

Título del texto	<b>VÍCTIMAS DEL ARTE</b>
Seudónimo	<b>EL CHICHARITO</b>
Categoría	<b>CATEGORÍA 1- TEXTO LARGO</b>

## **VÍCTIMAS DEL ARTE**

### **ENTRADA**

Esta es una obra sobre mujeres que han sido testigos de masacres y de la violencia sobre sus seres queridos. Ellas han tenido que ver cómo matan a sus hijos, sus esposos y madres. Sudarios tiene que ver con el Santo Sudario y una manera de registrar el último suspiro de estas personas. (Vanguardia Liberal, 2012)

Con estas palabras, citadas en el diario Vanguardia Liberal, la artista colombiana Erika Diettes (Cali, 1978) presenta su obra *Sudarios*. Es una obra construida alrededor de mujeres-testigo, víctimas de la guerra, que aportaron a la artista su testimonio de dolor y su rostro para ser fotografiado. *Sudarios* es una de las obras de artistas colombianos contemporáneos que más rotación ha tenido: en poco más de cuatro años (2011 - 2015) ha tenido diez exposiciones internacionales y cuatro nacionales. Ha recibido comentarios favorables de críticos nacionales e internacionales, al tiempo que ha sido ampliamente referenciada en medios de comunicación y eventos académicos, donde frecuentemente se la valora como una obra que nos habla de la memoria de la guerra en Colombia, que dignifica el testimonio de las víctimas y aporta a la comprensión de nuestra dolorosa realidad.

En dirección contraria al “sentido común” construido en torno a esta obra, en este ensayo intentaré señalar cómo *Sudarios* vacía los testimonios de las víctimas de su potencial disruptivo, y los convierte en una alegoría didáctica-edificante. En términos generales, el presente ensayo propone una reflexión acerca del actual “boom” de prácticas artísticas que

representan la guerra en Colombia y de los argumentos desde los que sustenta.<sup>1</sup> En la primera parte señalaré las mediaciones que hacen de esta obra una alegoría del dolor; en la segunda parte reflexionaré brevemente en torno a las consecuencias políticas de esta perspectiva alegórica-estereotipada.

## INTRODUCCIÓN



Iglesia de San José. (Madrid – España). Febrero de 2015. Imagen tomada de: <http://www.erikadiettes.com/bitcora-1/2015/2/20/sudarios-iglesia-de-san-jos-madrid-espaa-febrero-de-2015>

*Sudarios* es una instalación exhibida por primera vez en mayo de 2011 en la Iglesia Museo de Santa Clara- Bogotá. La instalación consta de veinte fotografías en primer plano de mujeres en cuyos rostros se perciben expresiones de intenso dolor emocional. Según

---

<sup>1</sup> La selección de *Sudarios* como caso a analizar es en sí mismo un reconocimiento a la complejidad y multiplicidad de lecturas que esta obra activa: es una obra inquietante que contribuye a la construcción social de nuestra percepción de las víctimas de la guerra.

comenta la artista, estas fotografías fueron producidas en medio de encuentros que ella programó con mujeres víctimas de la violencia, quienes eran convocadas para que narraran las situaciones en las que fueron obligadas a presenciar la tortura y asesinato de sus seres queridos. La artista disparó el obturador en los momentos más doloroso de la narración, cuando la mayor parte de las mujeres cerraban los ojos y transfiguraban su rostro a causa del peso del recuerdo. Estas fotografías en blanco y negro fueron impresas en gran formato (1,34 x 2,28 mt.), sobre sedas translúcidas que al ser instaladas en el espacio de exhibición se dejan descolgar del techo, dando una evidente sensación de levedad.<sup>2</sup>

A su alrededor se ha ido construyendo un cuerpo argumentativo agrupado en dos puntos de vista discernibles (aunque interrelacionados): por un lado, los argumentos frecuentes en notas de prensa masiva en los que se la valora como un reflejo de la realidad de la guerra, como testimonio y como interpelación moral frente a la violencia en Colombia. Por otro lado, elaboraciones teóricas, rastreables en ponencias y textos especializados, en las que se analiza la capacidad que tiene esta obra para hacer presente la huella del dolor (Dieguez, 2013; Duarte, 2013). Es decir, planteamientos según los cuales *Sudarios* no se limita a representar imágenes de las víctimas, sino que tienen la capacidad de producir un lugar (simbólico o emocional) donde la experiencia de la violencia de la guerra concurre con la experiencia del espectador; y es precisamente en esta modificación de la experiencia del espectador donde radica su potencial ético-político.

