

**NARRATIVAS ARTÍSTICAS DEL
CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO**

NARRATIVAS ARTÍSTICAS DEL
CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO
Pluralidad, memorias e interpelaciones

María Emma Wills Obregón
(edición académica)

COLECCIÓN CONSTRUCCIÓN DE PAZ

Universidad de los Andes

Nombre: Wills Obregón, María Emma, edición académica, autora. | Rubiano Pinilla, Elkin, autor. | Acosta Sierra, Paola Helena, autora. | Aranguren-Romero, Juan Pablo, autor. | Gallo Tapias, Laura, autora. | Romero González, Alejandra, autora. | Jiménez Pérez, Alejandro, autor. | Sánchez-Blake, Elvira, autora. | Lleras Figueroa, Cristina, autora. | González-Ayala, Sofía Natalia, autora. | Botero Mejía, Juliana, autora. | Velandia Pirazán, Claudia Marcela, autora. | Monroy Álvarez, Silvia, autora.

Título: Narrativas artísticas del conflicto armado colombiano : pluralidad, memorias e interpelaciones / María Emma Wills Obregón (edición académica)

Descripción: Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Ediciones Uniandes, 2021. | 269 páginas: ilustraciones ; 23 × 22,5 cm. | Colección Construcción de Paz
Identificadores: ISBN 9789587981117 (rústica) | 9789587981124 (electrónico)

Materia: Conflicto armado en el arte | Construcción de la paz

Clasificación: CDD 704.9493036--dc23

SBUA

Primera edición: septiembre del 2021

© María Emma Wills Obregón, edición académica y compilación

© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades

Ediciones Uniandes

Carrera 1.ª n.º 18A-12

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 3394949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

<http://ebooks.uniandes.edu.co>

infeduni@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-798-111-7

ISBN *e-book*: 978-958-798-112-4

DOI: <http://dx.doi.org/10.51566/paz2101>

Corrección de estilo: Martha Janneth Méndez Peña

Diseño y diagramación: Paula Iriarte

Imagen de cubierta: "Silencios", Silencio rojo (2012) de Juan Manuel Echavarría

Impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital S. A. S.

Carrera 69H n.º 77-40

Teléfono: 6020808

Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

CONTENIDO

Introducción

María Emma Wills Obregón 13

Parte I

Una mirada desde la crítica y la historia del arte 25

Capítulo 1. Las cenizas y los rastros: la emergencia forense
en el arte colombiano 27
Elkin Rubiano Pinilla

Capítulo 2. El lugar del arte en un mundo en conflicto:
consideraciones intempestivas a partir de la obra de Erika Diettes 65
Paola Helena Acosta Sierra

Parte II

Una mirada a las víctimas desde la fotografía 95

Capítulo 3. Entre el compromiso y el distanciamiento:
la fotografía como escucha del dolor de la guerra en Colombia 97
Juan Pablo Aranguren-Romero y Laura Gallo Tapias

Capítulo 4. Reflejos: autorretratos como proceso de reparación
de las víctimas del conflicto armado colombiano 125
Alejandra Romero González y Alejandro Jiménez Pérez

Parte III

Una mirada a la producción artística de las víctimas 151

Capítulo 5. La narrativa del conflicto en *textums* de resistencia:
las Tejedoras de Mampuján 153
Elvira Sánchez-Blake

Capítulo 6. El encuentro entre víctimas, artistas y académicas:
su potencia transformadora y sus límites 173
María Emma Wills Obregón

Parte IV

Una mirada a la curaduría de las memorias	211
Capítulo 7. Curaduría para la creación de significados: contribuciones para la reparación simbólica en el Museo de Memoria de Colombia	213
<i>Cristina Lleras Figueroa, Sofía Natalia González-Ayala, Juliana Botero Mejía y Claudia Marcela Velandia Pirazán</i>	
Capítulo 8. Identificación y reconocimiento en una exposición de memoria histórica: posibilidades y límites de canales metafóricos y metonímicos	241
<i>Silvia Monroy Álvarez</i>	
Sobre los autores	265

LISTA DE IMÁGENES

Capítulo 1. Las cenizas y los rastros: la emergencia forense en el arte colombiano

