

CRÍTICA

RECONOCIMIENTOS A LA

Y EL

COLOMBIA

ENSAYO



EN

ARTE

[“Premio Nacional de Crítica”]

RECONOCIMIENTOS A LA

CRÍTICA

Y EL

ENSAYO

ARTE

EN

COLOMBIA



Esta es una iniciativa anual abierta a todo tipo de personas que muestren interés por el arte que se hace en Colombia y que quieran, en la escritura de un ensayo, darle forma a su crítica.

Una vez abierta la convocatoria, se espera recibir textos agudos y bien puntuados, afinadas cajitas de música que además de responder con vigor y precisión ante una obra, una historia o una situación, tomen partido por uno o varios tonos narrativos, ironicen la corrección política y se dirijan a un lector curioso e inquisitivo; textos que se salgan del marco predecible de un manual de estilo —propio de algunas agendas periodísticas y académicas—, y se lancen al abismo para encontrar una voz propia que le sume más actores y lectores a la crítica de arte. Porque el problema no es que haya o no crítica, sino que solo exista una crítica, un solo tipo de crítica, una única figura o institución que se profile como árbitro del gusto bajo una definición canónica y acomodada de lo que es arte.

Este reconocimiento funciona a través de dos plataformas: una publicación que edita la selección de textos hecha por un grupo de jurados, y un portal digital que archiva todo el acontecer del evento año tras año.

Desde el año 2010, este fomento a la crítica y el ensayo cuenta con dos categorías de participación: *texto largo* y *texto breve*. La primera es para textos de más de diez mil caracteres (con espacios), y la segunda es para escritos de menor extensión. Los

textos enviados pueden haber sido publicados o ser inéditos.

La presente publicación recoge tres textos que fueron seleccionados entre un total de cuarenta y siete escritos recibidos para concursar en la doceava versión de esta convocatoria organizada por la Universidad de los Andes y el Ministerio de Cultura. Los jurados que seleccionaron los ensayos a publicar fueron la escritora y profesora Julia Buenaventura, el editor de Laguna Libros Felipe González y, como jurado extranjero, se invitó a la mexicana Cecilia Delgado, Directora del MUCA-Roma de la UNAM.

La categoría de *texto breve* fue declarada desierta. A juicio de los jurados ninguno de los diecisiete textos presentados tuvo suficientes atributos, en forma y contenido, para merecer el reconocimiento y ser publicado. La crítica, como ejercicio de escritura, es un extraño evento, sobreviene a la crítica y demanda un tiempo que pocos tienen o están dispuestos a darse. Y menos en una época donde es claro que hacer crítica y hacerla pública puede generarle al crítico un saldo en contra ante la banca del *statu quo*, un balance crediticio negativo que luego expresa su desacuerdo con desvinculaciones laborales y venganzas impías que pretenden acallar el mensaje matando al mensajero.

Para esta edición se imprimieron siete mil quinientos ejemplares que circulan de forma gratuita, a manera de inserto, en el Periódico Arteria. Así, con un tiraje copioso, se espera que estos ensayos encuentren más lectores y que muchas más personas se animen a criticar, a escribir y a publicar lo que escriben.

PRIMERA EDICIÓN, SEPTIEMBRE DE 2017

© Alejandro Gamboa, Mónica Restrepo, Elkin Rubiano
© Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de arte
Dirección: Carrera 1ª No. 19-27. Edificio S.
Teléfono: 3 394949 — 3 394999. Extensión 2626
Bogotá D.C., Colombia
<https://premionalcritica.uniandes.edu.co>

© Ministerio de Cultura
Dirección: Cra. 8 No. 8-09
Teléfono: 3369222
Bogotá D.C., Colombia
<http://www.mincultura.gov.co>

Ediciones Uniandes
Calle 19 No. 3 - 10, Edificio Barichara, Torre B - Oficina 1401
Bogotá D.C., Colombia
Teléfono: 3394949- 3394999. Ext: 2133. Fax: Extensión 2158
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infarte@uniandes.edu.co

ISSN 2145-5910

Asistencia editorial
Ana López

Diseño y diagramación
Luisa Poncas

Impreso en Panamericana Impresores.

IMPRESO EN COLOMBIA — PRINTED IN COLOMBIA

Esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin el permiso previo de los editores. *#compartirmoesundelito*

Colombia. Ministerio de Cultura

Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia, versión # 12
Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. Bogotá: 2017.
34 p. ; 20 x 27,305 cm.

ISSN 2145-5910

1. Crítica de arte — Colombia — Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte moderno — Colombia — Ensayos, conferencias, etc. 3. Apreciación del arte — Colombia — Ensayos, conferencias, etc. I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte II. Tít.

CDD 701.18

SBUA

Víctimas del arte

Alejandro Gamboa

De mala gana

Mónica Restrepo

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

Elkin Rubiano



Alejandro Gamboa

1979. Aunque se inició en programas de Artes Plásticas, ha transitado por departamentos de Historia del Arte y de Estudios Culturales. En 2011 publicó el libro *El Taller 4 Rojo*, entre la práctica artística y la lucha social (Instituto Distrital de las Artes, 2011), y en 2015 ganó la primera Mención de Honor en el Premio Nacional de Crítica (Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes). Actualmente se dedica a la docencia (cuando le dan trabajo) y la investigación (cuando le queda tiempo).

alejandrogamboamedina@gmail.com

Mónica Restrepo

(Bogotá, 1982) Vive y trabaja en Cali. Investiga historias banales, chismes y documentos, que usa como argumento para fabricar imágenes ausentes y hacer hablar conflictos contenidos en ellas. Ha trabajado alrededor de la idea de documento performativo experimentando con materiales artesanales como el barro y medios inmateriales como el performance, el video, el texto. Es docente en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali.

fitajoe@yahoo.com

Elkin Rubiano

1974. Doctor (c) en Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana y Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia. Es Profesor Asociado de la maestría en Estética e historia del arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano

<https://utadeo.academia.edu/ElkinRubiano>

Víctimas del arte

POR
Alejandro Gamboa

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 es 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*. Se trata de 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 estado en 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 el presente 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, este ensayo propone una reflexión acerca del actual *boom* de prácticas artísticas que representan la guerra en Colombia y de los argumentos que sustenta.¹ 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

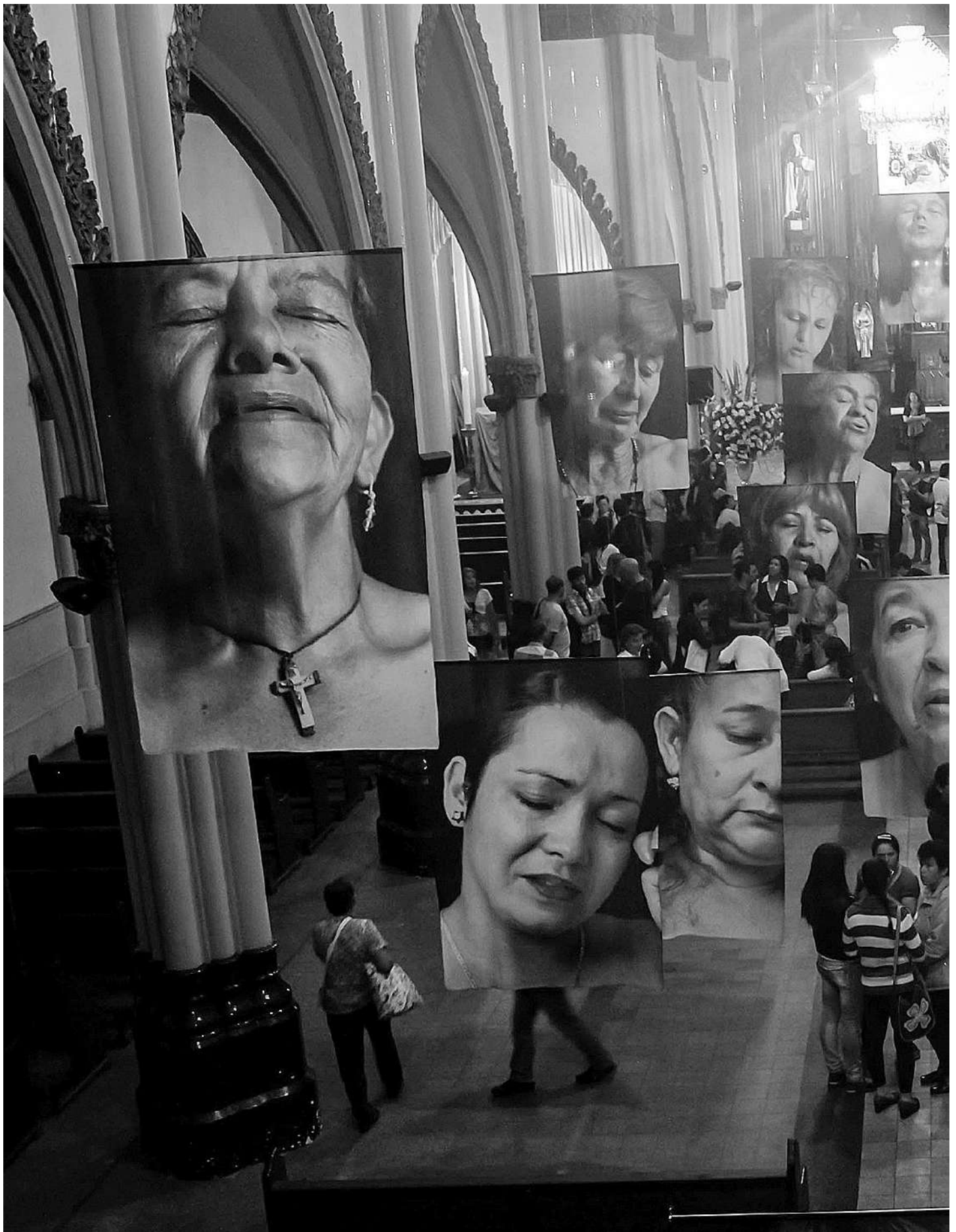
Sudarios es una instalación exhibida por primera vez en mayo de 2011 en la Iglesia Museo de Santa Clara, en Bogotá. La instalación consta de veinte fotografías en primer plano de mujeres en cuyos rostros se perciben expresiones de intenso dolor emocional. Según comenta la artista, estas fotografías fueron 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 dolorosos 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 m), sobre sedas translúcidas que al ser instaladas en el espacio de exhibición se dejan descolgar del techo, dando una evidente sensación de levedad.²

