

Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes

Categoría 1- texto largo

**“Cuerpos sin duelo” y deuda simbólica:
El lugar del arte en contextos de violencia**

Por: Elkin Rubiano

En una video-instalación de la artista Clemencia Echeverry titulada *Treno (canto fúnebre)*¹, se ve la corriente caudalosa de un río y se escucha su potencia. A pesar de su caudal solo se ven fragmentos del río. Parece que nada más sucediera, salvo el fluir del río en su potencia. Por momentos irrumpen gritos que se incorporan al sonido del río, uno y otro conforman el treno. Parece que el sonido lo fuera todo: la potencia del río y la impotencia del grito. Pero de un momento a otro aparece, arrastrada por la corriente, una cosa difícil de determinar mientras que una persona se acerca a la orilla tratando de alcanzarla. Cuando finalmente lo logra, podemos percatarnos de que son prendas rescatadas del río: un pantalón, una camisa y algo más difícil de precisar. El contexto de violencia que rodea estos acontecimientos hacen pensar que las prendas rescatadas del río son el indicio de una masacre: “El río Cauca ha sido empleado como “fosa común” (...) entre 1990 y 1999 se practicaron 547 necropsias a cadáveres recuperados de las aguas del río Cauca (...) el fenómeno de los cuerpos flotando en las aguas del río Cauca no sólo es continuo en el tiempo, sino que se extiende a lo largo del río” (Grupo de Memoria Histórica 2010, 67).

No es un azar, por lo tanto, que algunas propuestas artísticas centradas en el conflicto armado trabajen con o a partir de los rastros dejados por la violencia, o bien mediante la documentalización fotográfica y audiovisual, o bien mediante la exploración material y escultórica. En estos casos la ausencia de las personas desaparecidas y asesinadas se hace presente a partir de la huella material inscrita en los objetos: zapatos, tumbas, muebles, prendas. Hay, evidentemente, algunas persistencias en estas prácticas. La cuestión central, desde luego, es la muerte, pero específicamente la muerte que deja

¹ Véase: <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/treno> (24.01.17).

cuerpos sin duelo, como los ha llamado Ileana Diéguez (2013). Junto con la muerte aparecen de manera persistente el cementerio, las tumbas, los nichos y sus metáforas. No es difícil encontrar la rectangularidad de las tumbas y la oscuridad de las fosas en obras de artistas cuyos lenguajes resultan diferentes e incluso disímiles: *Atrabiliarios* (1992-1993), *Plegaria muda* (2009-2010) y *Sumando ausencias* (2016) de Doris Salcedo; *Réquiem NN* de Juan Manuel Echavarría (2006-2015); *Río Abajo* (2008) y *Relicarios* (2016) de Erika Diettes; *Magdalenas por el Cauca* (2008-2012) de Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, entre otras. Para dar cuenta de estas persistencias en este texto se analizarán las siguientes obras: *Archivos de un presente* de Catherine Poncin (2015), *Doble oficio por la entrega digna* de Constanza Ramírez (2013) y *Souvenir* de Saír García (2016).

La presencia de Antígona y la segunda muerte

Los *cuerpos sin duelo* hacen referencia a la imposibilidad de darle una “segunda muerte” a los muertos, es decir, la imposibilidad de llevar a cabo los ritos fúnebres como parte fundamental en la elaboración del duelo, pues, como señala Leader, “El duelo es mucho más que una muerte biológica real. También consiste en *dejar descansar a alguien simbólicamente* (...) Matar a los muertos es *una forma de aflojar los lazos con ellos* y de situarlos en un espacio diferente, simbólico. Tal vez entonces se vuelva posible comenzar a forjar nuevos lazos con los vivos” (2011, 105 y 113, las cursivas son mías). Desde luego ese “alguien” no sólo es el muerto sino también el doliente, pues es éste quien debe descansar, y es quien, en última instancia, debe propiciar esa segunda muerte. Esa segunda muerte -la simbólica-, es la que Creonte le prohíbe realizar a Antígona:

El cadáver de Polineces, tan desdichadamente muerto, dicen que ha prohibido por medio de heraldo que nadie le dé sepultura ni lamento funerario; se le ha de dejar privado de llanto e insepulto, cual sabroso tesoro para las aves que lo otean ansiosas de rapiña.²

² Traducción de *Antígona* por Luis Gil (Sófocles 2016, 94).