Imagen 1.1. <i>Sin rastro</i> (2007)	28
Imagen 1.2. “Silencios”, <i>Silencio rojo</i> (2012)	33
Imagen 1.3. “Silencios”, <i>Silencio con grieta</i> (2011)	36
Imagen 1.4. <i>Escuela nueva</i> (1998)	37
Imagen 1.5. “Retratos” (1996)	40
Imagen 1.6. “Retratos” (1996)	40
Imagen 1.7. “NN” (2005)	41
Imagen 1.8. “NN”, North Dakota Museum of Art, Grand Forks, ND (2005)	42
Imagen 1.9. “Relicarios” en el Museo de Antioquia (2016)	45
Imagen 1.10. “¿De qué sirve una taza?” (2014) y “Relicarios” (2011-2015) (intercalados)	49
Imagen 1.11. Relicario en altar (2016)	50
Imagen 1.12. Relicario en altar (2016)	50
Imagen 1.13. <i>El corazón</i> (2008)	55
Imagen 1.14. <i>El corazón</i> (detalle) (2008)	55
Imagen 1.15. <i>Tortura en el tamarindo</i> (2014)	57
Imagen 1.16. <i>El testigo vivo</i> (2010)	58

Capítulo 2. El lugar del arte en un mundo en conflicto: consideraciones intempestivas a partir de la obra de Erika Diettes

Imagen 2.1. Familiares en la inauguración de “Relicarios” (2016)	66
Imagen 2.2. “Río abajo” en el templo El Señor de las Misericordias, Medellín, Colombia (2011)	67
Imagen 2.3. “Río abajo” en Cocorná, Antioquia, Colombia (2009)	68
Imagen 2.4. “Sudarios” en la iglesia de Chiquinquirá, en Santa Fe, Antioquia, Colombia (2012)	70
Imagen 2.5. Fotografía 13 de la serie “Río abajo” (2008)	72
Imagen 2.6. Fotografía 16 de la serie “Río abajo” (2008)	72

Imagen 2.7. Maximilian Kirschberg de la serie “Silencios” (2005)	75
Imagen 2.8. “Relicarios” en la Escuela de Cadetes de Policía General Francisco de Paula Santander (2017)	77
Imagen 2.9. “Río abajo” en Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia (2009)	79
Imagen 2.10. Fotografía 16 de la serie “Relicarios” (2015)	80
Imagen 2.11. “Sudarios” en la capilla de Jesús Resucitado en Barichara, Santander, Colombia (2012)	81
Imagen 2.12. “Silencios” en el Teatro Faenza (2005)	85
Imagen 2.13. Fotografía 81 de la serie “Relicarios” (2015)	87
Imagen 2.14. <i>Río abajo</i> en el templo El Señor de las Misericordias, Medellín, Colombia (2011)	88
Imagen 2.15. Fotografías 6, 54 y 57 de la serie “Relicarios” (2015)	93
 Capítulo 3. Entre el compromiso y el distanciamiento: la fotografía como escucha del dolor de la guerra en Colombia	
Imagen 3.1. De la serie “Padre, hijo y espíritu armado” (2012)	112
 Capítulo 4. Reflejos: autorretratos como proceso de reparación de las víctimas del conflicto armado colombiano	
Imagen 4.1. Fotografía de prensa de Rosalba Romero de Díaz (1985)	128
Imagen 4.2. Rosalba Romero López (1978)	129
Imagen 4.3. Rosalba y su familia (1983)	129
Imagen 4.4. Rosalba joven (1969)	129
Imagen 4.5. Autorretrato (2013)	131
Imagen 4.6. Autorretrato (2015)	131
Imagen 4.7. Fotografía de Rosalba Romero en la conmemoración de los 34 años de los hechos del Palacio de Justicia (2019)	132
Imagen 4.8. Autorretrato (2020)	132
Imagen 4.9. Fotografía del proceso de construcción de <i>Reflejos</i> (indagación sobre la pregunta ¿qué significa repararse?) (2018)	142
Imagen 4.10. Fotografía del proceso de construcción de <i>Reflejos</i> (indagación por las siluetas y las esculturas vivas) (2018)	142
Imagen 4.11. Autorretrato n.º 1 (2019)	143
Imagen 4.12. Autorretrato n.º 2 (2019)	143