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 *Sudarios* se 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 (Diéguez, 2013; Duarte,

2013). Se trata de planteamientos según los cuales *Sudarios* no se limita a representar imágenes de las víctimas, sino que tiene 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 se asume un modelo de eficacia del arte según el cual es posible 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 *Sudarios* ha sido analizada, 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 su sentido.





Inauguración de la exposición *Sueños* de Érika Diettes en la iglesia El Señor de las Misericordias, Medellín. Fotografía: Museo de Antioquia en <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/sets/72157631753013713/>

LA FOTOGRAFÍA: HUELLA Y DISPOSITIVO

En los análisis y las notas de prensa que reseñan esta obra, de manera insistente es señalada como el resultado de los testimonios de algunas 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 víctimas reales de la guerra en Colombia, valoramos estas imágenes como un testimonio de lo que “ha sido”, parafraseando a Barthes (1989), como una constatación de la presencia física y dolida de mujeres que estuvieron allí para ser testigos y, posteriormente, estuvieron allí para ser fotografiadas. Esta forma de valorar las fotografías que componen *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, “la fotografía se beneficia con una transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción” (Bazin, 1990, p. 28). Así, la fotografía funcionaría como huella incuestionable de su referente, con una “esencial objetividad” que hace presente la realidad de este.

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. En *Sudarios*, la imagen de las 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 físicoquímico 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 a la veracidad del dispositivo técnico (Sorlin, 2004); en segundo lugar, en la invisibilización de la agencia del sujeto fotógrafo y del sujeto fotografiado (Barthes, 1989); y en tercer lugar, en un conjunto de convenciones y rituales que buscan la objetivación de determinados roles sociales (Bourdieu, 2003).

Así, si entendemos las fotografías que conforman *Sudarios* como dispositivos visuales, y no simplemente como huellas (del dolor de las víctimas), es más fácil entender que existe un conjunto de decisiones, convenciones y marcos discursivos a partir del cual 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 guion 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 considera 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 movilizada 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 *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 figuras

centrales para las ciencias sociales y el activismo político: al testimonio se le 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 lugares privilegiados 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 (Sarló, 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 es que restablece la continuidad entre experiencia y relato, haciendo que la narración de quien 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 ha 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” (Sarló, 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) son 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 acrean. 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.

La referencia al mártir católico, cuya corporalidad es sometida y ofrendada para agradar a Dios, está presente en buena



Virgen de los dolores del puente
1740-1746
Pedro Asensio de la Cerda
Malaga, España



Exposición *Sudarios* de Érika Diettes en la iglesia El Señor
de las Misericordias, Medellín
Fotografía: Museo de Antioquia
en <https://www.flickr.com/photos/museoantioquia/sets/72157631753013713/>

parte de las disertaciones sobre esta obra (Diéguez, 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.

Un hecho obvio y aparentemente fortuito afianza esta relación: todos los retratos que componen *Sudarios* son de mujeres, ningún hombre es mostrado aquí como víctima³, como si el dolor fuera potestad de las madresposas⁴. 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 les asigna un estatuto moral superior.

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 imbuye 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 concepto con intención moral y carácter didáctico edificante. La alegoría clasicista 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



Nuestra señora de los siete dolores
 Autor desconocido
 Parroquia Sant Bárbara de Pavas
 San José, Costa Rica



Exposición *Sudarios* de Érika Diettes en la iglesia El Señor
 de las Misericordias, Medellín
 Fotografía: Museo de Antioquia
 en <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/sets/72157631753013713/>

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, proyec-

tando 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 que son capaces de dañar a los niños y los ancianos” (Bouris, 2007, p. 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 acibilladas, *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. (Grupo de Memoria Histórica de la CNRR, 2011, p. 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, p. 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 y victimario, culpable e inocente o bueno y malo, en ocasiones 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 respon-

sabilidades 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.

NOTAS

- 1 La selección de *Sudarios*, como caso a analizar, es en sí misma 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.
- 2 La serie completa, así como el récord de exposiciones, publicaciones y algunas notas de prensa pueden ser consultadas en la página de la artista: <http://www.erikadiettes.com/sudarios/>
- 3 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 “clic”, es decir, la necesaria conexión emocional-visual que sí se producía con los retratos de mujeres.
- 4 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.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1990 [1958]). ¿Qué es el cine? Madrid: Ediciones Rialp.
- Benjamin, W. (1925). *El origen del trauerspiel alemán*. <https://es.scribd.com/document/110477241/El-origen-del-drama-barroco-aleman-Walter-Benjamin-Completo>
- 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. (3 de agosto de 2012). El arte de mirar despa-cio. *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>

- Diéguez, 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>
- [Fotografía de Erika Diettes]. (Madrid, España, 2015). *Sudarios*. Recuperado de <http://www.erikadiettes.com/bitcora-1/2015/2/20/sudarios-iglesia-de-san-jos-madrid-espaa-febrero-de-2015>
- 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/resenas/sudarios/LosSilenciosDelDolor_ADuarte.pdf
- Grupo de Memoria Histórica de la CNRR. (2011). *La memoria histórica desde la perspectiva de género. Conceptos y herramientas*. Recuperado de <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/la-reconstruccion-de-la-memoria-historica-desde-la-perspectiva-de-genero-final.pdf>
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno Editores.
- Lagarde, M. (2003). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 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
- Rodriguez, J. (30 de junio de 2012). “Sudarios” se roba las miradas de los visitantes al Festival de Cine de Barichara. *Vanguardia Liberal*. Recuperado de <http://www.vanguardia.com/entretenimiento/cine/noticias/163384-sudarios-se-roba-las-miradas-de-los-visitantes-al-festival-de-c>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Argentina: Siglo XXI 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, A. (comp.), *Hembra y macho en Latinoamérica* (pp. 121-134). México: Editorial Diana.
- Vanguardia Liberal*, junio 30 de 2012, “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>

De mala gana

POR
Mónica Restrepo

Cuando los hombres mueren, entran en la historia, cuando las estatuas o las cerámicas mueren, entran en el arte.

—Las estatuas también mueren
Alain Resnais y Chris Marker, 1953.