A pesar de las evidentes diferencias entre estos puntos de vista (el primero, reseñas sustentadas en el “sentido común” acerca de la función testimonial, didáctica y sanadora del arte; el segundo, acercamientos que desde la filosofía reflexionan sobre los fenómenos de la experiencia activados durante el encuentro del espectador con la obra), ambos se edifican sobre el supuesto de la existencia de un *continuum* que va desde la experiencia victimizante hasta la experiencia del espectador: la obra de arte es el vehículo para transmitir algo, nos hace ver-sentir-experimentar una porción de la realidad de la guerra en Colombia. En otras palabras, implícitamente asume un modelo de eficacia del arte según el cual es posible

---

<sup>2</sup> La serie completa, así como el record de exposiciones, publicaciones y algunas notas de prensa pueden ser consultadas en la página de la artista: <http://www.erikadiettes.com/sudarios/>

cierto grado de inmediatez, de proximidad, entre las formas sensibles del arte y las experiencias de la vida social.

Mi intención en esta primera parte del ensayo no es alabar las virtudes o arremeter contra las posibles falencias de los marcos teóricos desde los cuáles se ha analizado a *Sudarios*, mucho menos develar un supuesto significado “verdadero” de la obra o de la intención de la artista. Mi objetivo es cuestionar la noción de inmediatez y la apariencia de *continuum* de experiencias que alrededor de esta obra se moviliza, señalando las mediaciones, los preconceptos y decisiones a través de los cuáles se construye el sentido de esta obra.

## **LA FOTOGRAFÍA: HUELLA Y DISPOSITIVO**

Un aspecto insistentemente señalado en los análisis y las notas de prensa que reseñan esta obra es que ella es el resultado de los testimonios de las mujeres que han sido víctimas de la guerra en Colombia; recurrentemente se afirma que estas obras son un “documento” de la realidad de la guerra en Colombia. *Sudarios* solo puede ser entendida (solo adquiere sentido) en la medida que conocemos y aceptamos el referente de sus imágenes, es decir, en la medida que asumimos que las mujeres allí fotografiadas no son actrices interpretando un papel, sino mujeres que tuvieron que ser testigos del asesinato de sus seres queridos.

La obra opera mediante la maximización de su referencialidad: al ser fotografías tomadas a reales víctimas de la guerra en Colombia, valoramos estas imágenes como un testimonio de lo que “ha sido” (parafraseando a Barthes), como una constatación de la presencia física y dolida de mujeres que estuvieron allí para ser testigos, y, posteriormente, estuvieron allí para ser fotografiadas. Obviamente, dicha forma de valorar las fotografías que componen a *Sudarios* no es sino el eco de una muy difundida tendencia a asumir que existe una relación ontológica entre el referente fotografiado y la imagen producida, es decir, existe una predisposición a atribuirle a la fotografía un estatuto de verdad sustentado en la especificidad de su dispositivo técnico (el cual registra la luz emanada por el referente, fijándolo mediante procesos de naturaleza físico- química). En palabras del teórico del cine

André Bazin, ante una fotografía “la fotografía se beneficia con una transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción” (Bazin, 1990:28). Es decir, la fotografía funciona como huella incuestionable de su referente, con una “esencial objetividad” que hace presente la realidad de éste.

La identificación de la imagen fotográfica como huella indicial es reforzada por el título de la obra: un sudario es aquel lienzo que se coloca sobre el rostro de los difuntos, lienzo que a un mismo tiempo sirve para restituir la dignidad al cuerpo y, dentro de la tradición canónica cristiana, como la impresión de la imagen de cristo sepultado. Así, la imagen de estas mujeres es presentada como una huella incuestionable de su dolor, y como una dignificación en su condición de víctimas.