Imagen 4.13. Autorretrato resultado de <i>Reflejos</i> (2019)	144
Imagen 4.14. Ejercicio de luz. <i>Reflejos</i> (2019)	146
Imagen 4.15. Ejercicio de sombra. <i>Reflejos</i> (2019)	146
 Capítulo 5. La narrativa del conflicto en <i>textums</i> de resistencia: las Tejedoras de Mampuján	
Imagen 5.1. <i>Mujeres reclamando derechos</i>	157
Imagen 5.2. <i>Allanamiento</i>	158
Imagen 5.3. <i>Desplazamiento</i> (2009)	161
Imagen 5.4. <i>Travesía</i> (2009)	162
Imagen 5.5. <i>Subasta</i> (2009)	163
Imagen 5.6. <i>Masacre en Montes de María</i> (2009)	165
Imagen 5.7. <i>Ma jende mi prieto</i>	166
 Capítulo 6. El encuentro entre víctimas, artistas y académicas: su potencia transformadora y sus límites	
Imagen 6.1. Mapa del cuerpo y poesía elaborados en el taller de Cartagena (mayo del 2008)	185
Imagen 6.2. <i>La ruta del terror</i> , detalle. Cartografía elaborada por líderes y lideresas del Caribe, Taller de Cartagena (mayo del 2008)	186
Imagen 6.3. Detalle de la leyenda que acompaña <i>La ruta del terror</i> , Taller de Cartagena (mayo del 2008)	187
Imagen 6.4. Mujer wayuu, puerto de Portete (2009)	189
Imagen 6.5. Josefa Epinayúu, desterrada de Portete, regresa para el Yanama (2009)	190
Imagen 6.6. Cementerio de Media Luna, donde reposa el cuerpo de María Antonia Fince (2009)	191
Imagen 6.7. María Zabala, Débora y Telemina Barros, (entre ellas, en segunda fila) Magola Gómez, Mercedes Marín, Targidis Izquierdo, Soraya Bayuelo Castellar, Luz Marina Cantillo, Carmen Fince, Rosa Salas y Esther Polo, en el lanzamiento del informe <i>La masacre de bahía Portete</i> y de la exposición “Memorias y huellas de la guerra: Resistencias de las mujeres en el Caribe colombiano”; BLAA; 20 de septiembre del 2010	192
Imagen 6.8. La familia Zabala en su casa de Valle Encantado (2010)	195

Imagen 6.9. Hierro para marcar el ganado de Valle Encantado. Exposición “Memorias y huellas de la guerra” (2010)	196
Imagen 6.10. Entierro de restos de Antonio José Polo Hernández y dos familiares, veinte años después de su asesinato (2010)	197
Imagen 6.11. El hombre del caballo, Antonio José Polo Hernández (1987)	198
Capítulo 7. Curaduría para la creación de significados: contribuciones para la reparación simbólica en el Museo de Memoria de Colombia	
Imagen 7.1. Un grupo de visitantes frente a la pieza <i>Varias voces, una conversación</i> en la FILBo (2018)	225
Imagen 7.2. María del Socorro Mosquera Londoño, Mery del Socorro Naranjo Jiménez y Myriam Eugenia Rúa Figueroa conversan con los públicos de la exposición en la FILBo (2018)	227
Imagen 7.3. La mediadora Sophia Castellanos y Gil Farekatde, miembro del pueblo uitoto, visitan el caso de estudio sobre el Putumayo en la exposición (2018)	229
Imagen 7.4. Folletos que recogen ideas para la transformación, localizados en el umbral de salida de la exposición (2018)	235
Capítulo 8. Identificación y reconocimiento en una exposición de memoria histórica: posibilidades y límites de canales metafóricos y metonímicos	
Imagen 8.1. <i>Marañas del despojo</i> (eje Tierra), Bogotá, abril del 2018	248
Imagen 8.2. <i>Maraña de la restitución</i> , Bogotá, abril del 2018	249
Imagen 8.3. Pieza <i>Cuerpos biográficos</i> (eje Cuerpo), Medellín, septiembre del 2018	251
Imagen 8.4. Vista parcial de la pieza biográfica de las lideresas de la Comuna 13 (eje Tierra), Bogotá, abril del 2018	254

INTRODUCCIÓN

María Emma Wills Obregón

Este libro inaugura la colección Construcción de Paz de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes sobre arte, conflicto armado y paz en Colombia. El proyecto inició en agosto del 2019, cuando la entonces decana, Patricia Zalamea, me propuso organizar el primer título de esta serie durante el tiempo de estadía como profesora visitante.