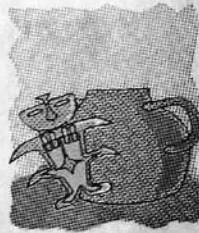
RUMOR

Primero una voz dice que andan diciendo. La expresión facial de quien oye la voz cambia ligeramente como para escuchar mejor. La voz, luego de asegurarse con un dicen, procede a repetir lo que se dice. Luego lo repetirá varias veces, en los momentos en que mejor le convenga, ante otros oyentes. La voz dice "dicen", porque transmite un mensaje que no le pertenece, pues muchas otras voces también lo dicen. El acto de transmisión no implica compromiso alguno de su parte, o eso quiere creer. Ella no es como las otras voces, las que comenzaron todo, o eso quiere creer. Entonces lo sigue diciendo alto o bajito, a una persona o a un grupo. Evitando usar formas oficiales orales de publicación: declaración, canción, nota de televisión y mucho menos formas escritas: comunicado de prensa, editoriales, anuncios o denuncias. Todas estas formas de publicación vendrán después, cuando ya no quede nada:

Saquean tumbas indígenas

Oro en Palmira atrae a guaqueros

Un agricultor palmirano que se dedicaba a escarbar la tierra se encontró de pronto con una vasija de oro en la hacienda Malagana del Municipio de Palmira.



El descubrimiento del pequeño tesoro, ocurrido a principios de esta semana, atrajo inmediatamente a varias decenas de guaqueros y curiosos en busca de una fortuna.

En menos de 24 horas comenzaron a hacer excavaciones en el

lugar que fue un cementerio indígena. Al cabo de cuatro días había más de 400 personas.

Sólo hasta ayer el Municipio de Palmira intervino para evitar el saqueo del patrimonio cultural de la región.

Investigadores del Valle dijeron que ahí habitó una comunidad del período de "Sonso".

(Ver página A-2)



En un campo de caña de azúcar listo para sembrar, perteneciente a una hacienda de nombre Malagana, comenzó todo. Dicen que hay monjas metidas en huecos hondos con agua hasta las rodillas buscando entre el barro. Retroexcavadoras a 25000 pesos la hora, carros de valores y carros oficiales estacionados. Vendedores ambulantes vendiendo agua, sandis, chitos, salchipapa y huevo duro. Hace mucho calor y por lo menos algunos traen sombrillas o montan carpas provisionales para descansar y comer algo antes de proseguir la búsqueda. El terreno está literalmente compuesto de cráteres llenos de agua. Es peligroso excavar hacia los lados porque la tierra puede ceder y caerle a uno encima. Dicen que algunas personas murieron así, enterradas, imprudentes, por la fiebre del oro. Dicen que había gente de todas las clases sociales, señoras ricas con botas de equitación y sombrero, vestidas como para salir al campo, emisarios de los hombres más ricos del país, extranjeros que nadie sabe cómo se enteraron tan rápido, señoras intelectuales tomando fotos y dibujando las figuras de oro que luego eran cambiadas por dinero en efectivo, en dólares o pesos. Dicen que era un cementerio indígena de una cultura desconocida.

Gente que vivía en El Bolo-San isidro, un corregimiento muy cercano a la hacienda, encontró armaduras enteras y llenó costales de objetos de oro o, al contrario, solo encontró pedazos de alguna figura, estatuas pequeñas, dijes, anillos. Dicen que rompían la cerámica que encontraban para ver si por dentro tenía cosas de oro. Lo que no tenía interés económico se quedaba por ahí con los huesos y los dientes de esta gente desconocida. Un montón de vasijas rotas. Pedazos mudos de barro cocido. Objetos útiles sin utilidad, sin tradición, hundidos entre el barro, el agua y las pisadas de señoras y señores ricos, monjas, banqueros, niños, profesores de colegio, campesinos, amas de casa, guaqueros, buscadores de fortunas, políticos, desempleados. Formando una masa informe de restos, un caos de información imposible de leer por los arqueólogos que llegarían después. Primero fue el verbo (en forma de rumor, modulado por las voces) y luego un montón de cerámicas rotas.

EL DESASTRE QUE ESTÁ PASANDO
El retiro de la tradición después del desastre que está pasando, escribe el teórico libanés Jalal Toufic, es el retiro

inmaterial de la tradición, existente en los libros, el arte, el cine, los objetos y la arquitectura de una comunidad determinada que ha padecido un desastre. Y aunque la cultura material de esta comunidad sobreviva, se restaure o rescate, la tradición, la base sobre la que estos objetos y este arte han sido construidos, se ha retirado. Así como su posibilidad de representación.

Cuenta Toufic, en su libro *The Withdrawal Of Tradition Past a Surpassing Disaster*², que un fotógrafo en Beirut, luego de las guerras del Líbano, a comienzos de los años 90, comenzó a tomar fotos de algunos edificios ruinosos que todavía se mantenían de pie, donde vivían muchas familias de refugiados y que se habían vuelto sitios casi invisibles para la ciudad. Todas las fotos le salieron borrosas, no se podían realmente apreciar los edificios con sus texturas, sus grietas, su polvo, sus huecos de bala, sino una superficie borrosa, desenfocada, una especie de figura fantasmal de cada uno. Toufic interpreta esta imposibilidad de tomar la imagen “real” de los edificios como la prueba de que la tradición se ha retirado y no permite “representar” los edificios tal cual. A pesar de que la guerra haya pasado, el fotógrafo no puede tomar la foto bien, algo en su accionar lo hace volver a repetir un gesto rápido y afanoso. Como con miedo de que por cualquier esquina alguien le vaya a disparar. Es como si las imágenes de los edificios no estuvieran disponibles para él. Dice Toufic que cuando sucede un desastre, lo primero que un artista, cineasta, escritor debe hacer es reconocer esta imposibilidad de representar de nuevo las cosas como son. Luego del desastre nada es igual, así las cosas existan físicamente y puedan ser reconstruidas. Dice que los historiadores carecen de esta visión porque la persistencia material de los documentos los ciega ante la posibilidad de tener que aceptar que hay algo en ellos que está ausente. Por lo tanto, dice Toufic, primero hay que encontrar una manera de aceptar que algo no está disponible y luego “inventar” una forma de resucitarlo.

¿Qué veo cuando entro al Museo del Oro del Banco de la República en Cali donde se supone hay objetos que fueron encontrados en el cementerio en la Hacienda Malagana? Dioramas, vitrinas, paredes, esculturas, joyas, cerámicas, herramientas y un hombre tamaño natural hecho en algún

material resistente ataviado con objetos de oro. El Museo del Oro cumple en Colombia la extraña función de preservar y difundir el patrimonio de las culturas prehispánicas. Tan pronto me acerco a las vitrinas, me aburro, no pienso nada, me quedo muda. Creo que no veo ni entiendo nada de lo que está en exhibición. ¿Será que esta teoría del retiro de la tradición podría aplicarse a esta sensación de aburrimiento, de incompreensión?

El fenómeno es más complejo de lo que parece porque, como dice Toufic, los que son sensibles a percibir el retiro de la tradición cuando un desastre sucede son los miembros de la comunidad a la que le sucedió el desastre. ¿Soy yo un miembro de esa comunidad? Aun sabiendo que no soy indígena, que soy mestiza con alto porcentaje de “blanca”³, es una pregunta muy difícil de responder⁴. Toufic da una pista. Cuenta que en la película *Hiroshima mon amour*⁵, de Alain Resnais, el arquitecto japonés, en una conversación con su amante, la actriz francesa, afirma: “¿Tú no has visto nada en Hiroshima!”, cuando ella le cuenta sus impresiones sobre las visitas al Museo de Hiroshima, al hospital y a los monumentos sobre la bomba atómica⁶ que existen en la ciudad.

El libanés señala que esta declaración puede ser interpretada en dos sentidos: por un lado, el japonés le podría estar diciendo que ella, como mujer francesa apartada de la explosión atómica o sus efectos colaterales, no debería tener la presunción de creer que ha visto algo en Hiroshima. Pero, al mismo tiempo, podría estarle diciendo que ella no ha visto nada en Hiroshima porque ahora, estando allí, ha experimentado la nada que deja el retiro de la tradición debido al desastre que está pasando.

Esta reflexión de Toufic hace que me cuestione sobre mi posición delante de estos objetos en el Museo del Oro de Cali. ¿Será que yo no he visto nada, porque, 1) he sido apartada del genocidio y exterminación de los pueblos indígenas de Colombia, y 2) porque al haber crecido aquí y visitado lugares como el Museo del Oro, experimento el vacío, el aburrimiento, la incompreensión, el retiro de la tradición a causa del desastre?

