

40 Rojas, *Civilización y violencia*, 37.

41 Rojas, *Civilización y violencia*, 22.

mundo representado. La experiencia estética, en este caso, está supeditada a la producción y reproducción de imágenes que sustentan sensorialmente esta perspectiva monológica⁴².

Con la Constitución de 1991 se empieza a incorporar la alteridad, representada por indígenas y negros, a la unidad de la nación en una programática multicultural que disolviera las contradicciones resultantes de un proyecto moderno fracturado. Frente a las exigencias neoliberales en el replanteamiento del libreto capitalista y democrático, los indígenas pasan de ser cuerpos sometidos a los procesos de blanqueamiento racial y pedagógico a representar el papel de guardianes de la naturaleza y el saber ancestral. Protectores de los recursos energéticos del futuro. De la misma manera que puede hablarse de arte rupestre figurativo, el indígena se convierte en la personificación imaginaria del Occidente moderno: el buen salvaje. Una identidad naturalizada que proyecta los deseos irracionales de la Europa colonial y que el mercado global ha transformado en baratijas *new age*, psicomagia, viajes de yagé, espiritualismo corporativo. La funcionalidad restaurativa (curativa, protectora) del saber ancestral constituiría no solo un paliativo ante la congestión psíquica causada por el ajetreo urbano, sino también por los *efectos colaterales* del desarrollo capitalista. El antropólogo Peter Wade, siguiendo a O'Connor, sugiere que el capital ha entrado en una fase ecológica que se expresa en dos tendencias complementarias, destructiva y modernizadora de una parte y conservacionista por otra. En la primera, la naturaleza debe ser apropiada y explotada, mientras que en la segunda se concibe como reserva de valor (futuro) para el capital: "El capitalismo intenta inventar una nueva legitimación

42 De acuerdo con Bajtín, el monologismo implica una actitud en la cual "el intérprete se coloca por fuera del mundo representado y, desde la perspectiva de su posición externa, proporciona un significado definitivo a esta realidad". En este sentido, el etnocentrismo y androcentrismo son interpretaciones monológicas: "en ellos, la experiencia de la civilización occidental adquiere una posición especial en comparación con la de las mujeres o los no occidentales". Rojas, *Civilización y violencia*, 22.

para sí mismo —el uso racional y sostenible del medio ambiente—. Este proceso es auspiciado por la cooptación de individuos y movimientos sociales en el juego de la ‘conservación’⁴³. Por eso, agrega Wade, la articulación de la multiculturalidad con la biodiversidad también debe ser pensada como el control de la diferencia ejercida por el Estado y las corporaciones. Someterla a un lenguaje y a unos procedimientos contribuye a neutralizar su inmensa potencia transformadora⁴⁴.

Verdades inertes llamaba el especialista en las imágenes Carlo Severi a las explicaciones elementales de la diversidad cultural en el interior de un paradigma interpretativo occidental. Lo hacía en relación con el caso del arpa azande: “no es del todo exacto el hecho de definir el arpa como instrumento musical y es totalmente erróneo clasificar como elemento decorativo

43 Peter Wade, “Los guardianes del poder: biodiversidad y multiculturalidad en Colombia”, en *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, editado por Eduardo Restrepo y Axel Rojas, Universidad del Cauca (2004), 261.

44 Afortunadamente, el Estado también crea instancias que escapan de su dominio nominal y técnico: “Hardt y Negri desarrollan la idea marxista de que el capitalismo crea fuerzas que no puede controlar. Cuando el Estado se ocupó del antagonismo involucrado en la explotación del trabajo mediante la cooperación con la fuerza laboral para crear una sociedad civil basada en el bienestar, creó formas de organización del trabajo que posteriormente se convirtieron en ‘independientes de la capacidad organizacional del capital’, y llegaron a ser la base de una nueva subjetividad que es una ‘figura fundamental de resistencia’”, Wade, “Los guardianes del poder”, 265. Las organizaciones indígenas, con gran capacidad de agencia, han liderado iniciativas ante el Estado que se han implementado con éxito, como la ampliación de los parques naturales o los acuerdos de manejo territorial conjunto (Régimen Especial de Manejo) que están basados en el conocimiento oral indígena. Los derechos de los pueblos a permanecer en aislamiento (otro de los grandes logros institucionales promovidos por instancias internacionales) se asientan en principios como la autodeterminación, la precaución o la intangibilidad, lo que implica que el Estado garantice que ni las comunidades ni los territorios sean contactados o intervenidos. Ni por colonos, turistas, misioneros o antropólogos. Estas estrategias, sin embargo, no están exentas de dificultades, tanto por las debilidades presupuestales y la corrupción institucional, como por los intereses de las empresas extractivas, la ampliación de la frontera agrícola y ganadera, y el crimen organizado.

antropomorfo lo que está esculpido en la parte superior”⁴⁵. Y continuando con las referencias a la misma etnia:

si nosotros (como occidentales) no tenemos ni remotamente una clasificación que se parezca a la categoría azande de magia, tenemos la obligación de ampliar nuestro modo de comprender, de tal manera que le abramos un espacio a la categoría azande de magia, en lugar de insistir en verla en términos de nuestra propia distinción preestablecida entre ciencia y no ciencia.⁴⁶

Esta postura trae una serie de consecuencias epistemológicas que son a la vez un reto y que ondularían, visto de una manera radical, entre la traducción y la imposibilidad de entendimiento. Estos límites aparentes, sin embargo, invitan a replantear la misma noción de comprensión, la idea de arte o de razón, incluso *dejar de ver*, si verdaderamente buscamos participar de una experiencia humana más compleja. Proyectar el futuro como una reserva de misterio.

Alienizarnos.