Como se sabe, Antígona incumple la prohibición al regar sobre el cadáver de su hermano “una fina capa de polvo”. La transgresión es descubierta, como lo reporta uno de los guardianes: “...barrimos todo el polvo que cubría al muerto, dejamos bien desnudo el cadáver, que se descomponía”. A pesar de esto, Antígona insiste en su propósito:

...al cabo de un rato se vio a la muchacha. Emitía los agudos lamentos del ave en su amargura cuando divisa en el nido vacío el lecho huérfano de los polluelos. Así, ella también, cuando vio al cadáver al descubierto, prorrumpió en sollozos, y lanzaba horribles maldiciones contra los autores del ultraje. Acto seguido, lleva con sus manos polvo seco y, elevando un aguamanil de bronce bien forjado, corona al muerto con tres libaciones. Al verla, nos abalanzamos, y le dimos caza al punto, sin que ella se alterara lo más mínimo” (113-114).

Los sollozos amargos de Antígona que se metamorfosean con los agudos lamentos del ave son una imagen conmovedora, particularmente porque el cadáver desnudo y en descomposición de su hermano es el sabroso tesoro para otras aves. Imagen singular, dice Lacan: “Extraje de *Las Fenicias* los cuatro versos en que es comparada ahí también, con la madre desolada de una nidada, que lanza sus patéticos gritos (...) el ruiseñor como la imagen en la que se muda el ser humano a nivel de esta queja” (1988, 317). Imagen inquietante cuando el lamento de Antígona resuena en mi imaginación con los gritos que se escuchan en *Treno (canto fúnebre)*, pues así como la joven se metamorfosea con el ave, el grito humano se metamorfosea con el potente sonido del río, que es el mismo río presente en *Réquime NN, Río abajo y Magdalena por el Cauca*, un río cuyo caudal arrastra esos cuerpos que no serán velados, pues su cauce es la fosa común de miles de cuerpos, muchos de los cuales no serán rescatados ni identificados.

Y no es poesía ni arte lo que aquí se relata. Hacia el final del documental *Impunity* (2010) de Hollman Morris³, la Fiscalía General de la Nación hace entrega de restos óseos que han logrado ser identificados. Los restos se entregan a las familias en un

³ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=goZUwkldHB4&app=desktop> (15.01.17).

pequeño féretro de madera. El funcionario de la fiscalía llama a los familiares de la siguiente manera:

Hacemos entrega a Héctor de Jesús Ceballos, en calidad de hermano, los restos óseos de quien en vida respondía al nombre de Albeiro Antonio Ceballos Aguirre (...) Luz Dary Higuita, en calidad de sobrina, se hace la entrega de restos óseos de quien en vida respondía al nombre de Joaquín Emilio Naval...

Después de la entrega se llevan los restos al cementerio para darles sepultura. En el documental se le hace el seguimiento a Luz Dary Higuita quien carga el féretro con los restos de su tío (Imagen 1). El sepulturero señala: “Uy, no va a caber”. Hace esfuerzos para hacer entrar la caja en el nicho fúnebre: “Ese va a ser el problema: las están haciendo muy grandes”. El otro sepulturero dice: “Saquémosle la tapa [al féretro]”. Abren la tapa y los restos óseos quedan expuestos a la vista; los sepultureros evalúan la situación y el primero de ellos recomienda: “Habría que zafarla de acá y voltearle la tapa al contrario” (Imagen 2). La familiar resignada ante la situación dice con una voz cansada: “Ah, pues si toca así...”. Un funcionario que acompaña el procedimiento le indica a alguien: “Y coméntele entonces a las otras familias, porque si no lo quieren así...no es que no se quiera sino es que no nos caben”. Los sepultureros realizan el “ajuste” mediante el cual el féretro deja de ser féretro y, sobre la tapa invertida de lo que fuera una caja fúnebre, colocan la cinta con el nombre de la víctima: Joaquín Emilio Naval (Imagen 3). Ingresan los restos y la bóveda es sellada (Imagen 4).