Sin embargo, dentro de los estudios sobre la fotografía son frecuentes los cuestionamientos a este supuesto carácter indicial y autenticador de la imagen fotográfica: desde diferentes disciplinas y enfoques teóricos se ha argumentado que las fotografías no operan como un llano proceso físico-químico de fijación de imágenes, sino como un dispositivo visual que es producido por (y productor de) determinadas construcciones culturales. Entender la fotografía como un dispositivo visual implica reconocer que su recepción es cultural y que su homologación como “documento” es una noción cuestionable, sustentada, en primer lugar, en una ciega confianza respecto la veracidad del dispositivo técnico (Sorlin, 2004); en segundo lugar, en la invisibilización de la agencia del sujeto fotógrafo y del sujeto fotografiado (Barthes, 2004); y en tercer lugar, en un conjunto de convenciones y rituales que buscan la objetivación de determinados roles sociales (Bourdieu, 2003).

Así, si entendemos a las fotografías que conforman a *Sudarios* como dispositivo visual y no simplemente como huella (del dolor de las víctimas), es más fácil entender que existe un conjunto de decisiones, convenciones y marcos discursivos a partir de los cuales se construye el sentido de esta obra. Erika Diettes no es un canal transparente por el que estas imágenes nos llegan a los espectadores, es una mediadora, un sujeto que tomó una serie de decisiones y que actúa en medio de unos significados socialmente compartidos.

## **La puesta en escena: referencialidad sin referencias**

Como mencioné en los párrafos anteriores, una de las principales estrategias usadas en *Sudarios* es la maximización de su referencialidad; sin embargo, en la obra se produce un doble juego en el que, a la par de esta maximización, se eliminan las referencias contextuales. La eliminación de las referencias contextuales se hace evidente en la ausencia de nombres propios, localizaciones geográficas, vestimentas o locaciones reconocibles que permitan asociar estas imágenes (el rostro de estas víctimas) a algún hecho concreto de la guerra. Estas fotografías nos enfrentan a la descarnada “realidad” de las personas fotografiadas, pero esta realidad no es entendida como las circunstancias que provocaron o permitieron el hecho violento, sino la realidad de su inconmensurable dolor sublimado en el rostro al momento narrar su experiencia.

Además, no podemos olvidar que la maximización de la referencialidad (el estatuto de “realidad” de estos rostros) se produce mediante una calculada puesta en escena, donde la artista edifica una escenografía (telones, luces, pantallas, cámaras y trípodes), en la que interactúan personas (terapeuta, víctimas y fotógrafa) siguiendo un guión determinado (las víctimas son convocadas para volver-a-narrar su historia, la terapeuta guía la narración, la fotógrafa “dispara” en los momentos más intensos de la narración). Una vez hechas la tomas, la artista selecciona las imágenes que considere más pertinentes.

Con lo anterior no pretendo descalificar la calidad de las fotografías ni la idoneidad de la artista, mucho menos poner en duda la veracidad e intensidad de los relatos de las víctimas; no afirmo que las fotografías que conforman *Sudarios* propongan una perspectiva falsa –lo que nos llevaría a afirmar que existe una perspectiva verdadera-. Mi intención es mostrar cómo el punto de vista que propone no es un reflejo (huella) de la realidad de las víctimas, sino una manera de construir dicha realidad a medida que la hace ver: estas fotografías son un calculado acto performativo que busca producir determinados efectos de identificación – y diferenciación- en el espectador, lo que vemos es una específica y planeada versión movilizadora por los realizadores de esta exposición.

## TESTIMONIO, MEMORIA Y VERDAD

Las historias de sufrimiento de estas mujeres, y sus rostros, que representan a las víctimas de la violencia en Colombia, alimentan la exposición de la artista y fotógrafa Erika Diettes. (Cervera, 2012)

Este fragmento, tomado de un artículo elaborado en 2012 para reseñar a *Sudarios*, sirve como ejemplo del tipo de afirmaciones que recorren la mayor parte de los comentarios de prensa masiva en torno a esta obra: la obra está construida a partir de los testimonios de mujeres-testigo, cuyas fotografías son en sí mismas una representación del dolor de la guerra en Colombia. En este apartado reflexionaré acerca de las problemáticas equivalencias entre testimonio, memoria y verdad de las víctimas.