Lista de referencias

Baena, Javier, Elena Carrión y Concepción Blasco, “Hallazgos de arte rupestre en la Serranía de Chiribiquete, Colombia. Misión arqueológica 1992”, *Rupestre Web*, <http://www.rupestreweb.info/chiribiquete.html>

45 Francisco Faeta, “Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie”, *Revista Sans Soleil, Estudios de la imagen*, 5, n.º 1, Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires (2013): 18-29.

46 María Eugenia Olavarría, “El pensamiento salvaje y la importancia de ser imperfecto”, *Revista Alteridades* 7, n.º 13, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México (1997): 33-38.

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Bech, Julio Amador. "La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano. Apuntes de sociología y antropología del arte". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* n.º 196, Universidad Autónoma de México (2006): 27-53.
- Bech, Julio Amador. "Cuestiones acerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre". *Anales de Antropología* 41, n.º 1, Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Autónoma de México (2007): 69-116.
- Castaño Dávila, María José. "Chiribiquete, en la paz como en la guerra". *El Malpensante* n.º 191 (noviembre del 2017), <https://www.elmalpensante.com/articulo/3901/chiribiquete>
- Castaño Uribe, Carlos. "Prospecciones arqueológicas en la Serranía de Chiribiquete: una aproximación al conocimiento ancestral del centro del mundo". *Revista Colombiana Amazónica* n.º 10, Instituto SINCHI, Bogotá (2017): 69-98.
- Debray, Régis. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Descola, Philippe. "Los hombres no son los reyes de la naturaleza", entrevista realizada por Luisa Corradini, 23 de agosto del 2006, <http://www.lanacion.com.ar/833801-philippe-descola-los-hombres-no-son-los-reyes-de-la-naturaleza>
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. España: Guadarrama/Punto Omega, 1981.
- Faeta, Francisco. "Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie". *Revista Sans Soleil, Estudios de la imagen* 5, n.º 1, Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires (2013): 18-30.
- Freedberg, David. "Antropología e historia del arte: ¿El fin de las disciplinas?". *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, 5, n.º 1, Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires (2013): 30-47.

- Hernández de Alba, Gonzalo. *En busca de un país. La Comisión Corográfica*. Bogotá: Carlos Valencia, 1981.
- Howell, Signe. “¿Naturaleza en la cultura o cultura en la naturaleza? Las ideas Chewong sobre los ‘humanos’ y otras especies”, en *Naturaleza y Sociedad*, editado por Philippe Descola y Gísli Pálsson, 149-168. México: Siglo XXI, 2001.
- Lévi-Strauss, Claude. *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*. México: Siglo XXI Editores, 1971.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Olavarría, María Eugenia. “El pensamiento salvaje y la importancia de ser imperfecto”. *Revista Alteridades* 7, n.º 13, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México (1997): 33-38.
- Peñuela, María y Patricio von Hildebrand. *Parque Nacional Natural Chiribiquete*. Bogotá: Fundación Puerto Rastrojo, 1999.
- Ramírez, Antonio. *Historia del Arte. El arte antiguo*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Restrepo, Eduardo y Axel Rojas (eds.). *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Popayán: Universidad del Cauca, 2004.
- Rojas, Cristina. *Civilización y violencia*. Bogotá: Editorial Norma, 2001.
- Wade, Peter. “Los guardianes del poder: biodiversidad y multiculturalidad en Colombia”, en *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, editado por Eduardo Restrepo y Axel Rojas, 249-269. Popayán: Universidad del Cauca, 2004.

TEXTO BREVE
GANADOR

ESAS COSAS NO PASAN AQUÍ

/

NADIA SILVA HURTADO



FIGURA 1. *Masacre de Argelia (Cauca), julio del 2018.*

Fuente: fotografía de Francisco Calderón, Colprensa.

En la madrugada del 3 de julio del 2018 hallaron siete cadáveres en la zona rural de Argelia, Cauca (figura 1).

No es que sobren adjetivos para describir la imagen; parece, más bien, que no existe uno lo suficientemente preciso para describir el horror. Ante la ausencia de significado en ese decir mucho, el mutismo se manifiesta a la vez como una señal de elocuencia y estremecimiento. Y como si no fuera suficiente para el ojo que se abisma en la fotografía, otra señal ominosa emerge a la conciencia, otro dato que, como bocanada de humo sobre un espejo opaco, intensifica la confusión del espectador. Si por un momento nos abstraemos de los antecedentes y del contexto social que enmarcan la escena, podemos vernos tentados a sospechar de la realidad de lo observado, perdernos en los vericuetos metafísicos de su cariz artificial. Como si los hechos señalaran un lado, pero la fotografía (el ángulo, la altura, la profundidad de campo, la composición) apuntara a otro o, más bien, como si hurgara en la realidad genuina de las formas adivinadas por la luz. Los cuerpos dejados o puestos en el suelo, azarosamente, unos sobre otros, como una masa informe, con los rostros ocultos y sin rastro evidente de sangre, no solo encubren las referencias precisas a un determinado procedimiento de aniquilación¹, sino que también escapan al campo de

1 No se trata de minimizar la tragedia con este enfoque, pues en realidad los hombres fueron torturados. Sobre ellos se ejerció una violencia difícil de transmitir en términos verbales. Por lo tanto, se busca pensar las posibles interpretaciones que se desprenden de la imagen, de su impenetrabilidad (“no hay sangre corriendo”, afirmó uno de los testigos de la escena) y que pueden ayudarnos a comprender otras aristas del fenómeno.

atracción religioso que suele establecerse tras la muerte. Ni un solo gesto ligado a un principio trascendente (un no-suceso). Como si no fueran seres humanos, sino copias, piezas de una instalación². Incluso el semicírculo de las personas observando alrededor y el soldado tomando las fotografías inciden en esa sensación. Eso es lo más siniestro, los mataron como si no lo hubieran hecho.