Imagen 1.



Imagen 2.



Imagen 3.



Imagen 4.

A pesar de la identificación y entrega de los restos a sus familiares, a pesar de la ceremonia, a pesar de poder enterrar a sus muertos -después de muchos años de espera, sufrimientos e incertidumbres-, a pesar de todo eso y hasta el último momento algo sigue truncándose: a la injusticia de una muerte se le suma la imposibilidad de realizar una ceremonia fúnebre de manera digna. Parece que una deuda simbólica quedara sin saldarse, y aún después de estar resguardado en el féretro, el difunto se manifiesta enseñando sus restos. El guardián que sorprende a Antígona violando la ley, relata: “... lleva con sus manos polvo seco y, elevando *un aguamanil de bronce bien forjado*, corona al muerto con tres libaciones”. ¿Por qué hacer mención de lo bien forjado del bronce? La respuesta es clara: porque el ritual no consiste sólo en realizar la libación sino también en el modo de hacerlo; es una ofrenda en la que se pone en suspensión el flujo ordinario de la vida, de ahí que la libación no se realice con una vasija común, pues es esencial no sólo el líquido que se ofrenda sino, a su vez, el recipiente que lo contiene. Difícil no recordar aquí la reflexión que Heidegger realiza sobre La Cosa (*Das Ding*) cuyo ejemplo es, precisamente, una jarra:

Pero el obsequio de la jarra se obsequia a veces en vistas de la consagración (...) entonces no calma ninguna sed. Calma la solemnidad de la fiesta elevándola a lo alto. En este caso, lo vertido no se escancia en una taberna, y este obsequio no es una bebida para los mortales. Lo vertido es la bebida dispensada a los dioses inmortales (2001, 126-127).

Con su *aguamanil de bronce bien forjado* Antígona hace las cosas como *se deben*, y esa es la razón de su tranquilidad en el momento de su captura: “...nos abalanzamos, y le

dimos caza al punto, sin que ella se alterara lo más mínimo”. Antígona sabe que ha pagado su deuda simbólica con los muertos, independientemente del castigo que recibirá por ello.

En cambio, en el caso de Luz Dary, el nicho no se ajusta al féretro de su tío. La solución entonces fue descuartizar la caja, como recalcando, mediante una metonimia infame, el cuerpo descuartizado que contiene. A diferencia del *bronce bien forjado*, la caja mortuoria es tratada como una caja cualquiera, indistinta, banalizada. Allí, como en tantos otros casos, se hicieron las cosas como *no se deben*, y el resultado es una deuda simbólica no saldada ni con las personas asesinadas ni con los dolientes. Más que la concientización o la denuncia lo que el arte busca es -en un contexto de violencia extrema-, saldar esas deudas de manera simbólica. De ahí su estrecha relación con los dolientes.