VISITAS A MUSEOS

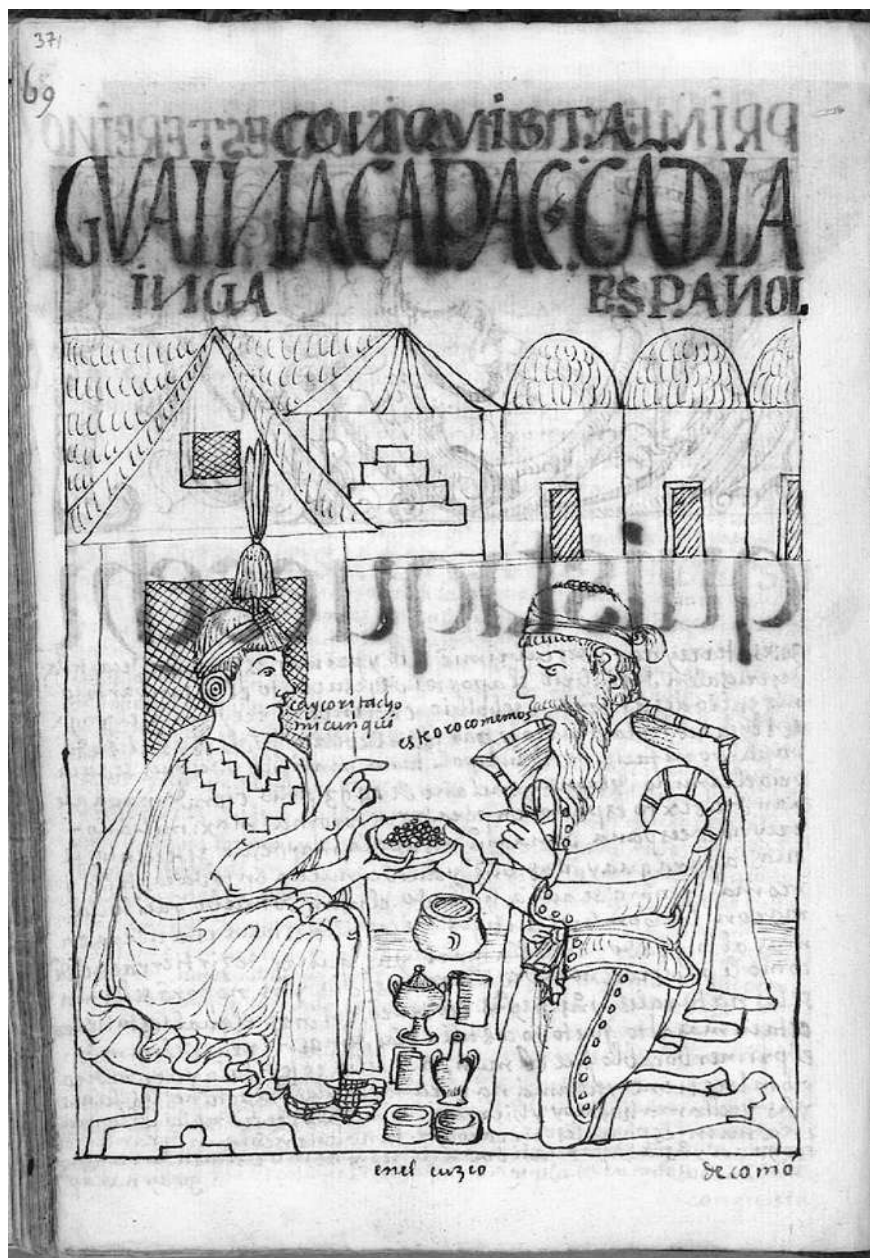
Dice la actriz francesa cuando cuenta su visita al Museo de Hiroshima: “Cuatro veces en el museo de Hiroshima he visto

a la gente paseando pensativa entre las fotografías, las reconstrucciones a falta de otra cosa, entre las fotografías, las fotografías, las reconstrucciones a falta de otra cosa, las explicaciones a falta de otra cosa”⁷.

A falta de otra cosa, las fotografías, las reconstrucciones, reiteradas, repetidas en sus palabras. En el Museo del Oro están las explicaciones y las reconstrucciones en forma de dioramas en vitrinas. Las fotografías no muestran la tragedia de ayer ni la de hoy, sino clichés de indígenas colombianos⁸, sonrientes y en paz, tejiendo o pintándose las caras. Junto con las representaciones del buen salvaje están las explicaciones de la técnica orfebre. La técnica de la creación de figuras de oro. El museo antropológico de las culturas indígenas que sobreviven en Colombia todavía no existe, tampoco el del genocidio de las que han desaparecido. Hay, en cambio, museos arqueológicos en casas del periodo colonial regadas por el territorio con objetos excavados de la tierra —en su mayoría cerámicos— e informaciones científicas someras.

Existen sedes del Museo del Oro en todo el país. Y en la sede principal, en la capital, separados del resto de los objetos encontrados debajo de la tierra, hay 38 500 objetos de oro provenientes de lugares diferentes, entre ellos los encontrados en la Hacienda Malagana, todos juntos. Acompañados por otros objetos y otras palabras que ayudan a contextualizar el viejo mito de El Dorado, ese rumor que hizo que los españoles en sus viajes de exploración exterminadora estuvieran siempre buscando una laguna donde una comunidad indígena arrojaba figuras de oro. Una laguna que se formó en la imaginación. Hecha del exceso que hubieran podido imaginar en sus cabezas los conquistadores que comían oro.

Sin embargo, en el Museo del Oro, que administra el Banco de la República de Colombia, ese lugar, esa promesa o esa fantasía de laguna llena de oro, existe, se ha materializado, se llama la “Sala de la ofrenda” y está ubicada en el cuarto piso de su exhibición permanente, en Bogotá. Primero fue el verbo (en forma de rumor, modulado por las voces), luego un montón de cerámicas rotas y luego una laguna fantástica llena de oro avalada por el Estado.



Guaman Poma, *Nueva crónica y buen gobierno*, 1615.
Cómo se descubrieron las Indias del Perú, p. 370.

Dibujo

147. El Ynga pregunta al español qué come. El español responde: “Este oro comemos”.

Créditos: Siglo XXI Editores, Edición crítica del
Guaman Poma, México, 1980.

VISAJES LUMINOTÉCNICOS

A la “Sala de la ofrenda” del Museo del Oro en Bogotá, se entra en grupos pequeños. Me tocó entrar con un grupo de jóvenes extranjeros. Al principio, todo está oscuro, negro. De repente, se escucha el sonido de un instrumento, tal vez una ocarina. Luego una voz comienza a cantar. Luego se unen otras, son voces con muchos años, mayores. Voces que cantan en una lengua indígena desconocida para mí. Se escuchan instrumentos de viento muy leves e instrumentos contruidos con semillas. Las voces van llenando el espacio.

Luego unos truenos se escuchan y unas luces centellean por aquí y por allá, iluminando unas vitrinas que están adosadas contra las paredes, que son circulares. Son casi 360 grados de vitrina. Los objetos de oro brillan bajo la luz de los rayos artificiales que vienen y van. Hay algo que sobrecoge en el ambiente. Poco a poco, acompañados por las voces de los mamós koguis⁹ que cantan una canción que no puedo conocer, que no está disponible para mí (la tradición se ha retirado), se van distinguiendo muchos objetos de oro organizados según su forma, armando una especie de paisaje que rodea el espacio donde estoy parada. Se van iluminando aves de distintas clases, murciélagos, lagartijas, sapos, ranas, lunas, hombrecitos con cabezas anchas, hombrecitos-rana, hombrecitos-lagartija, hombrecitos-jaguar, discos, palos, palitos, anillos, pectorales, zarcillos, collares, fragmentos de collares, platos, pulseras, cascós.

Una luz azul, proveniente de las vitrinas, comienza a iluminarlo todo de manera homogénea. Sin duda, estamos dentro de la laguna, la laguna llena de oro que los españoles se imaginaron, producto de algo que unos indígenas espantados les contaron. Un rumor vuelto fantasía, una fantasía vuelta escenografía que se materializa centenas de años después o que tal vez no ha dejado de materializarse¹⁰. En el piso, en la mitad de la sala, comienza a iluminarse otra vitrina redonda que contiene más “tesoros”. Los gringos y yo, parados en la sala, estamos pasando por la experiencia de descubrir El Dorado. El sonido de las voces disminuye. Las luces van pasando de azul, a verde, a amarillo. Ahora todas las vitrinas se iluminan por completo con una luz amarilla resplandeciente. El oro brilla, como el sol, delante de nosotros. Las voces callan.