A finales de ese mismo año, el proyecto comenzó con una convocatoria a la que respondieron los autores y las autoras de los capítulos que lo componen. Unos meses después, en medio de una pandemia que ninguno de nosotros había siquiera imaginado, cada autor y autora recibió comentarios y se dio a la tarea de revisar, editar, pulir y mejorar su texto, sobreponiéndose a las cotidianidades trastocadas, los vínculos sociales en suspenso, y las nociones de tiempo y espacio alteradas. A cada una de las personas que contribuyeron con sus reflexiones, muchas gracias por persistir en medio de estas circunstancias tan extrañas y exigentes.

Sin desconocer la fuerza de los sentimientos de desorientación y desconcierto que embargaron a tantas personas durante las primeras semanas de expansión del virus por el planeta (Enríquez, 2020), este libro se levanta sobre la premisa de que las urgencias que impuso la pandemia no borran en Colombia otras deudas pendientes. Mientras la COVID-19 avanzaba por las regiones y ponía en evidencia las desigualdades en el acceso a la salud, en ciertos territorios continuaban los asesinatos de líderes sociales y de ex-combatientes de las FARC, los confinamientos forzados de comunidades enteras y los desplazamientos propiciados por confrontaciones entre organizaciones armadas. En esas circunstancias, el avance del virus en el país se tomó las primeras páginas de los periódicos nacionales, como si las noticias se redujeran a esa catástrofe únicamente, mientras en la realidad, a nivel territorial su llegada fue solo una nueva pesadilla que se agregó a las muchas que sus habitantes han tenido que afrontar durante décadas.

Por eso, aunque el mundo del 2021 será, sin duda, distinto al que inspiró en el 2019 este libro, los autores y las autoras de los capítulos aquí reunidos se obstinan en

pensar que la paz y los traumas de una guerra que no pasa siguen siendo para Colombia asignaturas pendientes. En los años venideros, no solo habrá que rehacer una economía hecha trizas, repensar un sistema de salud marcadamente desigual e imaginar nuevas formas de hacer política, sino que será necesario afrontar un país que no ha estado a la altura del sueño de la paz consignado en el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera.

Sin desconocer los duelos, los dramas económicos y los quebrantos de salud que deja la pandemia, no se nos puede olvidar que Colombia ha vivido más de sesenta años bajo un conflicto armado que no se cierra definitivamente, y que para el 2018 la confrontación dejaba más de 177 000 asesinatos selectivos, a los que se agregan más de 24 000 víctimas fatales asesinadas en masacres; más de 80 000 personas desaparecidas forzosamente¹; más de 17 000 niños, niñas y adolescentes reclutados o utilizados en la guerra; más de 15 000 víctimas de violencia sexual; más de 37 000 secuestrados; más de 9000 víctimas de minas antipersona (Observatorio de Memoria y Conflicto, 2018), a las que se suman las más de 7 816 500 personas desplazadas forzosamente de sus hogares. Estas cifras ubican a Colombia en el deshonroso primer lugar mundial en número de desplazados internos (Noticias ONU, 2019).

Pero estas cifras, indicativas de la dimensión de la tragedia en vidas humanas, no dan cuenta de las huellas indelebles que ha dejado el conflicto armado en el campo simbólico. Gracias al testimonio de muchas víctimas, sabemos que, además del tronar de los fusiles, la guerra también está urdida por palabras y prácticas ultrajantes que hieren no solo a las víctimas ausentes, sino también a los sobrevivientes y a los testigos. El acumulado de violencias degradadas y degradantes, vividas en carne propia o narradas a terceros, deja huellas en el campo simbólico, donde, bajo su influjo, se diluyen las líneas rojas que las sociedades han ido decantando históricamente para distinguir las conductas, los comportamientos y los valores que nos permiten vivir juntos de manera democrática² de los que, por el contrario, nos condenan a la reiteración de un trato ignominioso entre semejantes.

1. Solo para tener la proporción de lo que esto significa, en la dictadura militar argentina se calculan 30 000 personas desaparecidas, cifras que escandalizaron al mundo cuando se conocieron.

2. Por *formas de vida democráticas* se entiende un vivir juntos fundado en el respeto de las diferencias y el cultivo de la pluralidad, y un cuestionamiento permanente a las desigualdades de poder en los terrenos económico, político y simbólico.