La imagen sagrada: Cosa, vacío y simbolización

¿Cómo enmarcar la imagen de un desaparecido? Una hipótesis podría ser que el marco, es decir, aquello que hace que fijemos la mirada, se construye mediante una dialéctica entre el rostro y el rastro: los artistas contemporáneos recurren marcadamente al rastro, es decir, a la indexicalidad -la tesis de Malagón (2010)-, mientras que los movimientos de víctimas recurren marcadamente al rostro, a las fotografías de personas desaparecidas y asesinadas. Entre una y otra forma hay cruces. Basta pensar, por ejemplo, en la exposición de la artista francesa Catherine Poncin, *Archivos de un presente*⁴ (Imagen 5). Mediante unos retablos con los retratos de personas desaparecidas, Poncin pone el énfasis en las huellas grabadas en las imágenes, huellas que son índice de un peregrinaje: las marchas y actos simbólicos de los familiares en las calles y el espacio público, el bodegaje después de las peregrinaciones y, de nuevo, marchas y más marchas una y otra vez, mientras estas imágenes, a lo largo del tiempo, se desgastan con el sol, la lluvia y la humedad (Imagen 6). De modo que las imágenes ajadas, desteñidas y desgastadas son el indicio de un olvido: *esos retratos muestran la lucha* de los

⁴ Alianza Francesa, Bogotá, sede Chicó, abril 17-junio 23, 2015.

sobrevivientes contra el olvido, pero la evidencia física de *los retablos demuestra el olvido* colectivo en el que las víctimas son dejadas, los retablos ponen en evidencia los años de peregrinaje de los familiares sin tener respuesta del paradero de sus seres queridos. Lo que Poncin hace, en este caso, es explorar el rastro dejado en las imágenes de los rostros, cuya seña es el índice de un olvido estructural. Sin embargo, no transforma el material que le ha sido donado, más bien construye un dispositivo para la mirada mediante su instalación. Esa es su forma de enmarcarlos, de hacer que el público se percate de algo.



Imagen 5. Catherine Poncin, *Archivos de un presente* (2015)



Imagen 6.

Y todo esto permite preguntarse ¿qué es lo que una imagen puede? Una imagen modesta y cotidiana capturada en un momento en el que las imágenes no abundaban, pues una gran cantidad de los retratos de esos retablos fueron tomados entre las décadas del ochenta y el noventa, antes de que irrumpiera la imagen digital que puede capturarse y multiplicarse fácilmente. Así que en muchos casos el retrato que circula es uno de los pocos que se conservan del ser querido, cuando no el único. ¿Cómo enmarcar esa imagen dignamente? ¿Cómo intentar pagar la deuda simbólica con los muertos y los sobrevivientes? Detengámonos en dos casos: *Doble oficio por la entrega digna* (2013), de Constanza Ramírez y *Souvenir* (2016) de Saír García.

Doble oficio por la entrega digna es una obra de Constanza Ramírez realizada como parte de su trabajo en Familiares Colombia, una organización en la que, además de luchar por la búsqueda de sus familiares desaparecidos, exige, cuando los restos óseos son identificados, una entrega digna de los mismos. El caso de Luz Dary con los restos de su tío resulta indignante. Sin embargo, no es excepcional:

Me entregaron a mi hermana en una bolsa. ¿Cómo llego a decirle a mi sobrino que ahí está su mamá? (...) A veces entregaban los restos en cajas, y las

personas, que iban a reclamarlo a otro lugar donde no vivían, se devolvían en buses, con su familiar en las manos⁵.

Ese es el contexto en el que se crea la instalación *Doble oficio por la entrega digna*⁶. En un cuarto oscuro caen de manera vertical dos haces de luz sobre dos álbumes fotográficos colocados sobre unos pedestales (Imagen 7). En uno de ellos una luz cálida ilumina las imágenes de personas desaparecidas cuyos restos fueron entregados a sus familiares. Son imágenes fotográficas acompañadas de una leyenda: nombre de la víctima, fecha de desaparición y la indicación de que sus restos fueron hallados y entregados (Imagen 8). El otro álbum está compuesto, igualmente, de imágenes de personas desaparecidas, pero a diferencia del primero las imágenes no están grabadas en el soporte físico del papel, sino que se proyectan fantasmagóricamente sobre el álbum, es solo un haz de luz, evanescente, que no puede fijarse en el papel, ya que la imagen desaparece después de un breve tiempo de proyección, dándole lugar a otras imágenes y así sucesivamente. Estas fotografías tienen, como las primeras, una leyenda: nombre de la víctima, fecha y lugar de la desaparición. Pero, a diferencia del primer álbum, son los retratos de víctimas cuyos restos no han sido hallados (Imagen 9). Mientras se observan las imágenes se escuchan los testimonios de los familiares: el viacrucis que padecen en la búsqueda de sus desaparecidos, las exigencias a las instituciones encargadas, los trámites burocráticos en los que se acumulan folios de peticiones sin sentido.