Ahora se pueden contemplar mejor las figuras que decoran la escena que acabamos de experimentar: en la pared del centro se ve una especie de eclipse, donde se unen en círculo figuras antropomorfas y geométricas que luego se van esparciendo hacia afuera y se vuelven paisaje. Un paisaje campestre, rural, selvático, ¿sagrado? —ninguna palabra parece adecuada— armado con objetos de diferentes personas, comunidades, culturas y épocas. Luces de colores, vitrinas y voces de mamós koguis mayores al servicio de la experiencia luminotécnica que alaba la fascinación del banco por el oro. La fascinación del blanco por el oro.

Especulo sobre las decisiones que los antropólogos, arqueólogos e historiadores tomaron para hacer esta parodia, este remedo de experiencia, con los objetos desprovistos de tradición. Es como si ante el vacío de la tradición que se ha retirado surgiera la necesidad de escenificar “otra” tradición, que es, precisamente, la del tenedor (¿el vencedor?) de los objetos, es decir, el banco. Cambiando, negando, ignorando, disfrazando, la tradición indígena y su desaparición por la del culto capitalista al oro. Es como dice Toufic: así el material se haya recuperado y coleccionado, su sustento se ha retirado, no queda sino el desastre que sigue pasando.

VITRINA VACÍA

Cuando fui a Palmira a visitar el museo arqueológico donde habían conservado una pequeña cantidad de objetos encontrados en el saqueo del cementerio indígena en la Hacienda Malagana; me pareció curioso encontrar una vitrina completamente vacía al final del recorrido que decía: “Las piezas que faltan en esas vitrinas, y que reposan en colecciones privadas y museos extranjeros, queremos que sean devueltas para que las nuevas generaciones puedan apreciar algo más que el brillo engañoso de la ambición y sientan que tienen raíces profundas en este territorio, que su identidad va mucho más allá de la expropiación y la conquista violenta”.

Esta cita me lleva a recapitular los hechos tal y como que me fueron contados por un grupo de voces¹¹. La historia comienza a finales de 1992, no en 1993, como miente el periódico¹². Un rumor se esparce por la zona aledaña a la Hacienda Malagana. Unas voces dicen que un trabajador descubrió por

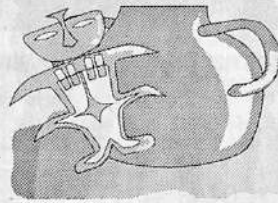
error una tumba indígena llena de oro, joyas y objetos preciosos. Dicen que él se llevó lo que pudo en un costal y nadie lo volvió a ver. La gente de El Bolo-San Isidro, y Candelaria, municipios muy cercanos a Palmira, comienzan a ir y venir por la carretera que va hacia la hacienda. Es cierto. Hay oro. Y no es solo una tumba, sino un cementerio al parecer grande. Los dueños no viven en el país. De ahí a cuando se enteran ya es demasiado tarde y, por su propia seguridad, prefieren no hacer nada. Es su terreno, pero ¿es de ellos lo que está debajo? El Estado dice que no. Además ya está lleno de gente. ¿Podrían haber sido ellos los que avisaron a los otros ricos que llegaron a comprar? ¿A comprarle a quién? Pues al primero que llega, al que hace un hueco y coge con sus manos objetos valiosos.

El saqueo funcionó de manera caótica pero siguiendo una lógica muy simple: enunciando el principio de la propiedad privada: “Este hueco es mío, todo lo que encuentre en él es de mi propiedad”. Hay campamentos alrededor de los huecos con propietario. La noticia del oro llega a todas partes, muchas personas con afán de volverse ricos ya sea vendiendo lo que encuentren o coleccionándolo, vuelven el territorio un paraje lunar, lleno de huecos y de propietarios. Dicen que es tan grande el cementerio que ni siquiera me alcanzo a imaginar lo que fue. “Hasta donde se te pierda la vista, hay huecos y gente como hormigas”. “Es la fiebre del oro”, dicen, “la gente está dichosa”. Dichosa como las empresas y las multinacionales o los españoles como meoro que extraen recursos naturales, materias primas que no tienen dueño, o eso quieren creer. Petróleo, oro, carbón, flores, cocaína, da igual.

En Malagana se cree que se extrae oro, es decir, capital, ni una palabra sobre los muertos: “Es que yo le doy gracias a dios de haber visto lo que vi”, dice una voz. “¿Es que eres tonta o qué? ¡Es oro, oro! ¡Por el oro se han hecho guerras!”, dice otra voz. “La cerámica es inferior en comparación con el trabajo que vimos en oro”, dice otra voz. “Y todo eso, ¿dónde está?”, dice mi voz. “En Estados Unidos, en Europa ¡yo no sé! Luego la fiebre del oro se acabó”, dicen todas. En enero de 1993 llegan los antropólogos en misión institucional para cercar un pedazo del terreno y poder hacer la investigación científica.

Reliquias arqueológicas al Inciva

Saquean cementerio indígena



Después de cerca de dos mil años fue encontrado por accidente, a comienzos de esta semana, un cementerio indígena de incalculable valor en objetos de cerámica y oro.

El hallazgo del sitio por un agricultor en la hacienda "Malagana", en el Municipio de Palmira, produjo inmediatamente la aparición de un nutrido grupo de gaudios.

Por lo menos 400 personas llegaron hasta el lugar para realizar excavaciones y el sitio se convirtió en un mercado persa, en busca de elementos valiosos para los coleccionistas.

Por millonarias sumas se vendieron vasijas y miniaturas de oro y se asegura que un gran pectoral fue negociado por

2.500 millones de pesos.

El saqueo del patrimonio cultural de la región, sin embargo, terminó ayer, cuando la administración de Palmira ordenó el desalojo de quienes ocupaban el terreno del cementerio indígena y se dio protección a los dueños de la hacienda.

El director del Instituto de Investigaciones Científicas del Valle, Inciva, Guillermo Barney, sostuvo que a partir de este momento se ponen en la tarea de establecer la contribución del hallazgo a los estudios sobre el hombre en la prehistoria del Departamento.

"El descubrimiento revela que en el sitio habitó una población que los arqueólogos

ubican en el período de "Sonso", entre los años 500 y mil después de Cristo".

El hombre en el Valle del Cauca apareció diez mil años antes de nuestra era y según su perfil cultural se encuentra dividido en los períodos Ilama, Yotoco y Sonso.

El hombre de esta última fase, de acuerdo con las primeras investigaciones, se caracterizaba por la utilización de la cerámica, el textil y la alfarería, por consumir maíz y trigo y por ser comerciante.

Muchos de los objetos que producían se encuentran en las tumbas de otras culturas del Valle y del Huila.

"Esta pese a todo no es de las más avanzadas de acuerdo al desarrollo evolutivo de nuestros antepasados", anotó el director del Inciva.

IMAGEN ANEXA #2

Periódico El País, sábado 23 de enero de 1993, página interior A2.



IMAGEN ANEXA #3

Aeropuerto El Dorado, Bogotá.

Periódico El Tiempo, Bogotá, Colombia.

Fotógrafos: Ana María García y Luis Lizarazo.

Se instalaron a 800 metros de donde la gente seguía gaaqueando¹³. Dicen que siempre pasa lo mismo: los arqueólogos nunca encuentran tanto oro como los que saquean, porque siempre llegan tarde, porque la ambición va más rápido que la ciencia. La ciencia se queda con los restos de cerámica y la ambición individual con el oro.

“Expropiación y conquista violenta”. ¿Qué es lo que según la vitrina del Museo pueden aprender las nuevas generaciones, si realmente todo lo que se cuenta es el gesto de expropiación y conquista violenta? Ya sea a una escala muy pequeña, la vitrina vacía quiere condenar, señalar culpables. Pero lo que no dice, o tal vez no quiere aceptar, es que los habitantes de El Bolo-San isidro, Candelaria, Palmira y Cali, participaron activamente en el saqueo de su patrimonio ancestral para venderlo a colecciones privadas en Bogotá y en el extranjero. Un gesto que se repite a diferentes escalas desde que llegaron los españoles a comer oro y nos lo enseñaron por herencia o por diferencia a sangre y fuego. Un gesto que se repite y se reitera con las voces delatoras que riegan el chisme del descubrimiento del oro y no del patrimonio, con las que negocian el precio con el mejor postor, con las que callan creyendo que nada les están quitando, con las que lo venden al banco. Un gesto asociado al desastre del que habla Toufic, a través del cual el desastre se extiende, sigue pasando, interiorizado: en nuestras voces y nuestras reacciones. Sorprendiéndonos una y otra vez, cada vez que se encuentra el legado de nuestros otros ancestros bajo la tierra.

