

**Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia
Ministerio de Cultura. Universidad de los Andes**

**Lo que el arte puede (y no puede):
“Réquiem NN”**

Por: Rulo Paponte

**CATEGORÍA 1
TEXTO LARGO**

Lo que el arte puede (y no puede): “Réquiem NN”

Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947) ocupa un lugar privilegiado en la escena del arte contemporáneo en Colombia. No sólo por el hecho de que sus trabajos circulan en el circuito establecido del arte (museos y galerías) sino porque circulan, además, por fuera de las fronteras del mundo artístico, particularmente en espacios que se ocupan de la justicia transicional, la construcción de memoria o los diálogos de paz. Para dar cuenta de ello, basta pensar en que ha participado en exposiciones colectivas junto con artistas colombianos consagrados en el circuito artístico internacional (José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas y Oscar Muñoz)¹ o que su documental “Réquiem NN” se estrenó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (octubre 8-14, 2013). Pero, del mismo modo, hay que considerar que Echavarría es un invitado frecuente, no sólo como artista sino como expositor, a congresos especializados sobre el conflicto armado en Colombia². Es decir, su obra navega tanto en los circuitos especializados del arte, así como fuera de él. La cuestión, desde luego, no sólo tiene que ver con la eficiente circulación de sus trabajos sino, de manera paralela, con su positiva valoración.

Ahora bien, es clave tener presente que la valoración que se hace de los trabajos de Echavarría³ recurre, frecuentemente, a criterios extra-artísticos. El asunto no tiene que ver, desde luego, con la defensa de lógicas internas del campo artístico que indiquen qué valoraciones son legítimas y cuáles no, sino que tales valoraciones no se ocupan de las obras como tal o, cuando se ocupan de ellas, parece inevitable el desvío interpretativo hacia “la realidad” nacional: el conflicto armado, el desplazamiento forzado, las masacres, la desaparición forzada, etc. Esto nos da pistas para entender cómo se construyen discursivamente las obras que se relacionan con la violencia y el conflicto armado en Colombia, pues es, finalmente, la manera como los públicos, la crítica

¹ La exposición "Nocturnes de Colombie" en el Museo del Quai Branly de París (septiembre de 2013).

² Por ejemplo, la exposición “Desenterrar y hablar: etnografía estética de la guerra en Colombia”, realizada en la biblioteca de la Universidad Externado de Colombia (Bogotá, septiembre 15-noviembre 30 de 2015) se realizó en el marco del XII Congreso Iberoamericano de Derecho Constitucional: El diseño institucional del Estado Democrático. En 2014 la misma institución lo invitó al conversatorio Arte y desaparición forzada: diálogo entre artistas, familiares y organización de detenidos desaparecidos.

³ Y por extensión, la valoración de los trabajos de artistas colombianos cuyas creaciones se ocupan de la violencia y el conflicto armado en Colombia: Erika Diettes, José Alejandro Restrepo, Beatriz González, Doris Salcedo, Oscar Muñoz, por citar algunos casos.

(incluido el periodismo cultural), la historia del arte o el consumo cultural, terminan por apropiárselas.

En este ensayo nos ocuparemos de uno de los trabajos más reseñados de Echavarría en el que convergen, tanto el tema del conflicto armado en Colombia como las interpretaciones que ven en él la revelación del trauma colectivo y los duelos negados a los sobrevivientes. Nos referimos a “Réquiem NN”. Miremos rápidamente el entorno de la obra. En el cementerio de Puerto Berrío (Antioquia) son depositados los cuerpos rescatados de personas asesinadas y arrojadas al río Magdalena. En el contexto del conflicto armado en Colombia, el ajusticiamiento de personas va acompañado de procedimientos infames: al asesinato se le suma la desaparición del cuerpo con la intención de no dejar indicios del crimen. Eliminar el material probatorio y la identidad de la víctima posibilita que los perpetradores se escapen de los procesos judiciales. Las modalidades de desaparición de los cuerpos conforman un repertorio dantesco difícil de imaginar: hornos crematorios, “casas de pique”, “escuelas de la muerte”, desmembramiento con motosierra, etc. Los restos de las víctimas ajusticiadas, sus cuerpos desmembrados, se lanzan a los ríos. Los habitantes de Puerto Berrío “adoptan” a los NN que se recogen del río. Al escoger al NN se comprometen a cuidarlo y rezar por su alma. A cambio de tal cuidado, los pobladores le piden favores al alma de la víctima adoptada.