⁵ Relato de Yanette Bautista, haciendo referencia a la entrega de los restos de su hermana Nydia Erika Bautista, cuyo nombre lleva hoy una organización dedicada a la búsqueda de familiares desaparecidos. “Me entregaron a mi hermana en una bolsa”, *Semana*, 29 de octubre de 2014.

⁶ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=iqm4hGePq9c>



Imagen 7. Constanza Ramírez,
Doble oficio por la entrega digna (2013)

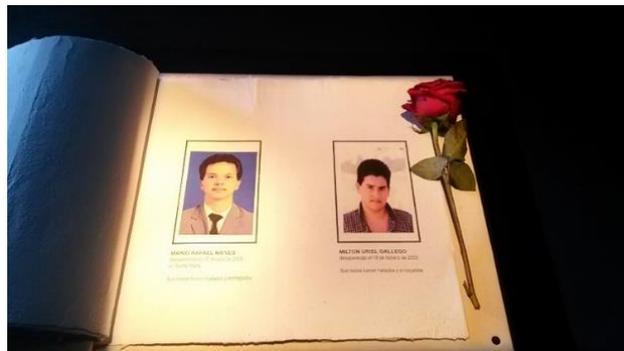


Imagen 8.



Imagen 9.

Los recursos utilizados en *Doble oficio* están cargados de connotaciones conceptuales: la imagen inmaterial, evanescente y fantasmagórica para los desaparecidos cuyos cuerpos no han sido recuperados. El audio, que no solo es informativo, sino que también

propicia una experiencia sonora acompañado por un persistente y molesto tic-tac, que es tanto el paso del tiempo como el latido de un corazón. Por último, el material de los álbumes, un papel reciclado cuya procedencia es tomada de los papeles acumulados por los familiares en la búsqueda de los desaparecidos. Pero, independientemente de estas connotaciones conceptuales, Constanza Ramírez sabe del límite trazado entre lo que se puede y no se puede hacer con estas imágenes. Así como en el trabajo de Poncin, en el de Ramírez no hay una manipulación de las imágenes sino una disposición de estas para ser vistas y cargarlas de sentido. Constanza sabe de la relación afectiva que los familiares tienen con estas fotografías. Los recuadros donde se colocaron las imágenes se trazaron de acuerdo a los formatos estandarizados que diligencian los familiares: “los formatos son todos iguales y los desaparecidos y las víctimas son distintas”⁷. Desde el punto de vista conceptual, las fotografías se hubieran podido ajustar al recuadro burocrático alargándolas, encogiéndolas, achatándolas, etc.,⁸ insinuando así el proceso kafkiano por el que tienen que pasar los familiares, tanto en la búsqueda como en la entrega de los restos óseos. Sin embargo, tal “ajuste” hubiera sido semejante al que realizaron los sepultureros en el féretro de Joaquín Emilio Naval. En estos casos, las imágenes como los objetos son sagrados.

La repetición de estas imágenes, su insistencia persistente en las manifestaciones y en los encuentros de familiares de desaparecidos resulta sintomático. El resultado de estas ausencias, de estos cuerpos sin duelo, es la deuda simbólica no saldada ni con los muertos ni con sus familiares. Esa es la deuda que todos estos procesos de simbolización intentan saldar, elevando la imagen de las personas desaparecidas a instancias sagradas, como merecedoras de un culto que debe realizarse con dignidad. En la reflexión de Heidegger sobre La Cosa, una modesta jarra se eleva hacia lo sagrado construyendo un vínculo entre lo divino y lo mortal. Por una vía semejante, Lacan exploró la naturaleza de La Cosa en relación con su dimensión psicoanalítica. Sus

⁷ Entrevista realizada a Constanza Ramírez, Bogotá, mayo 20 de 2016.