Desde hace algunas décadas el testigo y el testimonio han pasado a ser una figura central para las ciencias sociales y el activismo político: al testimonio se reconoce un estatus ético y epistemológico dado que su narración en primera persona (de situaciones de horror vividas en carne propia) es una manera de dar voz pública a la experiencia de sectores generalmente excluidos del relato histórico tradicional. Sin embargo, a pesar de que en la actualidad parece darse por sentada la relación entre testimonio, memoria y verdad, no existe una única perspectiva para entender esta relación.

Por un lado, existen acercamientos que desde la tradición de la historia crítica reivindican la memoria como una instancia constructiva del presente. Según esta perspectiva, el uso de la memoria y el testimonio es la posibilidad de interpelar el presente y actualizar el pasado (la actualidad de lo inconcluso que está abierto a ser continuado). La memoria y el testimonio, más que una manera de reconstruir el pasado “tal como realmente sucedió”, son la posibilidad de cumplir una cita con lo irresuelto para producir una manera renovada de asumir los conflictos del presente, para desplegar una fuerza subversiva. Desde esta perspectiva, la remisión que desde el arte se hace a la memoria se constituye en una posibilidad de someter lo dado (el presente y sus sentidos) a la crítica, la duda y el desacuerdo.

Por otro lado, es posible identificar una tendencia que valora a la memoria y el testimonio como lugar privilegiado para reconstruir el pasado y para reconocer la agencia del sujeto. Desde esta tendencia, conocida como “giro subjetivo”, se ejerce un reordenamiento ideológico y conceptual en el estudio del pasado, donde se devuelve centralidad a la persona que narra su vida, conserva su recuerdo y repara su identidad lastimada (Sarlo, 2005). Esta confianza en el sujeto que tiene experiencias y que puede comunicarlas, que constituye el sentido y se reafirma como sujeto a partir del testimonio, acarrea una serie de dificultades teóricas, la primera de ellas, que restablece la continuidad entre experiencia y relato, haciendo que la narración de quién estuvo próximo a los hechos se considere irrefutablemente verdadera; o en otras palabras, que todo testimonio tenga un estatuto de verdad. Y de la mano de este estatuto de verdad, el testimonio supone también un privilegio moral sostenido por el respeto que el oyente guarda respecto al sujeto que ha soportado los hechos narrados (reconocimiento a la víctima).

La “incuestionabilidad” del testimonio y la memoria han abierto el camino para formas de reconstrucción no académica, prácticas artísticas y trabajos en comunidad que, impulsados por buenas intenciones y una disposición política de encontrar la verdad a partir de las víctimas, hacen uso del testimonio y la memoria como si fueran en sí mismos un instrumento para la restauración (sanación) de sujetos que han visto vulnerada su subjetividad. De esta manera, estas prácticas reproducen los “modos [dominantes] de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él.”(Sarlo, 2005, p.16).

Con esta relativización de los testimonios no busco poner en duda la sinceridad de las víctimas ni el valor documental de lo que posiblemente narraron; intento señalar cómo en *Sudarios* se hace uso del testimonio de las víctimas, pero no como una manera de interpelar “los modos dominantes de percepción de lo social”, ni como un intento de hacer perceptible (audible-visible) su reclamo; son testimonios vaciados.