“Réquiem NN” está conformada por tres obras: una serie fotográfica (2006-2015), 12 videos con el título “Novenarios en espera” (2012) y un documental (2013) de 70 minutos. En la serie fotográfica se hace un seguimiento de la adopción de los NN mediante un registro tomado en dos o más tiempos. Entre una imagen y la otra se logra ver la intervención que las personas hacen en la sepultura: las inscripciones, las flores, las imágenes sagradas, los favores pedidos y las gracias por los recibidos. En “Novenarios en espera” se utiliza el mismo recurso, aunque con imagen en movimiento. El documental da un paso más, pues no se queda sólo en el registro de la transformación de las bóvedas, sino que articula la práctica de la adopción de los NN con el relato de sus protagonistas: el forense, el sepulturero, los adoptantes y solicitantes, etc. El hecho de que en Puerto Berrío se adopten cuerpos no identificados ha dado pie para que tal práctica se interprete como una forma de *resistencia* contra la eliminación de la identidad de las víctimas. Esa es la opinión del propio Echavarría:

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

Otra interpretación recurrente sobre este fenómeno se concentra en la idea de *duelo*. Por ejemplo, la filósofa María del Rosario Acosta lo entiende de ese modo cuando comenta “Novenarios en espera”: “...alguien decidió un día adoptar a uno de estos cadáveres, darle uno de esos nombres que quedaron sin dueño y llorar por él o por ella: alguien decidió adoptar estos cuerpos y regalarles un duelo” (2016). Al duelo y el *dolor compartido* suele sumársele la idea de *reparación*, como lo hace un periodista al reseñar la misma obra: “Este es, en cierto sentido, uno de los modos de la reparación: la memoria y la humanización de los muertos. A ellos, los habitantes de Puerto Berrío no les niegan una vida más allá de su muerte, o por lo menos una ceremonia de duelo. El dolor por un desconocido, de repente, se convierte en propio” (Torres 2013). El historiador Felipe Martínez, al comentar el documental estrenado en el MOMA, señala la importancia de trabajos como el de Echavarría para la *construcción de memoria* y el valor de este tipo de arte en el escenario del conflicto armado en Colombia:

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

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

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

misma ayuda a ocultar, reproduciendo con ello, hasta cierto punto, un problemático olvido suplementario (2016, 3).

Sin embargo, Uribe parece tener en cuenta únicamente la serie fotográfica y los videos, es decir, no menciona el documental en el que, efectivamente, aparecen los habitantes que se involucran en la práctica de adopción de muertos. Allí, podría pensarse, Echavarría resuelve el problema del vacío y el silencio planteado por la antropóloga. Pero más que indicar la omisión de Uribe (no tener en cuenta el documental estrenado dos años antes de redactar su texto), vale la pena señalar la invalidez de algunos supuestos contruidos por el consenso interpretativo, particularmente el que tiene que ver con el duelo y el dolor compartido. Dice Acosta: “alguien decidió adoptar estos cuerpos y regalarles un duelo”. Aquí la cuestión no tiene que ver tanto con la sobreinterpretación de la obra (ver algo que no existe), sino más bien en no comprender la lógica del duelo: el duelo no es algo que se le regala a un muerto sino algo que debe construir quien ha perdido a un ser amado. En ese sentido los dolientes de los NN no elaboran un duelo por el hecho de que alguien ajeno a la víctima adopte su tumba, así como tampoco se construye una *comunidad del dolor*⁴ (“El dolor por un desconocido, de repente, se convierte en propio”), por el hecho de que un adoptante llore por un NN (“darle uno de esos nombres que quedaron sin dueño y llorar por él o por ella”), pues el supuesto llanto del adoptante sería invisible para el doliente. Y es, justamente, la visibilidad del ritual funerario la que posibilita que el dolor se comparta, que el duelo no sólo sea individual sino colectivo, lo que resulta indispensable para su completa elaboración.

