

Decálogo: memoria, estética y documento en la obra “Caja Negra - Armero” de Leonel Castañeda.

Premio Nacional de Crítica, año 2016

Modalidad: Ensayo Breve

Octavius Shaw

1. Desde unos días antes a su erupción en 1985, el Volcán Nevado del Ruíz amenazó a la población de Armero con una línea de humo que se dispersaba en el horizonte del paisaje de la región. El humo, mezcla de vapor y azufre, produjo desconcierto y asombro, pues sus últimas erupciones databan de 1916. Desde el mes de octubre de 1985 el gobierno realizó llamados para que la población vecina fuera evacuada. Sin embargo, la gente escéptica y reticente a desplazarse, y un plan de alerta mal distribuido, actuaron como una crónica de una muerte anunciada.
2. En la noche del 13 de noviembre, el volcán mostró todo su potencial, expulsando su magma que, al mezclarse con la nieve y la tierra, sepultaron a través de ríos de lodo el pueblo de Armero; de acuerdo al informe científico, se arrastraron 35 millones de toneladas. La hora de la erupción, 9 de la noche, tomó a la gente mal preparada. La masa sepultó lentamente al pueblo en un lodazal sin escapatoria. El número de muertos fue de 23.000, saldo que resulta insuficiente para reflejar la tragedia posterior de los sobrevivientes, los huérfanos, los seres que lo perdieron todo, y que todavía hoy deambulan pidiendo al gobierno, o a algún otro, que les devuelva lo imposible.



Ilustración 1, Caja negra-Armero. Fotografía del autor.

3. A finales del año 2015, el artista Leonel Castañeda desarrolló una obra denominada Caja Negra, que expuso a manera de intervención en el espacio del Centro de Memoria, Paz y reconciliación del Distrito, en Bogotá. La obra fue dispuesta ante la entrada de la calle 26, en un espacio intermedio entre el edificio-escultura del Centro de Memoria, y los columbarios del antiguo cementerio. Realizada en un contenedor de carga y pintada de color negro, el espectador es invitado a entrar a Caja Negra en total oscuridad. En un día soleado toma un tiempo reconocer los puntos de luz que reflejan la exhibición, consistente en un grupo de fotografías en un formato panorámico, que el artista intervino a través de collages. Las imágenes pertenecían a Justo Pastor Velásquez Peña, un testigo de Armero que tomó las fotos los días siguientes a la erupción del volcán, y que se mantenían aún en la carcasa de la película fotográfica sin revelar para el momento en que Leonel lo conoció.
4. En la trayectoria artística de Leonel Castañeda es común que las obras no tengan título. El gesto estético de enunciar, el requerimiento conceptual *sine qua non* del arte, es un motivo con el cual el artista escasamente participa. Aquí decidió titular la obra como “Caja negra”. Un título frío, simple, casi aséptico, y que resulta un tanto obvio. ¿Por qué un artista tan minucioso en el detalle, que deja pocas cosas al azar, abordaría un título así de ligero?

Como muchos elementos en la trayectoria de Leonel, denominar fue una estrategia de montaje. El término “caja negra” refiere a calamidades como el accidente aéreo o el choque de trenes, pues es lo primero que se debe rescatar para comprender lo que ha ocurrido antes del accidente. La caja negra es el único registro que permite entender lo que ocurrió cuando lo único que queda son fragmentos, y como la primera pieza del rompecabezas, los ensambla nuevamente.

Cuestiones del azar, *caja negra* es también un concepto de la psicología que remite a aquellas operaciones de la memoria que, en aras de una función científica, no pueden medirse o cuantificarse, y por lo tanto son dejadas de lado. En esta definición, las operaciones de la memoria desprovistas de significado quedan sumergidas en la oscuridad, incomprensibles.

Es anecdótico que una definición de caja negra tenga que ver con el recuerdo y la otra con el olvido, pero es sugestivo que se enlacen por un gesto: la memoria.

5. Es difícil definir el principio y el fin de la obra, pues el escenario de la caja – el *container* negro - es parte de todo, y los cuadros se observan como en un recorrido de galería uno a uno tanto como su conjunto. El *contenedor*, como sería su traducción literal, invita a sumergirse. Los collages están realizados en un formato panorámico, y en cada uno de ellos se percibe una naturalidad propia de los paisajes representados en la fotografía blanco y negro: una línea horizontal un cielo, y algunos detalles establecidos en la tradición dieciochesca de las *vedute*, como se representaban los viajes a las ciudades italianas. A la distancia, es una composición que toma lo bello, el temido cliché del arte contemporáneo. Sin embargo, en el acercamiento, lo modifica. El horror aparece.



Ilustración 2, Leonel Castañeda, Sin título. Fotografía del autor.

6. Para la composición de los cinco *panoramas* (la única manera como los puedo denominar), Leonel tomó las fotografías ampliadas y las recortó para establecer su propia composición. Cada *panorama* ofrece un punto de fuga, una perspectiva, como las que produce un lente gran angular en una cámara fotográfica. Los cortes precisos funden elementos que se encontraban en las composiciones originales.