⁸ “...hubo alguien en alguna oportunidad, una artista, que me decía que ella hubiera estirado las fotos hasta que le cupieran en el formato, aunque se deformaran. Y aunque a mí me parecía una buena idea, cuando yo pensé en qué pensaría un familiar al ver la foto de su ser querido deformada, yo creo que no le hubiera gustado, y preferí declinar mi deseo de hacerlo, por respeto a la familia, porque la familia quiere ver la foto de su familiar bonita” (Ibíd.).

reflexiones resultaron colindando con el arte a partir de la idea de que La Cosa puede ser extraída de un objeto: elevar el objeto a la dignidad de La Cosa, dice Lacan (1988, 138). Es decir, desnaturalizar el objeto, darle un carácter extraño, sacarlo de la serie y situarlo en otro lugar. No hay que olvidar, en todo caso, que tanto para Heidegger como para Lacan La Cosa remite al vacío, el vacío central de la jarra, por ejemplo. Así que el arte, en relación con ese vacío, puede bordearlo, evocarlo y organizarlo, construyendo así “una diferencia entre el objeto y el espacio en que el objeto se encuentra, el lugar especial, sagrado, de la Cosa” (Leader 2014, 72).

Veamos el caso de un objeto que se saca de su uso habitual para ser convertido en otra *cosa*. Se trata de un *souvenir*, o mejor aún, de la idea de *souvenir* que el artista Saír García construye al imprimir las fotografías de personas desaparecidas en cubos transparentes en los que los retratos parecen adquirir vida, pues con el movimiento del observador y la tridimensionalidad de la imagen, los retratos parecen moverse (Imagen 10). *Souvenir* se expuso en tres ocasiones durante 2016: el 30 de agosto, Día Internacional de los Desaparecidos, en la sala de convenciones de un hotel de Bogotá; entre el 2 y el 5 de septiembre en la Fiscalía General de la Nación y en la exposición colectiva “Intersecciones: Perspectivas estéticas y políticas para la paz”, realizada en la Universidad Cooperativa de Bogotá entre noviembre y diciembre. Los lugares señalados aquí no están mencionados al azar, como se verá más adelante.

En primer lugar, pensemos en el objeto propiciador de la obra. El *souvenir* es un objeto que asociamos al viaje, al recuerdo y al regalo. Está estrechamente ligado a momentos de felicidad. Así que el *souvenir*, normalmente un objeto pequeño, permite que recordemos aquellos momentos que nos resultaron gratos: que la felicidad pasada se convierta en una felicidad presente cuando les dirigimos la mirada. El *souvenir* es algo que obtenemos para nosotros mismos cuando viajamos, pero también es algo que adquirimos para regalárselo a otros, porque, acaso, también queremos compartir nuestra felicidad con ellos. Si un minúsculo objeto permite recordar y atesorar algo tan íntimo y efímero, es porque el *souvenir* parece tener propiedades mágicas, muy cercanas al fetiche.



Imagen 10. Saír García, *Souvenir* (2016)



Imagen 11.

Los *souvenirs* de García parecen tener esa propiedad. Aunque los familiares de personas desaparecidas hayan visto una y otra vez y mil veces las fotografías de sus seres amados, cuando se encuentran con los pequeños cubos translúcidos, en cuyo interior se atesora la imagen de la hija, del padre, del hermano, algo mágico ocurre: la imagen cobra vida y su mirada sigue a las personas que la estén mirando. Para los familiares este encuentro produce inmediatamente una felicidad que, sin embargo, se mezcla de inmediato con el llanto, como ocurrió el 30 de agosto (Imagen 11). El dolor y la felicidad no se diferencian en tal encuentro. Si tradicionalmente el *souvenir* está

asociado a un viaje gozoso, pasajero y voluntario -una partida que anticipa el regreso del viajero, los *souvenirs* de García remiten a otra partida: la de personas víctimas de desaparición forzada, cuya partida no tiene regreso.