⁴ “Si el sufrimiento, de modo general, nos induce al aislamiento, cómo trascender ese estado para intentar conformar -aunque sea efímeramente- un cuerpo en el que *mi dolor* pueda comunicarse con el dolor del otro. Veena Das retoma un argumento de Wittgenstein, que considero esencial para estas reflexiones. Se trata de comprender que ‘la afirmación *me duele* no es enunciado declarativo que pretenda describir un estado mental, sino que es *una queja*’, y esa acción de *la queja* lejos de hacer el dolor ‘incomunicable’, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencia del dolor” (Diéguez 2013, 24).



Montaje para exposición de fotografías lenticulares



Nichos mortuorios en el cementerio de Puerto Berrió

Hay, evidentemente, cierta ligereza en las interpretaciones que ven en la adopción de los NN la posibilidad de elaborar un duelo, así como en “Réquiem NN” una muestra testimonial de su práctica. En efecto, hay un propósito documental en “Réquiem NN”: *construir un discurso* mediante el registro temporal de la transformación de las tumbas, de la intervención que los adoptantes hacen en ellas. El registro es elocuente con respecto a lo que ocurre con las tumbas (la serie fotográfica y los videos) y lo que hacen los adoptantes con ellas (el documental). Pero tal elocuencia, quizás, dice menos sobre la *integración* comunitaria en un ritual, y más sobre la *exclusión* estructural de una comunidad. Veamos algunas investigaciones sobre la adopción de muertos y santos milagrosos.

En *Los escogidos*, la periodista Patricia Nieto (2012) realiza una crónica sobre los “muertos del agua” de Puerto Berrío, sobre su prohibición a rescatarlos del río y darles sepultura⁵, así como sobre su adopción y la presencia del muerto en la vida cotidiana del adoptante. Si bien es cierto que allí puede verse una resistencia por parte de quienes rescatan y adoptan a un NN (desobedecer las prohibiciones impuestas), también lo es que dicha práctica está mediada principalmente por las transacciones que se hacen con el alma de los NN, una suerte de intercambio igualitario entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. El adoptante, más que *fiel* o *devoto*, es un *solicitante*⁶ y la solicitud a los muertos evidencia una lógica de deudas mutuas:

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

En la mayoría de los casos, este es el tipo de intercambio que se hace cuando se adopta un NN. No hay nada de extraño, por lo tanto, en el lenguaje utilizado por la comunidad al referirse a las almas de los NN. Dice Hugo Hernán Monroy, el animero del pueblo: “Imagínese lo que pasa si no hay quien rece por esas almas (...) Ellas no perdonan, son cabronas las hijueputas” (Ibíd., 58), o las palabras de una señora que busca iniciar a

⁵ Hay una triple prohibición: la de los perpetradores del homicidio, pues rescatar un cuerpo es rescatar las evidencias del crimen, así que el buen samaritano puede pagar la solidaridad con su propia vida; la de la fiscalía, pues recoger un cuerpo del río rompe con la cadena de custodia alterando el elemento material de prueba y la evidencia física; la de la iglesia, que condena la de adopción de almas, pues tal práctica es ajena a los rituales católicos.