En Malagana quedaron pisadas y huecos llenos de agua. Luego, cuando ya habían sacado todas las figuras de oro, cuarzo, cerámica y demás objetos de valor (capital); el municipio de Palmira o los dueños de la hacienda, no se sabe, mandaron a aplanar el terreno con unas retroexcavadoras. Otra vez la tierra quedó plana. Otra vez parecía un terreno más de caña listo para ser sembrado. Silenciado. Limpio de cualquier rastro. Con todos los huesos y los dientes revueltos. Un poco más ilegible y menos accesible a los científicos, a los historiadores o a los eventuales rastreadores del desastre que sigue pasando. De mala gana alguien lo volvió a dejar en buen estado.

MALDICIÓN

Luego del saqueo en Malagana, comenzaron a aparecer otros rumores. Por ejemplo, la historia de cómo un zapatero, que luego de comprarse unos camiones para hacer viajes con la plata que recogió gaaqueando, se murió cuando uno de los camiones donde iba manejando se desbarrancó en la carretera, en la primera salida. “El Bolo-San isidro no volvió a ser lo mismo después. Mucha gente se enriqueció rápidamente. Construyeron casas, se veían las motos nuevas, los carros. Fue lo peor que le pudo pasar a ese pueblo”, dice una de las voces. “A mucha gente la mataron, otros se mataron en accidentes, otros cayeron en desgracia con los años, otros se volvieron borrachos o drogadictos y todo lo derrocharon. Eso era plata maldita”, dice la voz. Lo mismo pasa con la cocaína y el narcotráfico. Se sube rápido y se muere rápido. Se derrocha. Se muere en el exceso. Luego del saqueo, la dicha, las fiestas, vienen las muertes: “Era plata maldita”, comenzaron a decir. Sobre esos objetos de oro vendidos podría haber una maldición, pensó después la gente de El Bolo-San isidro.

En *Mi museo de la cocaína*¹⁴, en el capítulo dedicado al oro, Michael Taussig reflexiona sobre los mitos y leyendas alrededor de este mineral y su extracción en los ríos. En Santa María, ubicado en el río Timbiquí¹⁵, relata las historias de las personas que extraen oro y cómo ellas siempre están a merced de los tratos con el diablo, del que se dice, dios hizo dueño del oro, porque la minería es una transgresión, que trae ambición y caos. Entonces cuando se busca oro hay que ir con cuidado porque la ambición puede matar y el diablo (al que se le conoce también como el cuidandero del oro) puede salir a la vuelta de la esquina: “Parece que muchos hombres hacen tratos con el cuidandero y están bien preparados para darle las almas que exige, lo que significa que usan magia o venenos deslizados en la comida o la bebida de la víctima hasta el día cuando ellos, también, tienen que pagar con sus propias vidas”.¹⁶

En su libro *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*¹⁷ pasa algo similar con los trabajadores de cultivos de caña en los años setenta en Puerto Tejada. Descendientes de es-

clavos, luego de haber sido liberados tras la Independencia y nuevamente esclavizados por los terratenientes a través de salarios mínimos, arriendos y leyes, los trabajadores hacen pactos con el diablo para ser más productivos en el corte de caña. La plata que se consigue así, es plata maldita, es plata que hay que gastar rápido y derrochar en lujos innecesarios. El cortero muere joven, ya sea de cansancio o por algún accidente desafortunado. El minero también. Es el diablo que ha venido a reclamar su alma. Para Taussig este mito del diablo es una forma de resistir al capitalismo que va entrando poco a poco en estas comunidades precapitalistas.¹⁸ El acumular riquezas (capital) individualmente ya sea por cuenta del oro o del trabajo en los campos de caña trae muerte y destrucción.

Dice Taussig que no hay que tomarlo literalmente, como una obsesión o como una norma “que guía ineluctable y directamente las actividades de todos los días, sino más bien como una imagen que ilumina la autoconciencia de una cultura de la amenaza planteada contra su integridad. Una imagen de este tipo no se puede ensamblar como una rueda dentada en un “lugar” estructural-funcional de la sociedad. En cambio, la creencia en el contrato con el diablo de los proletarios es un tipo de “texto” en el que está inscrito el intento de una sociedad por redimir su historia, reconstituyendo la importancia del pasado en los términos de las tensiones del presente.”¹⁹

Se podría decir, parafraseando a Taussig, que la creencia en la maldición “que cayó” sobre El Bolo-San isidro es un tipo de “texto” en el que está inscrito el intento del pueblo por redimirse ¿de la culpa? por haber violado la paz de los muertos encontrados en la Hacienda Malagana. Aunque fuera demasiado tarde: el diablo, o en este caso, la maldición, llegó a El Bolo después de gastada la plata que dejó la venta del patrimonio en oro saqueado. No hubo voces que advirtieran el peligro de sacar y de vender esos objetos cuando se corrió el primer rumor. Es como si las voces estuvieran condenadas a desconocer la tradición y que algo, luego del saqueo, luego de la desgracia, las hiciera recordar. Adquiriendo una súbita consciencia del desastre que está pasando.

FLUIDOS

Para los koguis, el Museo del Oro de Bogotá, que alberga la colección de orfebrería prehispánica más grande del mundo gracias a la guaquería que ha estado por años al servicio del coleccionismo privado o público; está contaminado. En *Mi museo de la cocaína* Taussig cuenta que en el año 2003, un mamo kogui fue invitado por el Museo para preguntarle por la posibilidad de hacer una limpieza. El mamo, que nunca entra a sus instalaciones, les dijo que necesitaría la sangre menstrual y el semen de todos los trabajadores del banco, incluyendo los miembros de la junta directiva.

La única manera de limpiar todo lo que hay ahí y desagrar a los ancestros, es participar de un rito de limpieza donando los fluidos del propio cuerpo, de los cuerpos que representan al banco. La propuesta fue rechazada. Hacer que todo el cuerpo institucional del banco performara este gesto, implicaba reconocer y aceptar muchas cosas. Pues además de participar en un acto que busca devolverle la dignidad a Haba²⁰ y a las culturas prehispánicas saqueadas en sus lugares de descanso, este gesto implica reconocer otra visión (la de los koguis) de la colección de objetos como algo más que mercancías y símbolos de capital. Reconocer que esos objetos llegaron a la colección de una forma sucia e ilegal y que por lo tanto hay que limpiarlos. Aceptar la idea de que los fluidos del cuerpo podrían limpiar objetos. Reconocer que el cuerpo individual y el cuerpo institucional son uno solo y que, por lo tanto, los trabajadores deben donar sus fluidos. Y en última instancia, aceptar que la tradición indígena ha estado ausente del discurso del Museo, del discurso del Banco desde su fundación.

La potencia del gesto de donar dos tipos de fluidos de distintas personas —mujeres y hombres— para reconocer esta ausencia, va mucho más allá de las acciones comúnmente consideradas políticamente correctas en las que el gesto de desagravio está solo compuesto por palabras. Aquí se trata de sentirlo con el cuerpo, en un gesto donde el lenguaje está desplazado pues comienza con el acto de recoger el propio esperma o la propia menstruación, para que luego de este gesto mudo, los fluidos recogidos y mezclados en uno solo (esperma y sangre juntos), revueltos en un contenedor, sean conjurados en una lengua desconocida.

Fluidos que dan la vida, pero a la vez están estrictamente controlados en la cotidianidad del mundo capitalista. Aquí la mezcla de esperma y sangre menstrual del mensajero, de la señora de los tintos, del curador, del director del banco, de la administradora, participan en la concepción de un líquido de color rojo. Fluidos de gente de todos los estratos sociales, de distintas partes del país que, en silencio, los donan a un ritual indígena para hacer una mezcla que limpia. Una mezcla hecha de diversidad, de participación democrática, incluyente. Una mezcla que es mestizaje sin declaraciones públicas ni políticamente correctas. Mestizaje líquido y silencioso, material.