La gravedad de esta disolución de fronteras en el escenario simbólico se manifiesta no solo en los campos de batalla, sino también en nuestro diario vivir. Las justificaciones oprobiosas que usan los armados se oyen en boca de vecinos, y dan cuenta de que el veneno de las enemistades absolutas y los ejercicios perversos de violencia se han colado en la vida cotidiana, naturalizándose y rompiendo así las posibilidades de vivir juntos como conciudadanos. En medio de este descenso a lo peor de la condición humana, muchos públicos en Colombia no han captado ni la magnitud de la tragedia, ni las marcas perdurables que en el plano simbólico y cultural dejan esas décadas de feroces confrontaciones violentas.

Frente a estas ruinas y fracturas en el campo simbólico y cultural, las artes³ y las expresiones estéticas⁴ cumplen papeles fundamentales: en unos casos, ofrecen miradas “oblicuas” (Echavarría, citado en el capítulo 3 de este libro) que nos permiten descifrar la profundidad de la tragedia e impugnar los discursos que banalizan la gravedad de lo acontecido; en otros, brindan “las gramáticas” necesarias para develar los significados de unos hechos que hasta ese momento aparecían como incomprensibles o inaudibles (Acosta, 2019); también pueden transformarse en denuncia, consuelo, escenario de reparación y catarsis, o ritualización de duelos.

Más aún, cuando las obras son potentes, moldean y dejan huella en las memorias colectivas y se transforman en geografías emocionales que nos permiten navegar hacia el pasado para comprender de dónde venimos; los significados de las grietas que nos dividen; las huellas que han dejado los horrores que hemos recorrido, así como los corajes y las solidaridades que nos constituyen. Gracias a sus lenguajes, el sufrimiento, los paisajes heridos, las humillaciones, los miedos, el coraje, las resiliencias, la voluntad de persistir y los desamparos experimentados por las víctimas se actualizan y transforman en “pasado

3. Por *artes* se entiende desde la literatura, la poesía, la crónica y la escritura creativa, pasando por las narrativas digitales, la *performance* o el teatro, incluyendo la pintura, la escultura, las instalaciones, el video-arte, el grafiti y la música.

4. En esta introducción, el término *expresiones estéticas* no alude a una rama de la filosofía que se encarga del arte y se centra en el estudio del conocimiento obtenido desde lo filosófico a través de la experiencia sensible. Hace referencia, más bien, a todas las formas expresivas utilizadas por las víctimas para narrar su experiencia recurriendo a distintos lenguajes, como el canto, la poesía, los tejidos, los bordados, la *performance*, el teatro, el dibujo, la crónica o el grafiti. A diferencia de las artes que se cultivan en academias especializadas, estas expresiones se urden en la vida cotidiana y, por lo general, recogen las tradiciones culturales de las que provienen las víctimas.

vivo”⁵ ante unos públicos que, o no han querido confrontar la tragedia, o no logran descifrar sus sentidos y hacerla inteligible desde sus propios mapas mentales. En esa medida, las artes y las expresiones estéticas pueden fungir como *pedagogías de la mirada*⁶, al convertirse en ventanas que permiten a distintos públicos ver por fin aquello que se negaban a afrontar. También —quién lo duda—, estos lenguajes se transforman en un esfuerzo por romper la soledad en la que nos sumimos cuando el otro, víctima, perpetrador o espectador, se nos revela indescifrable y ajeno, y con ese extrañamiento lo expulsamos de la comunidad humana. Por eso, las artes se transforman en un viaje lúcido y sin complacencias, de conocimientos y, sobre todo, reconocimientos mutuos, tanto de nuestra propia humanidad como de la de los otros; una humanidad que, gracias a estos trabajos de la memoria (Jelin, 2012), se devela maleable y arraigada en circunstancias históricas particulares.

En esa medida, las obras se van constituyendo en un gran archivo de memoria y un patrimonio desde el cual iniciar conversaciones intergeneracionales. Ellas nos brindan, en su pluralidad, un espejo que nos confronta con un país convulso donde las solidaridades y la empatía se han ido refundiendo en medio de los desgarramientos y los silencios impuestos por la guerra. En otros casos, los procesos artísticos ofrecen el anverso de esas fracturas y posibilitan que se dibuje un lugar de solaz y aun de redención⁷, que nos

5. “Atravesar los parajes de la historia desde la mirada del arte [...] desde un punto de vista capaz de transformarla en memoria; es decir, en pasado vivo, *presente* en y como ausencia, abierto así a lo que aún está *por venir*” (Acosta, 2016, p. 24. Énfasis en el original).