⁶ En la investigación sobre la santificación popular de los muertos en los cementerios colombianos, la antropóloga Anne Marie Losonczy señala lo siguiente: “La diferencia entre *fiel* y *solicitante* señala la separación entre una perspectiva centrada en la salvación para el más allá, y una actitud religiosa de recurso hacia entidades sobrenaturales, en torno a problemas existenciales y cotidianos. Esta diferencia constituye la línea divisoria entre una religiosidad *teológica* y una más popular, en contradicción con parte del dogma católico. Por ello, el uso de la noción de *solicitante* reemplaza el de las nociones de *fiel* y *devoto*” (2001, 11).

unos adoptantes/solicitantes: “...rezar por el descanso de su alma, traerla a la boca en cada minuto, pedirle favores simples, y recompensarla sin falla porque `ellas son cabronas” (Ibíd., 50). El trato utilitario en la adopción no es, desde luego, reprochable, y antes que reprochable resulta sintomático. La práctica de adopción de muertos parece llenar simbólicamente los vacíos dejados por el Estado, el mercado y la iglesia. Desde este punto de vista no parece exagerada la conclusión a la que llega uno de los investigadores de este fenómeno en Latinoamérica:

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

La obra de Echavarría documenta, sin quererlo, la exclusión estructural de los adoptantes/solicitantes más que su integración en una comunidad del dolor, como han querido verlo tanto el artista como la mayor parte de sus comentaristas. Sin embargo, ¿por qué intentar interpretar una práctica antropológica de tanta complejidad a partir de una obra de arte? Intentemos ver qué dicen las obras como obras procurando evitar la sobreinterpretación.

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

no es hacer fotografía documental, pues evidentemente altera el dato material mediante la ilusión creada para el montaje galerístico, renunciando de este modo al dato real en procura de su estilización, es decir, sustrayendo lo que perturbaría a la mirada: la maleza, los vacíos, la irregularidad de la fachada en las que no todos los nichos están intervenidos: la evidencia de que no todos los NN han sido adoptados. Cuando el montaje de la obra muestra una intervención regular y compacta de los nichos, crea la ilusión de una comunidad cohesionada por la adopción de cuerpos sin dolientes. Pero, repitámoslo, es sólo una ilusión construida visualmente.

En ese sentido la serie de videos “Novenarios en espera” no crea tal ilusión, pues muestra la transformación de los nichos de modo individual dejando ver algo del lugar en el que se dan dichas transformaciones. De hecho, podría pensarse, es una negación del montaje de las fotografías lenticulares. Una negación que se escapa de la propia intención de Echavarría, pues suele exponer “Novenarios en espera” y la galería de fotos simultáneamente, pero no de manera conflictiva o contradictoria sino más bien complementaria. Si el montaje fotográfico elimina los elementos perturbadores del entorno, en la serie de videos aparecen datos que enturbian lo que las fotografías depuran.

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

cómo difieren los montajes de uno y otro trabajo teniendo en cuenta el video “NN Jader” (1:08 min)⁷ y su correspondiente montaje en fotografía lenticular.



Fragmento del montaje lenticular, *screenshot 1*



Fragmento del montaje lenticular, *screenshot 2*



Fragmento del montaje lenticular, *screenshot 3*

En el montaje lenticular, que puede estar conformado por 48 nichos, se pueden apreciar las transformaciones por las que pasa el nicho del NN bautizado como “Jader”. Este nicho muestra pocos cambios y el más evidente es la colocación y desaparición de una

⁷ http://www.jmechavarria.com/requiemnn/novenario/nnjader_13_3x2_1080x1620_hd_480p.html

virgen en su base. Al lado derecho se aprecia otro nicho en los que aparecen los nombres Marlon Estiben, el más claro, y en el borde del lado izquierdo, en sentido vertical, otro nombre menos legible, Leonidas, que desaparece en el último instante. Hasta el momento lo que capturan las imágenes es lo que ya se había señalado: la adopción, el cambio de adoptantes, etc. Sin embargo, como se indicaba líneas arriba, el montaje lenticular para la exhibición galerística crea una ilusión mediante el corte de la imagen de los nichos y su cuidadosa colocación de filas y columnas en los que la vecindad de cada nicho es la multiplicidad de nichos adoptados y cuidados: una integración colectiva y unánime de la adopción de los NN en Puerto Berrío, que evidentemente resulta falsa al privilegiar el formalismo visual sobre la imagen documental. El resultado final es la estilización del fenómeno antropológico.