Es posible que esta percepción esté vinculada a otra imagen similar, de la película de Carlos Moreno, *Todos tus muertos* (2011), en la que un campesino encuentra una pila de cadáveres dejados en medio de sus cultivos la noche anterior (figura 2). Un montículo de cuerpos sin marcas de violencia, sin rasgos particulares, como si fueran más bien durmientes, elementos extraídos de otro escenario. La situación es tan radical y excesiva que solo a través del absurdo, el surrealismo y el humor negro, la película consigue desplegar una crítica política corrosiva y eficaz, sin ridiculizar el hecho y, menos aún, abandonar su empeño por enfrentarse a la bruma que envuelve su sentido.

Lo que logran ambas imágenes es revelar el funcionamiento huidizo de unos procedimientos particulares de exterminio. Muestran lo que no se ve, provocando, paradójicamente, la impresión de que no ha sucedido nada. La frase que dice uno de los personajes (el alcalde) —la cual es el *tagline* de la película—, confirma esa evidencia: “Esas cosas no pasan aquí”. En este caso, el verbo ‘pasar’ (suceder) tiene dos connotaciones. La primera, que una violencia tan desmesurada, casi absurda, pueda ocurrir allí (por algo el director nutre su puesta en escena con pinceladas surrealistas). Sofsky señala que el objetivo de la masacre, a diferencia, por ejemplo, del combate —en el que se busca la victoria—, es la destrucción total, la violencia por sí misma³, y en ese sentido, el alcalde pareciera estar diciendo que en ese lugar nadie ejecutaría un acto

2 Las botas de caucho parecen nuevas. Las suelas no lucen desgastadas ni tampoco están muy sucias, la relación con los “falsos positivos” es clara. Por otro lado, la revictimización es evidente cuando al tratar de dilucidar la masacre, las autoridades desplazan el foco de atención al supuesto pasado delictivo (disidencias de las FARC) de algunas de las víctimas.

3 Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence* (París : Gallimard, 1996), 159.



FIGURA 2. Imagen de la película *Todos tus muertos*.

Dir. Carlos Moreno. 2011.

Fuente: 64-A Films.

tan bárbaro. La segunda implicación, directamente relacionada con la anterior, expresa el doble fondo de su premisa: el alcalde *sabe* que esas cosas sí pasan en la región, pero a escondidas, sin que nadie lo note, pues la acción completa comprende la desaparición de los cuerpos. Ese día, sin embargo, ha ocurrido un error. El silencio siniestro de los cuerpos ausentes, subrayado en la película con los rostros impresos en letreros que solicitan información sobre los paraderos de estos, se ha convertido en ruido. Cuando el alcalde y la policía hacen el reconocimiento del “viajao de muertos” descubren que no son de la zona, que deben ser de otro pueblo, y ahora ellos, conminados por un lejano y oscuro jefe paramilitar, deben deshacerse de la evidencia. ¿Alguna semejanza con el asesinato de los siete hombres en Argelia, Cauca?

Según las versiones iniciales, los cadáveres fueron bajados de dos camionetas y dejados al borde de una trocha a eso de la una y media de la madrugada. También se asegura que los jóvenes no pertenecían a la comunidad; sus identidades no convocaban ningún reconocimiento. Independientemente de que los móviles estén relacionados con el narcotráfico o de que los victimarios

hayan sido guerrilleros del ELN, la acción se enmarca en una dinámica general de exterminio en la cual el Estado se ha caracterizado tanto por su ineficacia para la protección de los ciudadanos como por las redes de pactos y arreglos que la fuerza pública y ciertos sectores políticos han sostenido con la criminalidad. El asesinato sistemático de los líderes sociales opera en la misma lógica. La impunidad va ligada al desconocimiento estructurado de los responsables directos de la matanza. El aspecto nebuloso de las Águilas Negras⁴, presunto grupo paramilitar, ejemplifica la estrategia por la cual puede concebirse la sarcástica sentencia “esas cosas no pasan aquí”. A diferencia del carácter barroco de las expresiones de la violencia interpartidista de la década de 1950 o de la violencia narcoparamilitar de finales de la década de 1990 y principios de la del 2000, en las que las marcas en los cuerpos operaban como “firmas de autor” o señales de un perpetrador concreto con el objetivo de transmitir un mensaje de terror a las comunidades que buscaban doblegar, ahora presenciemos la reactivación y ampliación de un tipo de violencia, silenciosa y no situada⁵, que podría corresponder a la noción de estado de excepción planteada por Agamben, “una figura topológica compleja, en que no solo la excepción es la regla,

4 Como bien percibe Taussig, este nombre remite a un estilo pandillero, de caricatura, ajeno al lenguaje burocrático de las siglas, los clanes o los nombres épicos de otros grupos armados; ver Michael Taussig, *Belleza y Violencia. Una relación aún por entender* (Popayán: Universidad del Cauca, 2014), 157. La Fundación Paz y Reconciliación realizó una investigación al respecto, que hasta el momento ha dejado algunas conclusiones: “Las Águilas Negras no existen como estructura criminal. No hubo ningún registro de campamentos, líderes o comandos armados que revelaran su existencia”. El nombre es usado por otras estructuras criminales, como el Clan del Golfo, para realizar operaciones muy violentas, o por agentes institucionales cuando buscan amedrentar a la población. De la misma manera, cuando empresarios o políticos contratan sicarios o mercenarios para defender sus intereses privados, estos usan dicho apelativo. Ariel Ávila, “¿Quiénes son las Águilas Negras?”, *Pares*, 29 de diciembre del 2018, <http://pares.com.co/2018/08/07/que-son-las-aguilas-negras/#.W2ma07QncbM.twitter>

5 Que en algún momento fue relacionada con La Mano Negra, una figura vinculada con organizaciones empresariales y políticas secretas (anticomunistas) en los tiempos de López Michelsen, o la mal llamada limpieza social en las décadas de 1980 y 1990.

sino en que también el estado de naturaleza y el derecho, el fuera y el dentro, transitan entre ellos, [...] un espacio jurídicamente vacío”, una región topológica de indistinción que debe permanecer oculta a los ojos de la justicia⁶. Todo el país sumido en un estado de excepción⁷. La película de Carlos Moreno y la imagen de Colprensa exponen esa estética de la aniquilación en la que el verdugo se difumina, la muerte se invisibiliza y la ideología se propaga bajo los oscuros lineamientos dictados por los intereses del capital (lo que ahora llaman posideología).