6. Entiendo por *pedagogías de la mirada*, más que un compendio de didácticas y técnicas para la enseñanza, un lugar de encuentro entre generaciones que permite a la mayor donar a las siguientes su patrimonio memorial condensado en lugares de memoria (Nora, 1997). En estos encuentros, las nuevas generaciones moldean, sobre todo, una perspectiva particular del mundo, su identidad, su pasado y su presente.

7. Las heridas que deja la guerra no solo marcan a las víctimas, sino también a los combatientes y a la sociedad en general, que tiene que presenciar, a través de los testimonios y los medios de comunicación, las atrocidades cometidas por unos y otros. Muchos excombatientes provenientes de organizaciones tanto legales como ilegales sufren depresión, caen en las drogas o el alcohol, o aun, optan por el suicidio porque no pueden vivir consigo mismos debido a los actos atroces que han presenciado o ejecutado. En Estados Unidos, un promedio de veintidós veteranos de guerra se suicida por día; esta cifra es aún más alta que la de muertos en combate. Para comprender cuán rotos moralmente están estos hombres y las dificultades que afrontan para regresar a casa e incorporarse a sus vidas cotidianas, pero también la posibilidad de recomponerse y regresar a vínculos de afectos, véase el conmovedor documental de Collins *et al.* (2018).

permite descubrir cómo, aun en medio de la degradación, subsiste el gesto amigo o se vislumbra una compasión lúcida desde la cual es posible trascender los esquemas mentales de buenos y malos, amigos y enemigos, para comprender, no los actos incidentales de unos y otros, sino los engranajes estructurales de desigualdad e impunidad que nos han conducido a reiterar los ciclos de violencia⁸.

Otra forma de comprender el lugar de las artes y las expresiones estéticas en contextos provenientes de violencias traumáticas es recogiendo la distinción que hace Tzvetan Todorov entre memorias literales y memorias ejemplares (2015). Las primeras ofrecen una descripción puntillosa de los hechos, que puede llegar a encapsular la experiencia traumática en un círculo repetitivo que no permite afrontar lo ocurrido, hacer las paces con el propio pasado y abrir la imaginación a un futuro emancipado⁹. Las memorias literales conducen en muchos casos a la venganza, pero no a la liberación de las huellas traumáticas dejadas por eventos oprobiosos. Los recuentos así reconstruidos no revelan la complejidad de los sentidos de lo acontecido; el pasado no se hace inteligible y esa incapacidad impide que surja un *horizonte de futuro*. Por eso, las memorias literales, en lugar de abrir puertas, hunden a sus gestores-portadores en un pasado-presente-futuro colapsados.

Frente a estos entrampamientos de las memorias literales, las artes¹⁰ y las expresiones estéticas ofrecen una interpretación que otorga, hasta cierto punto, una inteligibilidad a lo acontecido enunciando desde distintos lenguajes y metáforas condensadoras los sentidos y las claves del pasado. Cada obra y expresión estética entra en un campo compuesto cada vez de más gestores de memoria¹¹ que se encuentran y pugnan entre sí, ofreciendo una interpretación o una interrogación que inquiete y descoloque los lugares

8. Una de las obras que mejor condensan —para mí— esta perspectiva es la película *Matar a Jesús* (2017) de la cineasta Laura Mora. Véase, además, la entrevista de Diana Franco a su directora (2018).

9. *Emancipado* en el sentido de que quien vuelve la vista hacia atrás reconoce los contextos singulares y complejos que dieron lugar a realidades traumáticas y, en esa medida, se libera de su peso.