## Testimonio vaciado

En *Sudarios* no se hacen públicos los testimonios de las víctimas, sus palabras ni sus denuncias, lo único audible es la grabación de una exhalación emitida por una de las mujeres fotografiadas, exhalación que funciona como una especie de onomatopeya del testimonio. Diettes retoma testimonios de personas que han padecido directamente los rigores de la guerra en Colombia, pero conserva para sí la potestad de resguardar y administrar la historia detrás de cada fotografía: poco a poco, en las oportunidades que la artista define y mediados por su propia voz comentadora, los testimonios de estas mujeres salen a la luz. Así, al despojarlos de cualquier señalamiento directo, se difiere el poder acusatorio de los testimonios. Como Diettes apunta en una nota de prensa realizada en Argentina:

El tema de no nombrarlas [a las mujeres fotografiadas], de no contar sus historias en específico tiene que ver con la idea de que ellas no se representan a sí mismas. Representan su dolor, el dolor del país, el duelo, la pérdida. Trabajo desde el conflicto armado colombiano porque en este lugar me inscribo. Pero el arte va más allá. Considero que el verdadero sentido de mi trabajo es el luto: hablar de la muerte y la desaparición. (Celiz, 2012)

Sin duda alguna los testimonios (la narración de la experiencia de la víctima) es parte fundamental en *Sudarios*, pero no porque estos testimonios estén dispuestos para interpelar al espectador, sino porque son la metodología que permite la obtención de fotografías: así como los victimarios creaban un escenario para producir víctimas (como parte de sus acciones violentas), Diettes crea un escenario para re-producir narraciones de las víctimas (como parte de sus acciones plásticas). Las fotografías de la serie *Sudarios* no se plantean como un intento de reconocer o amplificar la palabra a las víctimas, sino como una alegorización del dolor y el luto.

## LA EXHIBICIÓN: INTERTEXTUALIDAD Y LUGARES COMUNES

*Sudarios* siempre se exhibe en templos cristianos o antiguos templos convertidos en museos; sus imágenes interactúan tanto con la arquitectura e imagería de estos espacios, como con las asociaciones discursivas que estos acarrearán. Al respecto Diettes argumenta:

[...] el espacio seguro es el templo, donde se sabe que debemos estar en silencio, [...] de esa forma puedes conectarte tanto contigo y con Dios, depende de la creencia individual. El hecho de que esté en un espacio que está destinado para algo sagrado hace que enfrentemos estas imágenes de una manera distinta. (Diettes, 2014).

Más allá de una discusión sobre las posibles creencias religiosas de la artista, o intentar aquí un juicio histórico sobre el papel de la iglesia en la guerra en Colombia (lo cual desbordaría este ensayo), puede ser productivo revisar las implicaciones de la escogencia de este dispositivo exhibitivo: se busca un tipo de recepción introspectiva y respetuosa, donde los monumentales rostros de estas mujeres, así como su ubicación elevada, interactúan con todo el bagaje iconográfico propio de nuestras raíces hispánico-coloniales.



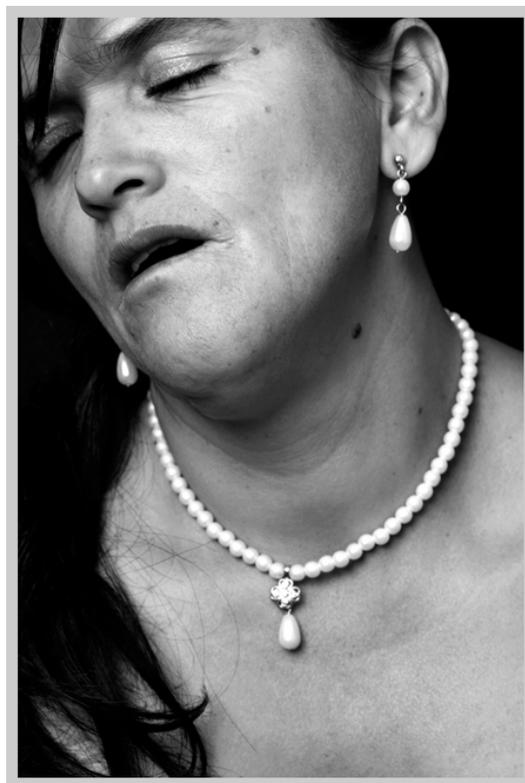
*Virgen de los Dolores del Puente*  
Pedro Asensio de la Cerda  
1740- 1746  
Malaga - España