La experiencia de los familiares con los cubos de García tuvo lugar el 30 de agosto de 2016 en la sala de convenciones de un hotel de Bogotá. Frecuentemente se escuchaban consignas que irrumpían de un momento a otro: “Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos”, “Somos semilla, somos memoria, somos el sol que renace ante la impunidad. Somos el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado”, “Por nuestros desaparecidos ni un minuto de silencio, toda una vida de lucha”. Fue en este ambiente cargado de dolor que fue exhibida la obra *Souvenir*. Sin embargo, la idea inicial era exhibirla ese mismo día en la Fiscalía General de la Nación, proyecto que se vio truncado por protocolos de seguridad de la institución. Este impase hizo que García se ausentara de la conmemoración realizada en el hotel, pues consideró que el sitio no era apropiado para su obra. Pero sin el artista, la obra, ella sola, resultaba elocuente, propiamente viva por la relación que los familiares construyeron con las imágenes. Vale la pena recoger algunos relatos para dar cuenta de tal relación:

La primera vez que yo vi el cubo fue supremamente impactante para mí, porque uno siempre ve esta foto [muestra la fotografía plastificada que llevada colgada al cuello, como muchos otros familiares], y al ver esa foto que se mueve, te transmite a otra dimensión. Cuando yo veía que mi papá se me movía (...) la relación con mi papá fue completamente diferente, fue como si me estuviera hablando y me estuviera contestando lo que yo le estaba diciendo. Esa es la importancia para mí del cubo (Marcela Granados, quien busca a cinco familiares desaparecidos).

La primera vez que vi el cubo fue supremamente impactante para mí, porque uno siempre ve esta foto [muestra la fotografía que lleva colgada al cuello], y al ver esa foto que se mueve te transmite a otro sitio, a otra dimensión, es como si él me estuviera hablando y él me contestara lo que yo le estoy diciendo (Mujer de Medellín que busca a un familiar arrojado a La Escombrera).

Algo extraño ocurre con esas fotografías, una suerte de animismo que trae a los desaparecidos de vuelta. Una sensación, para los familiares, más cercana al goce que al placer, en un sentido psicoanalítico, pues la alegría que les produce es inseparable del dolor, y aunque el dolor sea muy grande no pueden dejar de fijar la mirada en el objeto, ese objeto que señala y bordea el vacío de la desaparición y, al hacerlo, se convierte en algo más, en un objeto-fetiché, en una Cosa que, como lo repiten con frecuencia, los transporta hacia otra *dimensión*.

A pesar de la imposibilidad de exhibir la obra en la Fiscalía el 30 de agosto, tres días después pudo llevarse allí la exposición. La obra se instaló en el bloque F del Bunker, un lugar dónde de manera permanente, mediante un mural de fotografías, se les rinde un homenaje a funcionarios de la Fiscalía que fueron asesinados en el ejercicio de su labor. En esta ocasión no estuvieron los familiares (ni la posibilidad de levantar registro fotográfico por protocolos de seguridad), pero sí los funcionarios de la Fiscalía, quienes, sin necesidad de visitar una exposición, se cruzaban con ella. Las reacciones fueron diversas, tanto de indiferencia como de interés por los cubos. Tuve la oportunidad de presenciar la reacción que tuvieron una odontóloga y un antropólogo forenses. Después de almorzar se dirigían a sus laboratorios y se cruzaron con la exposición. Les llamo la atención tanto los cubos como su disposición circular sobre unos pedestales negros. Acudieron a Marcela Granados, quien custodiaba la obra, para que les explicara el propósito de esa instalación. Mientras miraban y escuchaban, la odontóloga exclamó: “¡Yo lo tuve a él!”. Tuve que preguntar qué significaba eso, es decir, aquello de *haberlo tenido*. Desde luego, lo que había tenido eran sus restos óseos para ser identificados. Y, aunque lo había tenido en una forma tan cercana, una cercanía sin intimidad, más allá del gesto y de la carne, algo se le alejaba: no podía recordar su nombre. Un fantasma regresaba y la acosaba a ella, quien había logrado identificarlo mediante técnicas forenses. Algo del pasado regresaba, pero para ella, seguía desaparecido hasta no poder nombrarlo. Fue tanta su inquietud que Marcela Granados, de manera diligente, logró dar con el nombre después de intercambiar algunas llamadas. Después de esto, la odontóloga descansó. Yo lo presencié. Y presencié lo que algunos llamarían *guiños del destino*: que Marcela, quien busca a cinco familiares desaparecidos, terminó por encontrarle el nombre a quien identifica restos óseos.