Video, *screenshot 1*



Video, *screenshot 2*



Video, screenshot 3

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que la aproximación artística del fenómeno sea en sí misma inadecuada, más bien que los procedimientos del artista pueden resultar más acertados en unos casos que en los otros. En el video “NN Jader”, por ejemplo, la transformación del nicho resulta elocuente, no sólo por lo que muestra directamente (el nicho de Jader) sino también por aquello que no muestra o muestra de manera marginal: los nichos colindantes. El nicho del lado izquierdo está, en un primer momento, vacío. Lo que se alcanza a ver, y uno quisiera verlo todo, es la profundidad del vacío y algunos despojos: el material del anterior recubrimiento y los escombros acumulados a lo largo del tiempo. La frontalidad del encuadre, concentrada en la estatuilla de la virgen, dificulta la visualización del fragmento del lado izquierdo, pero cuando uno se obliga a verlo sale al encuentro del observador un escorzado de esa oscuridad, porque es la oscuridad, más que la cara posterior del nicho, lo que la imagen trae hacia adelante con mayor intensidad. Y esa oscuridad, ese vacío que es un hueco tenebroso, revela el carácter perturbador que las fotografías reprime. De este modo “Novenarios en espera” quiebra, sin quererlo, el efectismo construido en el montaje de las fotografías lenticulares.

La ilusión de tal unidad (una comunidad cohesionada mediante la adopción de cuerpos sin dolientes), se quiebra, igualmente, con el documental⁸. Allí hay, en efecto, un interés por obtener información directa sobre la adopción de muertos. En la película se da un tránsito que va desde la evidencia de la intervención de los nichos, hasta el testimonio de los actores sociales que realizan tal intervención. Estos testimonios dejan ver la

⁸ <http://www.requiemnfilm.com/view.html>

complejidad del fenómeno. Hugo Ramón Antonio Morales, el Sepulturero, señala lo siguiente:

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

Lo anterior está en correspondencia con la evidencia antropológica que indica que la práctica de adopción de muertos en Latinoamérica elige, para la petición de favores y milagros cotidianos, a personas que hayan fallecido violentamente o que tengan una historia personal turbia, como delincuentes o prostitutas (Flores Martos 2014 y Lozonczy 2001). Por otra parte, la práctica popular se encuentra con lógicas forenses y administrativas que ven la adopción de muertos como un entorpecimiento para la justicia o un problema para la “mala imagen” del pueblo:

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

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

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

tenebroso de los nichos fúnebres (la serie de videos) y lo evidente (la evidencia) toma cuerpo en los testimonios de los habitantes de Puerto Berrío. Siendo así, difícilmente puede hacerse una lectura unívoca de “Réquiem NN”, así como tampoco dar por sentadas las potencialidades de la obra con respecto al conflicto armado en Colombia.