La referencia al mártir católico, cuya corporalidad es sometida y ofrendada para agradar a Dios, esté presente en buena parte de las disertaciones sobre esta obra (Dieguez, 2013). Sin embargo, en algunas de estas disertaciones parecen obviarse las referencias iconográficas que esta obra tiene con la imaginería cristiana: la mujer testigo, la madre doliente, es motivo frecuente en la iconografía de la iglesia contrarreformada–colonial, especialmente en las representaciones de advocaciones marianas muy populares en España y en la mayoría de sus antiguas colonias, como la Virgen de la Amargura, de la Piedad, de las Angustias, de la Soledad o “la Dolorosa”. Así, *Sudarios*, por sus referencias iconográficas y su dispositivo exhibitivo, se inscribe dentro de una prolongada tradición cristiana de representar doloridos rostros maternos.



*Nuestra Señora de los Siete Dolores.*  
Autor desconocido  
Parroquia Santa Bárbara de Pavas  
San José – Costa Rica



Un hecho obvio y aparentemente fortuito afianza esta relación: todos los retratos que componen *Sudarios* son de mujeres, ningún hombre es mostrado aquí como víctima<sup>3</sup>, como si el dolor fuera potestad de las madresposas<sup>4</sup>. Lo que podría ser visto como una coincidencia visual entre las imágenes de *Sudarios* y las advocaciones marianas (rostros compungidos, miradas perdidas, bocas entreabiertas, lágrimas fluyendo y cuellos contraídos) se relaciona también con el extendido culto latinoamericano a la Virgen María, o Marianismo. El marianismo, como lo señaló Evelyn Stevens (1977) en un estudio pionero sobre el tema, excede el ámbito exclusivamente religioso de devoción a la Virgen María, y se convierte un concepto sociológico que exalta un deber ser femenino y maternal, la abnegación, la humildad, la pasividad, la tristeza y el sacrificio de las mujeres como valores que asignan un estatuto moral superior a las mujeres.

Así, el marianismo deviene en un estereotipo cultural simétrico al de machismo, que establece roles fijos y diferenciales a cada género; donde la condición sufriente de la mujer la imbuje de una autoridad moral incuestionable. En el caso específico de *Sudarios* el marianismo se entrelaza con la noción de víctima: la condición de mujer sufriente y la condición de víctima se superponen, afianzando las representaciones sociales sobre la inocencia, la superioridad moral y la incuestionabilidad de las víctimas.

## ALEGORÍA Y ESTEREOTIPO

En una de sus obras tempranas (*El origen del drama barroco alemán* [1925]), Walter Benjamin reelabora la noción de alegoría para plantearla como el procedimiento formal de mayor relevancia en ese periodo (por su capacidad disruptiva). Esta noción de alegoría se separa de la noción clasicista, según la cual la alegoría es una mera ilustración de un

---

<sup>3</sup> En una conversación personal con la artista, ella plantea que para esta serie sí tomó registro fotográfico de un hombre, pero que al ver la imagen impresa sintió que no existía el “clik”, es decir, la necesaria conexión emocional-visual que sí se producía con los retratos de mujeres.

<sup>4</sup> Tomo prestado el término “madresposa” del prestigioso libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, escrito por la investigadora mexicana Marcela Lagarde (2003, México: Universidad Nacional Autónoma de México). El estereotipo de la madresposa organiza y conforma los modos de ser femeninos alrededor de las figuras de la madre, la esposa y la hija, mujeres cuya existencia depende más de la presencia de un varón que de sí mismas.

concepto con intención moral y carácter didáctico-edificante. La alegoría clacisista busca fijar un precepto y difundir un dogma entre los feligreses. (García, 2010). Paradójicamente, este ensayo ha sido un intento de seguir un camino inverso al seguido por Benjamin: he intentado señalar cómo *Sudarios* vacía los testimonios de las víctimas de su potencial disruptivo, y los convierte en una alegoría didáctica-edificante.

