

(Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia.

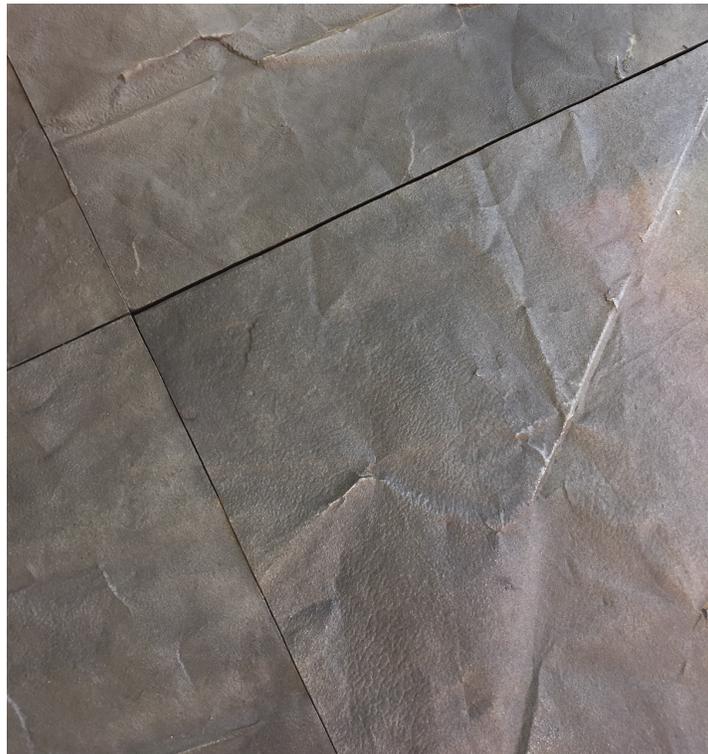
Categoría 2: Texto breve).

Velo y nuevo suelo

Sobre *Fragmentos*, de Doris Salcedo

Carolina Sanín

1.



Con el acero fundido de las armas de la guerrilla de las FARC-EP, Doris Salcedo ha hecho baldosas cuadradas. Con las baldosas, pegadas lado a lado, ha hecho un pavimento; ha cubierto un área de suelo. Ha hecho un nuevo piso sobre un piso: le ha dado un nuevo material y una forma nueva a una parte de la superficie de la tierra. La obra no es objeto ni lugar. No es en rigor una construcción, sino un elemento constructivo. Quizás el suelo que

Salcedo ha hecho con las armas es un fragmento de otro lugar, al que la obra alude sin saberlo; un lugar del que la obra es parte, a la vez que es ignorante e independiente de ella.

Antes que una construcción, un pavimento es una condición: de habitabilidad o de tránsito. Un área pavimentada —un embaldosado, el enchape de un piso— fundamenta, alisa, limpia y entibia una habitación; en ese caso, el pavimento es acceso a la experiencia de la interioridad, de la intimidad. También, un tramo pavimentado asienta un lugar exterior; en ese caso, el pavimento es un camino, una línea intermedia entre dos lugares y dos maneras de estar, un vínculo.

Salcedo ha hecho, con las armas pasadas, un suelo. Al decir “suelo”, la imaginación crea y entiende lo contrario de (o lo siguiente a, o lo anterior a) un suelo: un volumen. Imagina el suelo como uno de los lados de una edificación, de una obra mayor, que llene el nombre de “lugar”. El suelo, a la vez que autosuficiente y autónomo, es básico: se entiende como principio y comienzo, como incompleto. En la naturaleza del suelo está el no ser continente sino contenido. ¿Pero cómo contiene un lugar su propio suelo? ¿O en realidad algo no contiene aquello de lo que surge, su punto cero, que no solo es su punto de partida, sino que es también el punto en el que el lugar no es todavía nada?