Las imágenes de animales son constantes en la película y, más que unidades narrativas, constituyen metáforas que recalcan el carácter de ciertos personajes en ese campo indiferenciado entre naturaleza y cultura. Gallos que se matan entre sí, una cucaracha aplastada por una silla mecedora, la cabeza de un cerdo en la carnicería. La última y primera escena tras los créditos, por ejemplo, presentan al campesino teniendo sexo con su esposa; el coito se hace por detrás que, contrario al enlace frontal⁸, acentúa su condición animal. Ellos dos, junto a su hijo, también son eliminables, como los muertos abandonados en medio de la plantación. Eso hace la masacre, deja al *descubierto* al animal que somos todos pero que la vida cultural ha cualificado. Los griegos disponían de dos términos para entender nuestro concepto de vida: *zoe*, que expresaba el simple hecho de vivir, fisiológico, común a todos los seres vivos, y *bios*, que

6 Giorgio Agamben. *El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pretextos, 1998), 54.

7 La diferencia entre estos procedimientos y la desaparición forzada, otra modalidad del ocultamiento de la víctima y el victimario, es que *permiten ver para dejar de ver*. La mecanización y reiteración de los asesinatos —su rutinización—, unida al déficit interpretativo, la impunidad y la corrupción institucional, terminan por convertir los crímenes en muertes insignificantes, muertes invisibles, en otras palabras, muertes normalizadas. Es como si tras el acuerdo de paz con las FARC, paradigma del enemigo interno oficial, hubiese quedado al descubierto la estructura del estado de excepción, estructura ligada a un particular régimen de la mirada. Tras la desaparición de ese punto de fuga, se incrementa el desenfoque, lo imperceptible.

8 Característico de los seres humanos, aunque no exclusivo, pero que sirvió de base para muchas interpretaciones antropológicas sobre la personalización y la humanidad que se desprenden del acto de tener relaciones sexuales cara a cara.

señalaba la manera de vivir propia de un individuo o de un grupo⁹. Foucault retoma esta concepción para pensar los mecanismos del poder en la modernidad: “Durante milenios el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesto en entredicho su vida de ser viviente”¹⁰. El estado de excepción, convertido en regla, incluye en el espacio político a esa vida reducida a su mecánica corporal. A los que se puede matar, *sin que pase nada*: personas que no importan, estorbos para el modelo de desarrollo, sujetos que no son dignos de vivir en el reducido esquema existencial neoliberal¹¹.

“Hay uno que es de aquí... es el hijo de doña Abigaíl... Silvio”, dice, en la película, la esposa del campesino. De la masa informe surge un enlace, una pertenencia, una genealogía, un nombre. Como si de repente reconociéramos entre los cuerpos lejanos y velados del Cauca un rostro común o familiar.

Silvio abre los ojos. Está muerto, pero abre los ojos. Es.

El alcalde y los policías se acercan para inspeccionarlo y, por primera y única vez, la cámara se vuelve subjetiva. Los espectadores nos convertimos en Silvio, vemos... contemplamos boca abajo el mundo del poder. La percepción se ha ampliado y el cuerpo de Silvio, excepción de la excepción, es extraído de la masa —del barullo de los cuerpos invisibles—, que es transportada a otro lugar, devuelta al vacío.

9 Agamben, *Homo Sacer*, 9.

10 Foucault, citado en Agamben, *Homo Sacer*, 11.

11 Una semana antes del asesinato de las siete personas en Argelia, Cauca, un grupo autodenominado Comando Popular de Limpieza hizo público un panfleto amenazando de muerte a los individuos vinculados con el expendio y consumo de drogas. Esas marcas en el lenguaje legitiman o desplazan la gravedad de la aniquilación: *limpieza, desechable, falso positivo, ejecuciones extrajudiciales*.

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos, 1998.
- Ávila, Ariel. “¿Quiénes son las Águilas Negras?”. *Pares*, 29 de diciembre del 2018, <http://pares.com.co/2018/08/07/que-son-las-aguilas-negras/#.W2ma07QncbM.twitter>
- Moreno, Carlos (Dir.). *Todos tus muertos*. 64-A Films. 2011.
- Sofsky, Wolfgang. *Traité de la violence*. París: Gallimard, 1996.
- Taussig, Michael. *Belleza y Violencia. Una relación aún por entender*. Popayán: Universidad del Cauca, 2014.

FUGA

/

LINDY MARÍA MÁRQUEZ H.



FIGURA 1. Fuga.

Fotogramas, 00:22:56. Mario Opazo. 2015-2017.

Fuente: <https://vimeo.com/232861323>

Negro
Correr
Un hombre corre
Corre cada vez más rápido
Más rápido que la imagen
La imagen se fatiga, se desestabiliza, se distorsiona, se desenfoca
Parece ausentarse
Se hace hueco, vacío, incertidumbre
El hombre sigue corriendo
La imagen no desfallece,
toma impulso para continuar y reanuda el ritmo,
retorna a la visibilidad
Sigue al hombre, lo alcanza.
Ambos corren...
Pero más adelante la imagen vuelve a fatigarse,
Mientras el hombre sigue inquebrantable en su *fuga*...