Para finalizar, detengámonos en lo siguiente: los juicios que se realizan sobre las obras de arte que se ocupan de hechos reales recurren, frecuentemente, a discursos lejanos del *mundo del arte*; de modo más preciso, a discursos propios de las ciencias sociales (verificación de los datos y fiabilidad de los resultados) y de la administración de justicia (señalar responsables y condenar). Sin embargo, no hay que olvidar que tan sólo son obras de arte y *nada más*⁹, es decir, que su incidencia en el mundo es más simbólica que real. De hecho, en caso de que tal incidencia se diera, tal incidencia no podría verificarse. No hay métodos fiables para medir los efectos del mundo del arte en el mundo “real”¹⁰. Cuando se habla de los efectos del arte político tal vez no haya que tomarse la noción de “efecto” en un sentido estricto, pues todo efecto exige verificación. Tal vez, en estos casos, estemos más cercanos a los *afectos*, un terreno puramente subjetivo. Siendo así, debería tenerse más precaución y tal vez mesura cuando se le exige al arte algo que está más allá de su competencia, pues sus efectos están en el plano de los afectos. Desde luego, la conmoción afectiva no es un asunto menor, pues resulta inseparable de la ética y la política. Si, como se señalaba al comienzo de este texto, las interpretaciones recurrentes sobre el arte que se ocupa del conflicto armado en Colombia hacen referencia al duelo, las víctimas y el trauma colectivo, es claro que una de las pretensiones de este arte, o de sus intérpretes, es tener algún tipo de efectividad, o bien sobre la situación como tal, o bien sobre la percepción que tenemos de tal

⁹ No hay un dejo despectivo o irónico en esta afirmación. Basta con recordar la famosa reflexión de Heidegger sobre las botas pintadas por van Gogh: “Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo... En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena (...) Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora”. El “sin embargo” de Heidegger da la clave: hay algo más en ese *nada más*. No obstante, ese “algo más” está en el plano de la construcción de sentido, en la revelación de la verdad, en la simbolización del mundo... ese “algo más” no es mensurable, no produce un efecto al que se le pueda seguir el rastro: la verdad que sale al encuentro de Heidegger es que van Gogh no está representado unas botas sino haciendo presente, mediante una representación, el *mundo* de la labradora. El “efecto” de la obra de van Gogh no ocurre en el mundo; le ocurre a Heidegger cuando un *mundo* se revela ante él por medio de una obra...

¹⁰ Salvo, claro está, los efectos mensurables del mundo del arte, terreno fructífero en la economía del arte: galerías ferias, subastas, etc.

situación. Si se piensa en lo primero, se opta por la posición del efecto sobre lo real¹¹; si se piensa en lo segundo, se opta por la posición de lo que una obra puede hacer con su *presencia*: una dimensión que sólo puede valorarse a partir de una política de los afectos de las obras de arte.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, María del Rosario (2016) “La fragilidad de la memoria: duelo y resistencia al olvido en el arte colombiano (Muñoz, Salcedo, Echavarría), en *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia* (Acosta, M. del R., coord.), Bogotá: Universidad de Los Andes.

Diéguez, Ileana (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénica.

Flores Martos, Juan Antonio (2014) “Iconografías emergentes y muertes patrimonializadas en América Latina: Santa muerte, muertos milagrosos y muertos adoptados”, en *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 9, N°2, mayo-agosto, pp. 115-140.

Losonczy, Anne Marie (2001) “Santificación popular de los muertos en los cementerios urbanos colombianos”, en *Revista Colombiana de Antropología*, Instituto Colombiano de Antr

Martínez Pinzón, Felipe (2013) “Del arte y la memoria: el documental Réquiem NN de Juan Manuel Echavarría”, en <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes->

¹¹ En nuestro contexto a la efectividad empieza a llamarse “reparación simbólica” y se exige como indicador de impacto en las políticas del postconflicto. Un permanente riesgo de la instrumentalización del arte por parte del Estado.

y-cultura/7121-del-arte-y-la-memoria-el-documental-requiem-nn-de-juan-manuel-echavarr%C3%ADa.html

Nieto, Patricia (2012) *Los escogidos*, Medellín: Sílabo Editores.

Torres Duarte, Juan David (2013) “Réquiem N.N.', la obra de Juan Manuel Echavarría”, en *El Espectador*, abril 16.

Uribe Alarcón, María Victoria (2016) “Desaparición y evanescencia. El arte contemporáneo y la violencia”, en *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia* (Acosta, M. del R., coord.), Bogotá: Universidad de Los Andes.