El pavimento que Salcedo ha construido y dispuesto plantea una pregunta acerca del principio y de la posibilidad de contener el principio. Es una obra completa, y a la vez hará parte de un lugar: será el suelo de un museo de la memoria, ubicado en el borde del centro político de Bogotá. Del museo que no ha acabado de construirse (y que albergará la ruina de la casa que ocupaba el solar donde está construyéndose, lo cual da una nueva dimensión al comentario de la obra sobre los conceptos de principio y contención) se ha instalado ya —e incluso inaugurado— este suelo, que no solo es su asiento sino también su núcleo. El museo que está por construirse se desdibuja a la luz de la precedencia y la preeminencia de su propio piso. El museo puede no construirse y puede destruirse, y su postergación o su ausencia serán de poca consecuencia. El museo podría ya ser una ruina. De hecho, la importancia del suelo hace que, en la imaginación, el lugar (incluso antes de que culmine su construcción) sea ya una ruina con un suelo sobreviviente.

Fragmentos podría estar en cualquier parte sin que la obra dejase de ser completa y sin que perdiera su significado. Es, pues, suelo suelto, suelo fijo y solo. Sin ninguna

especificación (esto es, sin ser “suelo de” algo), el sustantivo “suelo” se refiere a la tierra, al territorio: a la tierra toda, o al suelo nacional, al suelo compartido. Con su pavimento, Salcedo señala nuestro suelo común.

Un suelo es la figuración más contundente y clara de la ley; no solo porque connota los conceptos de base, estabilidad, equilibrio, fundamento, etcétera, sino porque alude a las únicas leyes inviolables que conocemos. Al suelo cae toda la materia y allí se sedimenta, por la ley de la gravedad. En el suelo queda y se disuelve todo lo perecedero, por la ley de la mortalidad. El suelo es, entonces, la visibilidad del tiempo, la patencia de la ley inviolable. Más que representar la ley, cualquier suelo es la recordación —el monumento— de la Ley. Así, el piso construido con las armas de la violación de la ley no solo transmite un sentido político (en tanto que se trata de un piso sobre el que todos podemos caminar, de un piso como condición de habitabilidad, de un piso parejo, alusivo a la igualdad, de un piso plano, alusivo a la estabilidad), sino que también transmite la verdad: es el reconocimiento de la ley real, que dicta que todo pasa y determina dónde cae y queda todo.

2.



Durante meses y años, los colombianos oímos la frase “dejación de las armas”, como condición y consecuencia del proceso de paz, y la leímos muchas veces repetida en el “Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”. Uno de los puntos focales de la expectativa de la paz era ese acto de deponer las armas, que la imaginación traduce al acto de depositar un arma en el suelo: el arma desactivada, en contacto con nadie, sin efectos, entregada al suelo de la Tierra.

En el acuerdo final se describe el proceso de la dejación de las armas, que incluye la identificación de cada arma y su portador, el almacenamiento en contenedores, la extracción por parte de la ONU, y la disposición final, que “se entiende como el procedimiento técnico mediante el cual las armas de las FARC-EP se destinan para la construcción de tres monumentos”. Las armas, que en el monumento de Salcedo están fundidas, confundidas, todas juntas en su vida siguiente y en su nueva forma, no han sido destruidas ni se determinó que lo fueran. Tampoco se usó, deliberadamente, el término “abandono”. Las armas han sido dejadas y recogidas. Se ha “dispuesto” de ellas y se las ha “destinado”. En la obra *Fragmentos*, que es el “destino final” de las armas, se cumple el destino como final necesario de un drama: El arma de fuego, con la que se hiere y se mata a través de la penetración (del proyectil en la carne), ha sido fundida y sometida a un molde martillado por mujeres víctimas de abuso sexual en la guerra. El arma cuyo impulso era el fuego ha sido fundida en el fuego. El arma, que en realidad nunca fue individual sino elemento de una serie, ha sido fundida con las otras, convertida en parte indiscernible de una baldosa entre otras baldosas, en el suelo de todos. En la transformación, se ha hecho justicia con el arma. La nueva forma —o la nueva etapa de la existencia— del arma se ha determinado con atención a su naturaleza.