¿A dónde va este hombre con tanto empeño?, ¿qué deja o qué hay tras su huida?, ¿qué miro allí, en ese estado confuso, desfasado y polvoriento?, ¿una especie de ausencia, de carencia de no-imagen?

En esta ocasión, el artista chileno Mario Opazo, con su gesto de correr por diferentes territorios del mundo desde el 2015, nos presenta su paso de la imagen a la no-imagen, reiterando así su postura de exilio, esa que se gestó durante

su infancia, producto del golpe militar en Chile y por el cual llegó a Colombia. De ahí que, mientras corre, aparezca como un susurro, pendiendo de su agitada respiración, el último discurso del presidente Salvador Allende:

Mis palabras no tienen amargura sino decepción.

[...] Colocado en un tránsito histórico pagaré con mi vida la lealtad del pueblo.

[...] Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.¹

Así, el hombre, Opazo, se fuga de la imagen, pero no de su pasado. Desde entonces, la pérdida, el olvido, la ruina, lo han alejado de la concreción de un hogar, un país, un espacio; de los estados seguros y eficientes de la representación y de lo fijo y estable de la obra de arte, para acercarlo a aquello que aparece en lo incierto, en la carencia, en la ruptura, en el hueco y en el vacío.

Por eso en sus obras algo mengua, decae, perece. Él no lucha contra lo inevitable, es más, sus gestos siempre son inútiles, pero indelebles, siendo esta templanza lo que precisamente evidencia su capacidad de transformar sensible y poéticamente una experiencia, un acontecimiento y la noción de arte.

De esta manera, su obra siempre está en lo que no está; se fuga del registro, de la habilidad, la estetización, la definición e incluso de lo nombrable, tal y como sucede con *La cuarta y máquina de la duración / Imagen-silencio* (2012), pieza compuesta por un poema que el artista escribió durante dos años, titulado "Principio último", el cual decide grabar en dos soportes distintos: uno es el cuerpo, aprendiéndose el poema; y el segundo, una placa de zinc, en la que, mediante un proceso de fotograbado, también lo inscribió (figura 2).

1 Salvador Allende. "Último discurso del presidente de Chile, Salvador Allende", Radio Magallanes, 22 de enero de 1973, fragmentos 00:01:40-00:01:46; 00:03:03-00:03:23, <https://www.youtube.com/watch?v=SXJLcGURXok>,



FIGURA 2. La cuarta máquina de la duración / Imagen-silencio. Mario Opazo. 2012. Izquierda: fotografía del artista y la placa. Derecha: Detalle de la placa.

Fuente: cortesía del artista.

Pero en tal interés y reiteración por conservar a “Principio último”, se esconde un anhelo por el olvido. Es más, antes de que este llegue “naturalmente” por el paso del tiempo, Opazo lo busca y lo tienta, exponiendo cómo el cuerpo poco a poco va perdiendo al poema conforme este es recitado, y cómo también desaparece de la placa lentamente cuando esta es sumergida en una solución de ácido nítrico.

Entonces, ¿cómo entender su afinidad por el no registro, más cuando no solo el arte, sino la misma “sociedad de la información —que busca la digitalización universal de nuestra época”—², nos obliga a registrar y a dejar patentes de nuestro ser y estar aquí?, o más precisamente ¿cómo señalar a alguien y a

2 Paula Sibila. *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), 11.

algo (obra) que siempre está en fuga? Podría decirse que, justamente, la fuga le ha permitido a Mario Opazo retornar a lo más primigenio de la imagen para escapar así de su frenesí actual, el cual, al igual que el joven Narciso, estamos condenados a padecer; vemos las imágenes tanto que se anulan o, es más, nos anulamos con ellas, porque aún con los ojos abiertos “creo que estamos ciegos, [...] ciegos que, viendo, no ven”³, entonces: ¿Qué es la “imagen en tiempos de ceguera?”⁴.

Respuesta que Opazo expresa con sus obras, combatiendo silenciosamente esa especie de falsa mirada, que no mira, sino que cree ser capaz de contemplar la desenfundada velocidad con la que generamos, editamos, alteramos, copiamos, reproducimos, borramos y exponemos las imágenes, lo que las hace tener continuas actualizaciones e inmediatas desactualizaciones; una especie de vida cada vez más breve, en la cual nunca son demasiadas, ni suficientes. Entonces, gracias a la postura —siempre a contracorriente— de *La cuarta máquina de la duración / Imagen-silencio, Fuga*, y otras de sus obras, que nos llevan a pensar en la necesidad de la imagen y en su justa presencia, es preciso preguntarnos: ¿estamos preparados para asimilar la exuberancia o sobreproducción que nosotros mismos creamos con las imágenes?

Esta situación la comparo con lo sucedido en el cuento de Jorge Luis Borges, titulado “Funes el memorioso”, en el que un joven llamado Ireneo Funes, tras un accidente montando a caballo, perdió su capacidad para olvidar, adquiriendo así la facultad de recordarlo todo:

Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso. Nadie, [...] ha sentido el calor y la presión de una realidad tan infatigable como la que día y noche convergía sobre el infeliz Ireneo.

3 José Saramago. *Ensayo sobre la ceguera*. (Madrid: Alfaguara, 2010), 414.

4 Alejandro Burgos. *La lujuria de la mirada* (Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia, 2010), 4.

Su percepción y su memoria eran infalibles. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones, [...] sentimientos, pensamientos, movimientos y otras imágenes [...]. Podía reconstruir todos los sueños, entre sueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; [...] pero cada reconstrucción había requerido un día. Me dijo: “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”. Y también: “Mis sueños son como la vigilia de ustedes”. [...] “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras”.⁵

¿Quién podría vivir así?, ¿quién podría soportar detallada y nítidamente todo el pasado en cada presente y todo el presente con todo el pasado en el futuro?... tantos recuerdos, pero sobretodo tantas imágenes que, más que una fortuna, fueron una maldición. A pesar de que el autor de este cuento menciona que Funes muere a causa de una congestión pulmonar, creo que era la memoria aquello que lo tenía verdaderamente congestionado, al no experimentar pérdidas, desenfoques, estados confusos, distorsiones, huecos, ni mucho menos el poder de olvidar.