Imagen 12.

Algo ocurrió con los familiares y los funcionarios de la Fiscalía ante estos cubos modestos. Algo inmenso hay en estos contenedores minúsculos, algo que excede su materialidad: una potencia de la imagen -su santificación en los cubos-, resulta inseparable de una impotencia: los cuerpos sin duelo y el dolor de los familiares. Toda esto se manifestó en el contexto, el de los familiares el Día Internacional de los Desaparecidos y el de los funcionarios en el Bunker de la Fiscalía. ¿Qué pasa cuando la obra se descontextualiza? *Souvenir* se expuso en una muestra colectiva titulada “Intersecciones: Perspectivas estéticas y políticas para la paz”, realizada en la Universidad Cooperativa de Bogotá entre noviembre y diciembre de 2016. Allí, en el lugar consagrado del arte, un espacio exhibitivo de paredes blancas, la obra ya no tiene el contacto intenso con otras personas, no hay dolientes ni forenses, a veces tampoco público (Imagen 12). Tal vez este sea el momento de desasosiego de la obra. El momento de percatarnos de sus límites, cuya elocuencia podemos hallar en otro testimonio:

Quando vi las fotos -porque la de mi hermano fue la última que vi-, volví a recordar los rostros de estas personas; cuando vi a mi hermano, por primera vez después de 20 años que llevamos en la lucha, en la búsqueda de ellos, vi como que él estaba detrás de mí, como que caminaba conmigo. Me dio mucha nostalgia ver las fotos así, porque nosotros no hemos tenido la oportunidad de recoger sus restos y darles cristiana sepultura. Entonces, en el momento sentí

que sí los habíamos encontrado, pero devolviendo el tiempo, no es así, no los hemos encontrado (mujer de Medellín).

Después de todo, o a pesar de todo, podemos percatarnos de que la imagen es un consuelo, pero un consuelo cuyo alcance es espectral. Las obras de arte que aquí se han reseñado no son neutrales ni asépticas; no son indiferentes a las luchas de las familias, se solidarizan con ellas y se hacen partícipes no sólo de sus consignas sino también de su dolor. Mediante procedimientos formales y materiales enaltecen y elevan los nombres y los rostros de las personas asesinadas y desaparecidas. Intentan, lo logren o no, pagar la deuda simbólica para aquellos cuerpos sin sepultura ni rito funerario.

Bibliografía

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

Grupo de Memoria Histórica. 2010. *¡Basta Ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Heidegger, Martin. 2001. “La cosa”. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 121-137.

Lacan, Jacques. 1988. *La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Barcelona: Paidós.

Leader, Darian. 2014. *El robo de la Mona Lisa. Lo que el arte nos impide ver*. Madrid: Sexto piso.

Leader, Darian. 2011. *Duelo, melancolía y depresión*. Madrid: Sexto Piso.

Malagón-Kurka, María Margarita. 2010. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa.* Bogotá: Universidad de los Andes.