10. De nuevo, *artes* en sentido amplio: literatura, música, pintura, *performance*, teatro, cine y documental...

11. *Gestores* no en términos de gerencia, sino de gestación; un acto creativo que exige, para ponerse en marcha, imaginación. Esta categoría de gestores se inspira en la de emprendedores, de Elizabeth Jelin (2012), quien habla de ellos con el fin de destacar cómo la memoria es una construcción social que, para ponerse en marcha, exige el trabajo y la creatividad de muchas personas comprometidas con el esclarecimiento de lo sucedido y la dignificación de las víctimas.

comunes simplistas que hemos construido sobre estos años de confrontaciones violentas. Es, justamente, porque estas memorias se sublevan contra la reiteración del pasado en el presente, que Todorov las nombra *ejemplares*. Más que una condena a perpetuar la soledad, ofrecen una puerta de salida y llaman implícitamente a constituir una agencia histórica fundada en un juicio crítico cultivado en una comprensión compleja de lo vivido.

En esta introducción, quiero relevar la estructura del libro y los hilos comunes que nos congregan, así vengamos de distintas miradas disciplinares y optemos por diferentes énfasis y preguntas. El libro se divide en cuatro partes, cada una de las cuales tiene su coherencia interna.

La primera propone un análisis desde la *teoría del arte* de obras de excombatientes y víctimas, y artistas como Erika Diettes y Juan Manuel Echavarría. En el primer capítulo, Elkin Rubiano Pinilla nos habla de cómo, en Colombia, el paisajismo de la crueldad ha propiciado “una disposición de la mirada en estos artistas que colinda con la mirada forense”, pero no a manera de “prueba” por esgrimir en un tribunal de justicia, sino como urdimbre simbólica que devela distintas capas de significado y permite al espectador mirar lo acontecido rompiendo esquemas y navegando por honduras que no había visto: las grietas en los paisajes, lo siniestro inscrito en lo familiar, la humanidad común descubierta en objetos nimios compartidos por perpetradores y víctimas; los encuentros improbables suscitados alrededor de las obras, que nos hablan de reconocimientos posibles y hasta de reconciliación. Por su parte, Paola Helena Acosta Sierra se aproxima a la obra de Erika Diettes para desentrañar la manera como lo político se inscribe en ella, entendiendo lo político como “una máquina estética” que “permite, a fin de cuentas, el agenciamiento de nuevas realidades y posicionamientos políticos, en una lógica que va más allá de la comunicación o información de unos hechos”. Según Acosta, Diettes, además de construir sus obras con la participación de las víctimas, exhibe sus piezas en escenarios religiosos con amplias resonancias en la tradición católica; así, su presentación pública se transforma en un ritual sagrado que convoca la participación tanto de las víctimas sobrevivientes como de los asistentes, convertidos en testigos implicados en ese tiempo-espacio de duelo.

A esta primera parte le sigue una sobre fotografía, pero no como registro objetivo de lo acontecido —aproximación ya superada a partir de los trabajos de Susan Sontag (2018)—, sino como composición que involucra los valores y las emociones del fotógrafo.

En el primer texto, Juan Pablo Aranguren-Romero y Laura Gallo Tapias reflexionan sobre cómo, ante el dolor de los demás, un fotógrafo (Álvaro Cardona) y un artista (Juan Manuel Echavarría) dejan de lado la tradición de neutralidad valorativa y distanciamiento predichos por ciertas corrientes historiográficas, y se transforman en testigos empáticos que van al encuentro de las víctimas para convertirse en “constructor[es] del significado social del daño y del sufrimiento que a su vez está expuesto a la tragedia”. En el segundo, Alejandra Romero González y Alejandro Jiménez Pérez reconstruyen la potencia del autorretrato como herramienta de autoconocimiento, reconocimiento y dignificación de las víctimas, y muestran el papel que ha desempeñado en su propia vida. Nos presentan, además, un proceso en el que dos víctimas —la una proveniente de las desapariciones que ocurrieron en la retoma del Palacio de Justicia a manos de agentes de la Fuerza Pública, la otra de una mina antipersonal puesta por una de las guerrillas— logran superar sus desconfianzas y se reconocen mutuamente en su humanidad, como sujetos titulares de derechos y dignidad.