Las baldosas de *Fragmentos* tienen relieve, como un territorio (como el territorio nacional, digamos); tienen pliegues y arrugas que evocan el negativo de la grieta *Shibboleth*. No son rompimientos, sino protuberancias, o cicatrizaciones, o formaciones, o crecimientos. Dibujan perfiles que no llegan a ser rasgos de identidad y hacen que la pesadísima losa de acero —la lápida fúnebre— parezca ligera y parezca un velo que cubre y trasluce una figura depositada debajo. Cada baldosa cruzada de pliegues puede ser una

máscara funeraria, como las que se hacen tomando por molde el rostro del muerto, sus facciones, aquello que hace que el rostro no sea plano y se alce de su propia superficie —de su suelo—.

Los pliegues del acero hacen que las baldosas parezcan hojas de papel que se han arrugado en el puño y se han vuelto a alisar; algo que se ha querido destruir y se ha reconstituido, para siempre cambiado. Aquí y allá, la imaginación puede discernir o inventar en los pliegues una forma, un fragmento, y entonces el piso se convierte en un conjunto de rastros. Un pliegue es un rayo. Otro pliegue es el perfil de un hueso sepultado bajo la capa del suelo; otro pliegue, o ese mismo, es una rama o una raíz que ha quedado atrapada bajo el sedimento de la baldosa; otro pliegue parece insistir en la forma del fusil: es la borrosa máscara mortuoria del fusil, o es un fusil bajo el agua, o es un fusil dibujado esquemáticamente en una cueva, milenios antes de que se inventara el fusil. La losa se convierte en pátina sutil.

Fragmentos es, entonces, un suelo que se levanta del suelo —que se levanta contra la ley de la caída de todo y contra la ley de la mortalidad de todo—. En las arrugas que ablandan las placas, se desdice la ley que el suelo declara. El suelo es expresivo de sí mismo y contra sí mismo; parece contener cosas embozadas, y no se contiene, sino que se rebosa.

Los relieves —los *accidentes*— del suelo de Doris Salcedo hacen pensar que las cosas que parecen soterradas en él —pero que en realidad están ausentes (como las cosas de la memoria) o no existen— se expresan desde el otro lado de su final, desde el otro lado de la muerte. Los relieves, que parecen proyecciones de formas, a la vez proyectan pequeñas sombras sobre las mismas baldosas, sobre ese suelo que son los relieves mismos, el rastro de las cosas enterradas e inexistentes, cubiertas por su propio espectro, alojadas en su indistinción.

Un monumento es una escritura; una marca para la memoria, que no solo consigna un acontecimiento particular —un acuerdo, por ejemplo, o un triunfo—, sino una vida pasada, un modo de vivir, una época. Todo monumento es, además, un testimonio de civilización: de vida común, de vida ciudadana y política. En el monumento de Salcedo — en el “contramonumento”, como ella lo ha llamado— la escritura parece estar hecha por

debajo y parece haber dejado su marca al revés, en el relieve de la cara contraria. La escritura no parece realizada para durar en el tiempo, contra el tiempo —es decir, en el recuerdo—, sino que parece estar enunciándose desde el otro lado del tiempo; ya desde el olvido. Las marcas, que no llegan a ser caracteres, sino apenas impresiones, hacen que la obra sea ya la ruina del monumento.

El suelo ambiguo de *Fragmentos* puede haberse construido explícitamente como piso para la memoria, pero es también reconocimiento de la provisionalidad, la evanescencia y la mortalidad de la memoria. Es el pavimento que determina lugares en la ciudad, y es la tierra agrícola plegada por el arado, pero es también la presencia de la selva, el suelo infirme e ilegible donde las armas se levantaban.