En conclusión, sin descontar lo loable del trabajo de Diettes o de la validez moral del mensaje transmitido en su obra, es importante tener presente que esta obra de arte opera como un dispositivo (relacional y contextualmente construido) y no como la huella indicial del dolor de las víctimas. Es decir, no existe un continuum que vaya desde la experiencia victimizante hasta la experiencia del espectador al contemplar la obra; entre ellas median puestas en escena, omisiones, intertextualidades, estereotipos y un cúmulo de decisiones que hacen que la experiencia de contemplar la obra sea una calculada construcción.

*Sudarios* nos enfrenta a una alegoría donde las víctimas “no se representan a sí mismas”, sino que son el medio para alegorizar el dolor y el luto universales. Esta intención alegórica en sí misma no es condenable (cualquier artista tiene derecho a proponer públicamente su punto de vista), se convierte en problemática cuando se la equipara como un comentario sobre la violencia en Colombia, como aporte a la memoria de la guerra. En lo que sigue, reflexionaré en torno a las posibles consecuencias políticas de esta forma de abordar la representación de las víctimas de la guerra.

### **Las víctimas como estereotipo**

A juzgar por las fotografías de *Sudarios*, las mujeres retratadas no son sujetos, son mujeres-alegoría condenadas a estar eternamente suspendidas en un instante de dolor: estar atadas a su pasado traumático -al dolor de haber sido testigos- es lo que las define, proyectando así una identidad peligrosamente sujetante. Una vez que las víctimas son representadas de manera fija y que se anula la complejidad de la guerra (como fenómeno con orígenes e implicaciones sociales, políticas, históricas, económicas, psicológicas, entre otros) es posible representar, marcar y naturalizar (estereotipar) la guerra, reduciéndola al “sufrimiento de las víctimas”. Y una vez se estereotipa la guerra, se invisibiliza nuestro

lugar de enunciación: contemplar el horror de la guerra, manifiesto en el sufrimiento de las víctimas, ayuda a estabilizar nuestro lugar como sujetos. Es decir, al rechazar el horror de la guerra nos ratificamos en nuestro carácter civilizado, la guerra no la hacemos nosotros, la guerra es nuestro contrario, la guerra es lo otro, lo meramente bárbaro que hay que rechazar.

### **El estereotipo como herramienta política**

Los discursos a partir de los cuales se representa a las víctimas tienen un eminente carácter instrumental, pues a partir de ellos se administra la respuesta de la comunidad internacional, se diseñan las políticas de reparación y, en última instancia, se sientan las bases para una paz estable y duradera. A pesar de que abundan los trabajos especializados que reconocen que los conflictos armados y los procesos de victimización son complejos, el “sentido común” sobre las víctimas sigue siendo una imagen estereotipada en la que se “yuxtapone la extrema inocencia de la víctima con la frecuentemente incomprensible violencia y maldad de aquellos quienes son capaces de dañar a los niños y los ancianos” (Bouris, 2007:4) (la traducción es mía). Esta estabilización y sobre-simplificación en “víctimas ideales” se produce, en buena medida, a partir de un repertorio de descripciones y representaciones artísticas que funcionan como arquetipos de victimización: imágenes de niños hambrientos, de escuelas acribilladas, madresposas sufrientes, campesinos compungidos sosteniendo fotos de familiares ausentes, entre otras.

Las representaciones reduccionistas de las víctimas presuponen y re-producen formas de subjetivación: se asocia a las víctimas con características de inocencia, falta de responsabilidad y superioridad moral, al tiempo que se espera de ellas que actúen de una manera determinada, fijándolas a una identidad que puede negar su agencia. El peligro de fijar la identidad -de estereotiparla- es discutido también por los investigadores de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, quienes reconocen que los trabajos de memoria sobre la violencia contra las mujeres pueden estar fijando, sin proponérselo, nuevos estereotipos

Este estereotipo se condensa en la imagen de la víctima pasiva, sin agencia y sin capacidad creativa, ser despojado de acción que por esa misma razón se convierte en un sujeto apolítico y resignado que relata en primer plano los eventos relacionados con la violencia sexual porque son ellos los que le otorgan visibilidad en un formato ya establecido y que, en muchos casos, le permiten acceder a alguna forma de reparación redistributiva. (Wills, 2011: 57)