Así mismo sucede con toda esa cantidad de imágenes, de las que Mario Opazo huye sin reparos, al saber que estas superan no solo nuestra capacidad de visión, sino también nuestra propia humanidad. He aquí la maldición, que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy nombraron como “imagen-exceso”⁶, término propuesto para señalar aquellas imágenes que se convierten en entidades cada vez más complejas pero perfectas e idealizadas y, además, súper multiplicadas, al provenir de una sociedad que le da más importancia al almacenar que al mirar: capturar y capturar, grabar y grabar a toda costa y de cualquier manera

5 Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones* (California: Emecé Editores, 1956), 118-119.

6 Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (Barcelona: Anagrama, 2009), 68.

todo, sin selección, criterio o importancia, porque solo así se puede dar cuenta de la realidad y de la vida.

Podría decirse que somos creadores compulsivos y a la vez espectadores ciegos. Ahora es comprensible: ¿Por qué Opazo privilegia el mirar y nos hace esforzarnos para lograr verdaderamente este gesto? y ¿por qué ese hombre se fuga de la imagen? (acto que también deberíamos hacer, para pensar mientras corremos), ¿qué es la imagen? y ¿cómo lograr que esta se sepa de nuevo imagen? Una imagen tan única, valiosa y resistente a su propia anulación que, desde el éxodo, pueda devenir como destello. A esta, el teórico e historiador francés Didi-Huberman la llamó precisamente imagen-discontinua, ejemplificándola metafóricamente con la *luciérnaga*: la imagen se esconde en el negro, para luego asaltarnos y exponerse como centelleo, “franqueando todo el horizonte del pasado, pasando con todo su fulgor por el presente [...] y volando hacia el futuro”⁷.

De repente, la existencia de la luciérnaga en estos tiempos de bombardeos de imágenes, parecería inusitada e inquietante, dada su fragilidad, pero “¿Acaso la imagen, en su fragilidad misma, en su intermitencia de luciérnaga, no asume esa misma potencia cada vez que nos muestra su capacidad para reaparecer, para sobrevivir [...] a pesar de todo [...]?”⁸.

Por tal motivo, el hombre va tras la luciérnaga, pasando por una edificación ruिनosa y abandonada, por la espesura del bosque, la agreste montaña, la seca duna, la orilla del mar, para hacernos recordar que hay unas imágenes originarias, latentes, que están fuera del alcance del clic de una cámara y se han dado a la fuga, de ahí que sea preciso ir tras ellas, abandonando el territorio propio, el registro y la imagen misma, para preferir la experiencia de perseguirlas hasta el cierre del camino, hasta el abismo, el fin del mundo, o el fin de la mirada.

Cierro los ojos

Negro

7 Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada Editores, 2012), 90.

8 Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* 98.



FIGURA 3. Fuga.

Fotograma final, 00:22:56. Mario Opazo. 2015-2017.

Fuente: <https://vimeo.com/232861323>

Lista de referencias

- Allende, Salvador. “Último discurso del presidente de Chile, Salvador Allende”. Radio Magallanes, 11 de septiembre de 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=SXJLcGURXok>
- Borges, Jorge Luis. “Funes el memorioso”, en *Ficciones*. California: Emecé Editores, 1956.
- Burgos, Alejandro. *La lujuria de la mirada*. Bogotá: Museo de arte Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Didi Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.

Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Saramago, J. *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Alfaguara, 2010.

Sibila, Paula. *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

TEXTO BREVE
MENCIÓN

**PARASITAR EL CÓDIGO
POR UN NUEVO ORDEN DEL
ARCHIVO O LA INTENSIDAD
DE LA NO PRESENCIA**

/

GINA MARCELLA JIMÉNEZ SAAVEDRA

0

Quizá la estufa estaba prendida a fuego lento para asegurar que el guiso, sazonado con hierbas y especias, quedara suave y jugoso.

La mesa estaba puesta: dos platos, dos vasos, dos servilletas, cubiertos... Posiblemente aquel día a Martha Lucia le falló la intuición y por eso abrió la puerta sin ninguna precaución.

Tal vez Carlos, su esposo, no sabía que aquella foto tomada en la mañana, en la que ella aparece recién levantada, sería su último retrato.

Sabemos que aquellos dos hombres no vacilaron. La evidencia lo demuestra: “fueron siete tiros a quemarropa, uno de ellos en la boca y otro en la frente”.

Eran las siete de la noche.

1

Sr.

www.listadepersonas.org

En la lista de asesinatos sin resolver está el de la directora del Parque Tayrona, Martha Lucia Hernández Turriago, asesinada el 29 de enero del 2004. Otro de los tantos fantasmas que tiene nuestro hermoso pero maldito país. De tantos derramamientos de sangre ya parece que nos acostumbramos y decimos: ¿otro más? ¡Que vaina! Gracias Fernando por su interés.

Una hermana triste.

HISTORIA DE VIDA # 79.

0

2017... 28 410 muertes violentas; 2016... 25 438 muertes violentas; 2014... 25 225 muertes violentas; 2012... 28 496...

Datos compilados por el Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses de Colombia.

1

Según estadísticas del Banco Mundial, en Colombia hay un promedio de 31 homicidios intencionales por cada cien mil personas; cada hora mueren aproximadamente dos personas por hechos violentos. Las cifras excluyen los asesinatos en conflictos armados.