NOTAS

- 1 Ver otra imagen anexa #2: *El País*, sábado 23 de enero de 1993, página interior 2A.
- 2 *El retiro de la tradición cuando un desastre está pasando*. Disponible en inglés: Jalal Toufic, *The Withdrawal Of Tradition Past a Surpassing Disaster*, ed. Jalal Toufic, Fothcoming Books, 2009.
- 3 Decir “blanco” en ciudades como Cali no es lo mismo que decir “blanco” en Europa. El color de mi piel es el resultado de un racismo de generaciones y generaciones de hombres y mujeres que se casaron con “blancas” y “blancos” para “progresar”. Cf. *Piel negra, máscara blanca*, Frantz Fanon, primera ed. 1952, ed. Seuil, París. Traducción al español: Editorial Abraxas, 1972, Argentina.
- 4 Dice el arqueólogo Carlos Fernando Rodríguez, que no hay descendientes directos de las culturas que habitaron el Valle del Río Cauca pues, en menos de 20 años, los españoles acabaron con todos. Sin contar, eso sí, los que huyeron antes del desastre.
- 5 Película hecha en 1959, con guion de Marguerite Duras.
- 6 Lanzada por el ejército americano el lunes 6 de agosto de 1948 sobre la ciudad de Hiroshima.
- 7 Diálogo transcrito de la película *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.
- 8 ¿Se consideran colombianos los indígenas que habitan el territorio llamado Colombia?
- 9 Es la figura de máxima autoridad en las comunidades kogui, arsarios, kakuamo y arhuaco. Son hombres escogidos y educados desde muy pequeños para entablar comunicación con los seres sagrados de la cosmología kogui.
- 10 Ver imagen anexa #3.
- 11 Serie de entrevistas realizadas entre febrero y junio de 2015 a testigos del saqueo entre los que hay arqueólogos, gestores culturales, habitantes del sector y otros testigos presenciales.
- 12 Ver imágenes anexas del periódico *El País*.
- 13 Es curioso, pues la palabra “guaca”, en inca, hacía referencia a los espacios considerados sagrados

como, por ejemplo: templos, santuarios, tumbas. Los lugares que eran *wak'a* (guaca) quedaban generalmente en los nacimientos de los ríos y otros espacios topográficos importantes. Estaban llenos de ofrendas y eran cuidados y honrados. Hoy en día, la palabra guaca se usa para referirse a un “tesoro” prehispánico encontrado, y el verbo guaquer se usa para referirse al acto de buscar y sacar el “tesoro” de la tierra para luego seleccionar todos los objetos en oro y cerámica valiosos que componen la guaca y venderlos como mercancías.

- 14 *Mi museo de la cocaína*, ed. Universidad del Cauca, 2013.
- 15 Municipio del departamento del Cauca.
- 16 *Mi museo de la cocaína*, p. 9, ed. Universidad del Cauca, 2013.
- 17 *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*, ed. Nueva Imagen, México, 1993.
- 18 *Ibíd.*
- 19 *Ibíd.* p. 132 - 133.
- 20 Es el nombre que los koguis le dan a la tierra, que es un ser viviente, creador de los hombres.

Lo que el arte puede (y no puede): “Réquiem NN”¹

POR
Elkin Rubiano

Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947) ocupa un lugar privilegiado en la escena del arte contemporáneo en Colombia. No solo por el hecho de que sus trabajos circulan en el circuito establecido del arte (museos y galerías) sino porque además circulan 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. Basta pensar en que ha participado en exposiciones colectivas junto a artistas colombianos consagrados en el circuito artístico internacional (José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas y Óscar Muñoz)² o que su documental *Réquiem NN* se estrenó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (de octubre 8 al 14 de 2013). Del mismo modo, hay que considerar que Echavarría es un invitado frecuente, no solo como artista sino como expositor, a congresos especializados sobre el conflicto armado en Colombia³. Es decir, su obra navega tanto en los circuitos especializados del arte, como fuera de ellos. La cuestión, desde luego, no solo 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 Echavarría⁴ recurre, frecuentemente, a criterios extrartísticos. 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 (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 y otra imagen se ve 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 solo 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. 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”

(Acosta 2016, p. 25). 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. (Martínez, 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 esta misma ayuda a ocultar, reproduciendo con ello, hasta cierto punto, un problemático olvido suplementario. (Uribe, 2016, p. 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



Montaje para exposición de fotografías lenticulares



Nichos mortuorios en el cementerio de Puerto Berrío

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” (Acosta 2016, p. 25). Aquí la cuestión no tiene que ver tanto con la sobreinterpretación de la obra (ver algo que no existe), sino con no comprender la lógica del duelo: el duelo no es algo que se le regala a un muerto, es algo, más bien, 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 dolor⁵ (“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 sea individual y colectivo, lo que resulta indispensable para su completa elaboración.

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 Patricio Nieto (2012) realiza una crónica sobre los “muertos del agua” de Puerto Berrío, sobre la prohibición de rescatarlos del río y darles sepultura⁶, 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 las almas 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 solicitante⁷ 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 cruce 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, pp. 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” (Nieto, 2012, p. 58), o las palabras de una señora que busca iniciar a unos adoptantes/solicitantes: “... rezar por el descanso de su alma, traerla a la boca en cada minuto, pedirle favo-

res simples, y recompensarla sin falla porque *ellas son cabronas*” (Nieto, 2012, p. 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 posconflicto y la vulnerabilidad social normalizada por la hegemonía del estado neoliberal en estas sociedades latinoamericanas de Modernidad singular. (Flores Martos, 2014, p. 136)

La obra de Echavarría documenta, sin que ese sea su propósito, la exclusión estructural de los adoptantes/solicitantes más que su integración en una comunidad del dolor. 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 modifica el dato material mediante la formalización creada para el montaje galerístico, renunciando de este modo al dato real en procura de su estilización, es decir, sustrayendo lo que perturbaría 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 solo una ilusión construida visualmente.

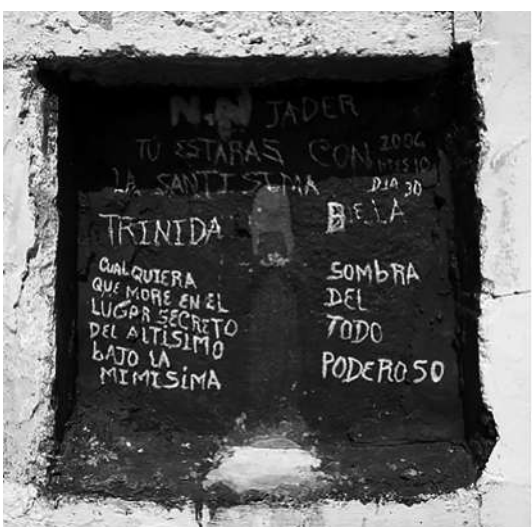
En ese sentido, la serie de videos *No venarios en espera* no crea tal ilusión, pues muestra la transformación de los nichos de modo individual dejando ver algo del lugar en el que se dan dichas transformaciones. De hecho, podría pensarse, es una negación del montaje de las fotografías lenticulares: 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 solo es posible descifrar gracias al montaje. El revestimiento del nicho se transforma con el paso del tiempo, y no solo 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)⁸ y su correspondiente montaje en fotografía lenticular.

En el montaje lenticular, que puede estar conformado por 48 nichos, se



Fragmento del montaje lenticular, captura de pantalla 1



Fragmento del montaje lenticular, captura de pantalla 2



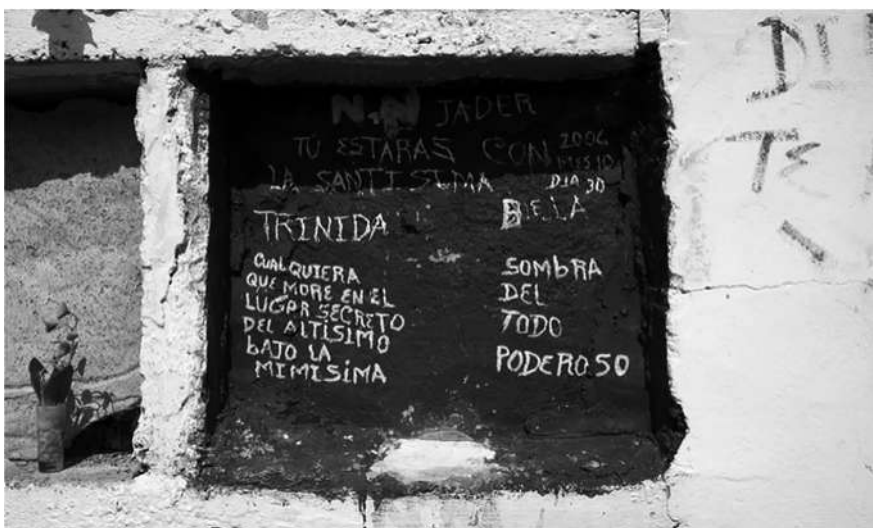
Fragmento del montaje lenticular, captura de pantalla 3