Al contarme la historia de cómo llegaron estos negativos a sus manos, Leonel me narró su encuentro con el fotógrafo y su supervivencia; sin omitir el carácter metafísico, me relató la forma azarosa por la que Justo Pastor, el fotógrafo, estaba fuera de su pueblo esa noche y gracias a esto se mantuvo con vida para ser testigo directo del desastre. Lo registró todo: las casas sepultadas, los escombros, los cuerpos rescatados paulatinamente y que se dejaban en las calles para que los sobrevivientes reconocieran a sus familiares. Fotografió la imagen de los cadáveres infantiles dispuestos en la acera, y el rostro de la gente que con pañuelo en mano, cubrían su nariz del hedor de la descomposición de miles de cuerpos. Las fotos son crudas, brutales, no tienen ningún filtro ante cuerpos y destrozos. No hubo amarillismo, el hecho de mantenerse inéditas hasta ahora refieren un rol más íntimo, más intenso que una imagen de la destrucción que se vendiera en un periódico. Estaban en el olvido, en la caja negra donde van los recuerdos incomprensibles.

7. Los historiadores podrían juzgar la autenticidad, la objetividad, el filtro denominado “realidad”, de la obra “Caja negra”. Si hay un testimonio, ¿por qué alterarlo en un efecto estético, porque organizarlo compositivamente en un collage? Hay un efecto en estos panoramas que no se puede dejar de lado. Evento histórico y composición estética se funden, establecen un pacto de ida y vuelta, un contrapunto entre realidad y ficción, las tijeras componen con lo ya dado, ensamblan la realidad, pero opuesto al efecto surreal de los montajes fotográficos tipo Man Ray, envuelven con la muerte, un montaje hiperreal tipo Hockney, una delicada integración entre hechos reales que habían pasado al olvido, a la insensibilidad. El montaje reivindica el olvido del dolor al que ya nos habíamos acostumbrado.

8. En el recorrido de la obra de Leonel, la relación íntima entre lo que el morbo seduce pero también ahuyenta, se integra en montajes que se oponen a la abstracción: son pura realidad, sin metafísica. La tijera que funde cuerpos, líneas de panoramas, que produce secuencias de un mismo cadáver en una linealidad, proyectan un efecto irritable de realidad, pues transmiten una verdad pura, sin tamiz. Cuando la anestesia de la discreción no esconde, ni la vulgaridad de la fotografía deviene indiferente, la reacción, o interacción, entre las obras producen una reacción en la moral de quien observa. Barthes interpretaba el *punctum* en el lugar de la subjetividad afectiva, la fotografía que afectaba profundamente sólo a quien condensaba sus sentimientos en su presencia. En oposición, en estos montajes, donde se pasa del hecho histórico al relato del dolor, se podría aventurar al *punctum* de la objetividad, al dolor afectivo que causa la muerte de los otros.
9. A través de sus obras, Leonel se acerca a las imágenes de la historia que permanecen como ruinas en los catálogos visuales de cada época, desde manuales médicos del siglo XIX hasta revistas pornográficas de los años 70, y la distancia (o el olvido, pues su atlas visual lo alimenta de recorrer la ciudad entre archivos hacinados, basureros, compraventas o la calle misma), que el tiempo inclemente hace con las imágenes, son su inspiración. No obstante este es un paso diverso en su quehacer artístico, pues por vez primera asume la historicidad no en la ruina sino en la coyuntura, en el hecho histórico – y natural – que pertenece a la historia de los acontecimientos, de la conciencia. En este gesto artístico el artista, siempre pendiente del pasado, cambió de presentar la temporalidad de los registros visuales, a ensamblar su obra como el documento. Es un cambio en el cual, a pesar de que en nuestra conversación insistió en que se trataba de una casualidad, yo encuentro como un gesto voluntario en su obra. Es la primera vez que reconozco el poder de su ensamblaje creativo como motor de una reflexión intensa sobre la manera en que reconocemos el pasado.
10. En una conversación final, le preguntaba a Leonel por sus intenciones con la caja negra. Él me respondió: “No lo sé. Quisiera poder llevarla a donde estaba ubicado Armero, donde actualmente solo hay maleza, para que la gente la conociera y la pudiera ver en su contexto”. Me imaginé el *container* viajando, me imaginé cómo llegaba, la extrañeza de la gente ante su presencia, algunos curiosos asistiendo y quizás las notas en algún periódico local. Pero también me imaginé su propio ocaso, la caja negra abandonada entre el bosque, cerrada, dejando pasar el tiempo hasta cubrirse de maleza y convertirse en sí misma una ruina. Me imaginé la arqueología de una historia que se contaría desde acá, de un pueblo del que sólo quedaría este artefacto. Entendí en ese momento que en la obra de Leonel la ruina y la memoria eran esencialmente lo mismo. Un vacío.