0

Sr.

www.listadepersonas.org

Fernando, saludos, le dejo la lista de los 11 desaparecidos por el Estado Colombiano en el Holocausto del Palacio de Justicia, ocurrido hace más de 20 años (en noviembre 6 de 1985) este hecho ocurrió a tan solo 2 cuadras de la Casa de Nariño (la sede de los presidentes), el hecho se encuentra en la total impunidad, si desea información adicional contácteme y le entrego material escrito, Carlos Augusto Rodríguez Vera, Bernardo Beltrán Hernández, Gloria Stella Lizarazo Figueroa, Luz Mary Portela León, David Suspes Celis, Héctor Jaime Beltrán, Cristina del Pilar Guarín Cortés, Ana Rosa Castiblanco Torres, Lucy Amparo Oviedo Bonilla, Gloria Anzola de Lanao y Norma Constanza Esquerro Forero .

HISTORIA DE VIDA # 75.

1

El 6 de noviembre de 1985, los guerrilleros del m-19 se toman el Palacio de Justicia a la fuerza y el Ejército nacional contrarresta el ataque con tanques, rockets, explosivos de alto poder y disparos. El enfrentamiento cruzado provoca la muerte de 11 magistrados de la Corte Suprema y 65 personas entre las que se encontraban funcionarios y visitantes. El edificio quedó destruido y todos los archivos resultaron hechos cenizas por el incendio.

0

Sr.

www.listadepersonas.org

Mis dos compañeros de trabajo, José Luis de la Rosa Mejía y Fabio Coley Coronado, fueron desaparecidos forzosamente en la primera semana de junio del 2001 en Sincelejo (Sucre). Ellos eran naturales de Santa Marta, donde actualmente viven las viudas e hijos amedrentados por la violencia del narcotráfico. Usted puede verificar esta información en la Fiscalía General de la Nación o con las viudas en Santa Marta.

HISTORIA DE VIDA # 89

1

Según el Centro Nacional de Memoria Histórica entre 1970 y el 2015 en promedio tres personas fueron desaparecidas cada día, lo que equivale a un caso cada ocho horas.

0

Sr.

www.listadepersonas.org

Hola excelente su idea... yo trabajé en la fiscalía durante dos años y buena parte de mi trabajo y el de mis compañeros era hacer "levantamientos de cadáver"... aun hoy, diez años después, los rostros de los asesinados persiguen mis recuerdos... En los archivos de la fiscalía y la antigua "Instrucción Criminal" encontrará millares de nombres, eso será lo único que quede de generaciones perdidas de colombianos asesinados por colombianos... Yo solo puedo aportarle un nombre a su lista: Luis Alejandro Díaz.

Un saludo y nuevamente felicitaciones por su trabajo... (Yo todavía no he sido asesinado).

HISTORIA DE VIDA # 67.

1

Luis Alejandro Díaz fue asesinado el 10 de agosto del 2008, presuntamente por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Recordemos que en las décadas de 1980 y 1990, a la par con los grupos de narcotráfico, se fue tejiendo una red de grupos clandestinos denominados grupos de autodefensa o paramilitares, quienes a la sombra de la impunidad sembraron el terror.

0

Fernando Pertuz se desplaza desde el 2006 por el centro de ciudades como Bogotá, Medellín, Bucaramanga, Barranquilla, Santa Marta y Cali para repartir volantes donde anuncia que *la muerte ronda por todas partes*. Estos pequeños recorridos hacen parte de un acto performático en los cuales incita a la gente a que envíe un correo electrónico con el nombre de familiares muertos en hechos violentos o que directamente suba los datos a una página en Internet: www.listadepersonas.org

**La Muerte
ronda por todas partes
lista de personas asesinadas
lista de personas por asesinar**

Carlos, Miguel, Antonio, Janet, Nathalia, Mery,
Juan Manuel, Alexander, Nidia, Ruth, Angela,
Rodrigo, Guillermo, Mario Andrés, Jhon, Juan,
José, Camilo, Simon, Fernando,...

Quién mató a Alvaro, a Jorge Elecer,
a Luis Canos, a los de la cafetería...

**Agradezco su colaboración en este proyecto
envíe nombres de personas cercanas asesinadas
que usted a conocido o escuchado**

**Deseo publicar esta lista en una página web
con el motivo de hacer una reflexión social sobre
nuestra violencia y nuestra indiferencia.**

**No espere a que esto lo toque a usted.
Envíe nombre y si tiene foto a:**

**listadepersonas@yahoo.com
Publicación desde Abril 25/2006 en
www.listadepersonas.org**

**Este es un proyecto del artista
Fernando Pertuz
Acción plástica titulada
La Muerte ronda por todas partes
2006**

FIGURA 1. Volante entregado en las calles por Fernando Pertuz.

Fuente: cortesía del artista.

0

En la obra del artista Fernando Pertuz: www.listadepersonas.org, se hace evidente cómo el escenario de lo íntimo se desplaza por un espacio de flujos que reconvierten la idea de intimidad al conectarse con una red de comunicaciones global, en la que paradójicamente no se pierde este espacio abstracto, este *intimus*, que protege la vida privada.

Amparados bajo un seudónimo o simplemente sin escribir el nombre, nos atrevemos a decir aquello que antes se callaba. Esa información puesta en la esfera digital, esa huella en el caso de familiares o conocidos que han sido víctimas de la violencia en Colombia, ha instalado un nuevo lenguaje que permite una interconexión. Nuevas formas de actuación en red que difieren del código de conducta que se practica en el plano real: una integración de experiencias en torno a la violencia que da como resultado una producción colectiva de memoria nacional que se desterritorializa en el momento en que pasa a ser un espacio público digital.