Las nociones más complejas de las víctimas proponen una lectura no-reduccionista de las circunstancias de su victimización y de su participación en el conflicto, así como “relativizar el carácter absoluto de la condición de víctimas” (Orozco, 2003:45). Reconocer la complejidad de la representación de la guerra y las víctimas implica asumir la existencia de “zonas grises” (Orozco, 2005) en las que las fronteras entre víctima-victimario, culpable-inocente o bueno-malo, en oportunidades son porosas e intercambiables. La noción de zona gris es productiva para pensar los retos de la representación de la guerra en Colombia: por un lado, porque evidencia que no existe una división definitiva entre víctimas y victimarios; por otro lado, porque hace visible nuestro lugar de enunciación obligándonos a reconocernos como actores dentro del proceso de la guerra y la paz en Colombia.

En este marco, es a partir de lecturas complejas que las víctimas pueden conservar su agencia individual, usar esa agencia para desafiar su victimización (a nivel personal y político) y, por ende, proponer interpretaciones y acciones que aporten efectivamente a la construcción de la paz. En sentido contrario, cualquier representación estereotipada de la guerra, que anule su complejidad y proponga una visión dicotómica, que invisibilice las zonas grises o distribuya las responsabilidades de manera partidista, que reduzca la representación de las víctimas a madresposas sufrientes, estaría brindando pocos servicios a la tarea de la construcción de la paz duradera en Colombia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida: Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Bazin, A. (1990 [1958]). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp
- Bourdieu, P (2003[1968]). *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bouris, E. (2007). *Complex political victims*. Bloomfield, CT: Kumarian press.
- Celiz, J. (2012, agosto 3). El arte de mirar despacio. *Página 12*, recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7416-2012-08-03.html>
- Cervera, A. (2012, octubre 25). Erika Diettes expone su obra en el templo de Manrique Central. *ADN Medellín*, recuperado de: <http://diarioadn.co/medell%C3%ADn/mi-ciudad/erika-diettes-expone-su-obra-en-templo-de-manrique-central-1.29973>
- Dieguez, I. (2013), *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba: Documenta/escénicas.
- Diettes, E. (2014). Oremos por los que no han perdido la esperanza. *El Catolicismo: Oficina arquidiocesana de comunicaciones*, recuperado de: <http://elcatolicismo.com.co/es/noticias/490-exposicion-rio-abajo-----.html>
- Duarte, A.M., (2013). *Los “silencios del dolor”: una lectura del aspecto táctil de “Sudarios” de Erika Diettes*. Recuperado de: [http://erikadiettes.com/links/esp/resennas/sudarios/LosSilenciosDelDolor\\_ADuarte.pdf](http://erikadiettes.com/links/esp/resennas/sudarios/LosSilenciosDelDolor_ADuarte.pdf)
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.
- Orozco, I. (2003). *La postguerra colombiana: Divagaciones sobre la venganza, la justicia y la reconciliación*. Kellogg Institute, recuperado de: <http://kellogg.nd.edu/publications/workingpapers/WPS/306.pdf?iframe=true&width=90%&height=90%>

\_\_\_\_\_ (2005). *Sobre los límites de la conciencia humanitaria: dilemas de la paz y la justicia en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes-Temis

Sarlo, (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.

Sorlin, P (2004). *El siglo de la imagen analógica: Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca editora.

Stevens, E. (1977). Marianismo: la otra cara del machismo en Latinoamérica. En A. Pestatello, (comp.) *Hembra y macho en Latinoamérica* (pp 121-134). México: Editorial Diana.

Vanguardia Liberal, (2012, junio 30), “*Sudarios*” se roba las miradas de los visitantes al Festival de Cine de Barichara, recuperado de: <http://www.vanguardia.com/entretenimiento/cine/noticias/163384-sudarios-se-roba-las-miradas-de-los-visitantes-al-festival-de-c>

Wills, M. E. (2011). *La memoria histórica en perspectiva de género. Conceptos y herramientas*. Bogotá: Grupo de Memoria Histórica-CNRR