Video, captura de pantalla 1



Video, captura de pantalla 2



Video, captura de pantalla 3

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 virgen en su base. Al lado derecho se aprecia otro nicho en el 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 privilegia el formalismo visual sobre la imagen documental.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que la aproximación artística del fenómeno sea inadecuada, sino más bien que los procedimientos pueden resultar más apropiados en unos casos que en los otros. En el video *NN Jader*, por ejemplo, la transformación del nicho resulta elocuente, no solo 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 reprimen. De este modo *Novenarios en espera* quiebra el efecto 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 documental⁹. 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 complejidad del fenómeno. Hugo Ramón Antonio Morales, el sepultureiro, 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

Es cultural para el pueblo, pero es un problema para medicina legal. Tenemos muchos NN y tiempo después llega la familia y va uno al cementerio y ¿dónde está pues? Tendría que existir un control, que el sepultureiro 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)

Además, la adopción es un problema que le da “mala imagen” al pueblo

En 2006 hubo mucho NN que se sacó del río Magdalena, en 2007 cambió la situación porque las personas particulares ya no podían 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 solo son obras de arte y nada más¹⁰, es decir, que su incidencia en el mundo es más simbólica que real. De hecho, en caso de que tal incidencia se diera, no podría verificarse. No hay métodos fiables para medir los efectos del mundo del arte en el mundo “real”.¹¹ 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 situación. Si se piensa en lo primero, se opta por la posición del efecto sobre lo real¹²; si se piensa en lo segundo, se opta por la posición de lo que una obra puede hacer con su presencia: una dimensión que solo puede valorarse a partir de una política de los afectos de las obras de arte.

NOTAS

1 Este artículo apareció originalmente en la Revista MAVAE con el título “*Réquiem NN* de Juan Manuel Echavarría: entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido”, 2017, enero-junio, volumen 12(1): <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>

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

3 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*.

4 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, Óscar Muñoz, por citar algunos casos.

5 “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 la experiencia del dolor” (Diéguez, 2013, p. 24).

6 Hay una triple prohibición: la de los perpetradores del homicidio, pues rescatar un cuerpo es rescatar las evidencias del crimen y 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.

7 En la investigación sobre la santificación popular de los muertos en los cementerios colombianos, la antropóloga Anne-Marie Losonczy (2001) 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” (p. 11).

8 http://www.jmechavarria.com/requiemnn/novenario/nnjader_13_3x2_1080x1620_hd_48op.html

9 <http://www.requiemnnfilm.com/view.html>

10 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...

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

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

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

Losonczy, A. M. (Enero-diciembre, 2001). Santificación popular de los muertos en los cementerios urbanos colombianos. *Revista Colombiana de Antropología*, (37), pp. 6-23.

Martínez Pinzón, F. (14 de octubre de 2013). Del arte y la memoria: el documental *Réquiem NN* de Juan Manuel Echavarría. *razonpublica.com*. Recuperado de [http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-](http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/7121-del-arte-y-la-memoria-el-documental-requiem-nn-de-juan-manuel-echavarr%C3%ADa.html)

[y-cultura/7121-del-arte-y-la-memoria-el-documental-requiem-nn-de-juan-manuel-echavarr%C3%ADa.html](http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/7121-del-arte-y-la-memoria-el-documental-requiem-nn-de-juan-manuel-echavarr%C3%ADa.html)

Nieto, P. (2012). *Los escogidos*. Medellín: Sílabas Editores.

Torres Duarte, J. D. (16 de abril de 2013). ‘Réquiem N.N.’, la obra de Juan Manuel Echavarría, *El Espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/requiem-nn-obra-de-juan-manuel-echavarr%C3%ADa-articulo-416217>

Uribe Alarcón, M. V. (2016). Desaparición y evanescencia. El arte contemporáneo y la violencia. En M. del R. Acosta. (coord.), *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia* (pp. 1-23). Bogotá: Universidad de los Andes.

BIBLIOGRAFÍA

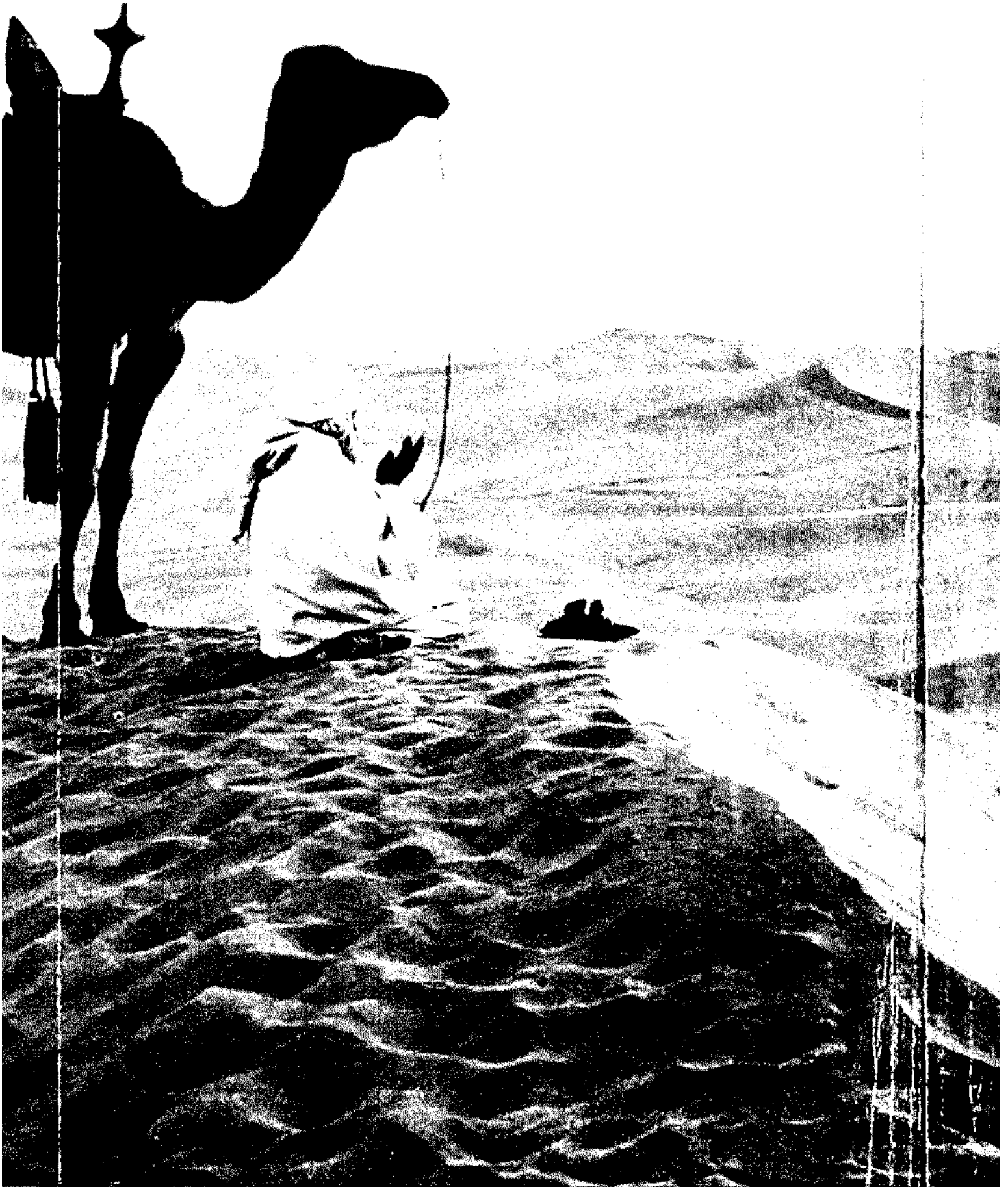
Acosta, M. del R. (2016). Las fragilidades de la memoria. Duelo y resistencia al olvido en el arte colombiano (Muñoz, Salcedo, Echavarría). En M. del R. Acosta. (coord.) *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia* (pp. 23-49). Bogotá: Universidad de los Andes.

Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones Documenta/Escénicas.















Vea el archivo, participaciones y publicaciones en:
<https://premionalcritica.uniandes.edu.co>

 **Universidad de
los Andes**
Facultad de Artes y Humanidades

 **TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN
 **MINCULTURA**

 **fundación
arbores**