1

Pertuz asume Internet como una prótesis mnemotécnica, un lugar de intervención, que revitaliza la oposición entre hegemónico y subalterno y que entiende el arte como práctica y no como objeto. El artista encuentra una interfaz que permite la integración de experiencias. La subversión está en alterar el código en vez de destruirlo, crear mecanismos de parasitación que se alinean con la tecnología para producir resistencias. A través de esta pieza reivindica el arte de masas no fetichizado, no aurático en el que se disuelve la figura de creador y receptor y en el que se opone abiertamente al concepto de autoría y propiedad intelectual que permea el campo del arte.

www.listadepersonas.org logra interpelar a los otros desde la acción estética y adquiere una dimensión política en la medida en que el artista llama la

atención sobre un hecho que ha sido tratado con cierta indiferencia por ámbitos estatales y sociales. La pieza pretende ejercer resistencia ante la violencia que acaece cada día en Colombia y crear comunidades virtuales como construcción de alternativas para la sociedad. Al alinearse con la tecnología, tal como lo anota Haraway, se amenaza la informática de la dominación.

0

A través de la obra, Internet se vuelve un escenario en el que los muertos siguen hablando pero desde una organización diferente a la del archivo. Ya no son los arcontes los que tienen el “derecho y la competencia hermenéutica de interpretar los archivos” sino que la “interconexión multimediática” que brinda la red consiente una ruta de acceso más vinculante a esa memoria. Al desplazarse la función arcóntica, definida por las funciones de unificación, identificación clasificación y poder de consignación¹, los usuarios tienen una incidencia en el plano simbólico de forma directa, al poder reunir los signos y reconstruir la memoria histórica mediante un proceso colectivo de creación de una huella digital.

1

Al alinearse con la tecnología el arte está produciendo nuevos modelos de conciencia. La performatividad de www.listadepersonas.org consiente que un acto de memoria se torne acción política que deviene en la intensidad de la no presencia. Esta incisión implica una virtualidad conceptual que surge del sistema, hace parte del sistema, y que está modificando el sistema.

1 Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana* (1994) 4, <http://ebiblioteca.org>

El archivo que siempre se ha confiado a un afuera, a un soporte externo², a un *arkheion*, una casa de los magistrados superiores, pasa a ser codificado por redes tecnológicas y, como en el caso de www.listadepersonas.org, empieza a construirse modularmente a través de *e-mails* dejados por los usuarios, que van armando una complejidad en la que no solo se crea una nueva comprensión espacio-temporal de la intimidad, que cambia de extensión con cada intervención, sino que delega el espacio de la enunciación situando la memoria en redes heteróclitas.

0

En www.listadepersonas.org vemos cómo la violencia en Colombia está siendo archivada por redes tecnológicas, lo que la está co-determinando por la estructura archivante, es decir que hay una acción compartida, una fijación de los términos que entra en pulsión con lo que parece contradecir.

Al ingresar en la red se está obligando al poder hegemónico a reorganizarse allí donde sus formas se encuentran incompletas. Esta relación de tensión y contradicción entre el poder hegemónico y el subalterno ha construido la instrumentalización del archivo al que se le asigna el papel de conservador de la memoria.

La performatividad de www.listadepersonas.org no consiste solo en el registro de lo que es, sino en el espectro de lo que será a través del presente. El proceso de archivo conlleva necesariamente un compromiso hacia el futuro, lo que se está archivando, lo que en él se contiene, no es solo, en este caso, las estadísticas de las muertes violentas en Colombia, sino una suerte de potencia, un movimiento hacia el porvenir, que depende del recuerdo de estas experiencias y la respuesta a este fenómeno. El archivo no se forma únicamente con la

2 Derrida, *Mal de archivo*, 6.

voz de los que han muerto y de los que han sobrevivido para contarlos, sino con la facultad que tiene de aumentar, de producir otros archivos a partir de él, de ser él mismo un referente.

Lista de referencias

- Bagley, M. Bruce. “Tráfico de drogas, Violencia Política y Política estadounidense en Colombia durante los años noventa”, en Agustín Maciel, coord., *La seguridad nacional en las relaciones México-Estados Unidos*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis Potosí, 2003, pp. 197-243.
- Banco Mundial. “Homicidios intencionales por cada 100.000 habitantes”, <http://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5>
- “Cuál cese del fuego”. *Revista Semana* (15 de febrero del 2004), <http://www.semana.com/portada/articulo/cual-cese-del-fuego/63587-3>
- Derrida, Jacques. *Mal de Archivo: Una impresión Freudiana* (1994), <http://ebiblioteca.org>.
- “El testamento de Carlos Castaño”. *Revista Semana* (8 de septiembre del 2008), <http://www.semana.com/nacion/articulo/el-testamento-carlos-castano/94444->
- Grupo Centro de Referencia Nacional sobre Violencia. *Forensis 2016. Datos para la vida*. Bogotá: Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses, 2016.
- Haraway, Donna. “Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx”, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, dirección y coordinación Isabel Morant Deusa, págs. 251-311 Valencia: Ediciones Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer, 1995.
- López Cuenca, Alberto. “Otra cosa: artes visuales y convergencia tecnológica”, *Revista de Occidente* n.º 333 (febrero del 2009): págs. 35-49.

Manovich, Lev. "Qué son los nuevos medios", en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós, 2005.

Pertuz, Fernando. *Nada más que decir*, sitio web del artista. <http://www.fernandopertuz.com/>

Stiegler, Bernard. *Technics and Time*, vol. I. *The Fault of Epimetheus*. Stanford, California: Stanford University Press.

4 años

Este libro se publicó en el 2020, año en el que se celebra el cuadragésimo aniversario de la fundación de **Ediciones Uninandes**, consignada en el Acta n.º 19-80 del Comité Ejecutivo con el fin de divulgar la investigación y la creación que se producen en la Universidad y contribuir al diálogo de saberes nacional y regional.