La tercera parte se concentra en la potencia simbólica de las expresiones estéticas elaboradas por las propias víctimas. Elvira Sánchez-Blake analiza los telares de las Tejedoras de Mampuján y descubre resonancias de las arpilleras chilenas, quienes resistieron a la dictadura y sus censuras denunciando los oprobios del régimen por medio de sus textiles. En el caso de las tejedoras de Mampuján, las violencias que su comunidad ha sufrido durante el conflicto armado colombiano contemporáneo se encuentran en línea de continuidad con las memorias ancestrales de los pueblos negros esclavizados en América Latina. En ese sentido, los telares también vienen cargados de significados y asumen el papel de “repertorios simbólicos” desde los cuales las mujeres tejen narrativas de redención y memorias restitutivas y simbólicas. Por su parte, María Emma Wills Obregón se concentra en el proceso creativo de la exposición “Huellas y memorias de la guerra: Resistencia de las mujeres en el Caribe colombiano”, en la que convergen, en un mismo plano de valor, las expresiones artísticas elaboradas por las víctimas, las fotografías de Jesús Abad Colorado y lecturas académicas sobre el contexto. Este entretejido, expuesto en la Biblioteca Luis Ángel Arango, se transforma en una esfera pública de memorias en la que los visitantes rompen el silencio respecto al conflicto armado y expresan opiniones políticas encontradas, indignaciones y solidaridades con las víctimas. No obstante, esta potencia simbólica desencadenada en el momento expositivo no logra irrumpir en el escenario político y desatar procesos de reparación integrales, de tal suerte que las víctimas, a pesar

de sentirse reconocidas en estas expresiones simbólicas, siguen unos años más tarde enunciando agravios y reclamos por el desconocimiento de sus derechos y un proceso de reparación incompleto.

Concluye el libro con una parte sobre los museos de la memoria como lugares de encuentro, pedagogía y transformación, tanto de las propias víctimas como de los distintos públicos que los visitan. El primer texto, de Cristina Lleras Figueroa, Sofía Natalia González-Ayala, Juliana Botero Mejía y Claudia Marcela Velandia Pirazán, se interroga por la potencia simbólica de la exposición de la memoria de las víctimas “Voces para transformar a Colombia” y muestra cómo esos escenarios expositivos que combinan la muestra con una agenda cultural de teatro, cine, música y conversatorios dan lugar a una *memoria viva* que desencadena múltiples conversaciones y reflexiones. El segundo, de Silvia Monroy Álvarez, propone una lectura crítica de esa misma exposición, distinguiendo la interpretación que hacen los públicos de las piezas que enfatizan los canales metafóricos de las que usan los metonímicos. Así muestra cómo, aun al combinarlos, los visitantes viven procesos de identificación con las víctimas que despliegan características semejantes a las propias, pero no logran trascender hacia un reconocimiento solidario con aquellas que son diferentes.

Ahora bien, más allá de los distintos énfasis y miradas disciplinares, quienes hemos contribuido a ensamblar este libro con nuestros textos convergemos en varias convicciones. La creación artística, ya sea elaborada por artistas profesionales o por víctimas, es imprescindible para sacudir, desde distintos lenguajes y perspectivas, la habituación con las violencias, la modorra intelectual, los esquematismos simplificadores de un conflicto armado tan largo y complejo, y, sobre todo, la minimización y el desconocimiento de las experiencias de los sufrientes¹².

La preocupación por las víctimas no es casual, pues nuestra mirada se inscribe en una época particular que ha discutido desde distintas vertientes cuáles deben ser los criterios tanto estéticos como éticos de validación de las obras de arte que buscan dilucidar los significados de hechos traumáticos y violaciones masivas. En este sentido, la produc-

12. Según lo propone Elkin Rubiano Pinilla en el capítulo 1 de este libro, el reconocimiento del “dolor se convierte, en muchos casos, en un sentimiento que moviliza a las víctimas y crea vínculos de solidaridad. En lugar de los odios heredados, resulta valioso activar los relatos de los dolores heredados”, y agrega, “encontramos allí los dolores heredados como una posibilidad de reconciliación”.

ción artística contemporánea en Colombia se inscribe en una era global que se abre con el Holocausto, un drama que no solo representó la puesta en movimiento de engranajes burocráticos al servicio de una voluntad de exterminio de todo un pueblo y de unas disidencias políticas, sino que supuso un cambio de paradigma en la concepción sobre cómo transitar de la guerra a la paz.

Hasta ese momento, las víctimas de las confrontaciones armadas habían sido invisibles y excluidas de las negociaciones y los pactos entre élites confrontadas. Pero, a partir de los juicios —primero de Eichmann en Jerusalén (1961) y luego de funcionarios alemanes de bajo rango de las ss en Fráncfort (1963)—, se desencadena lo que Annette Wieviorka (2018) ha llamado “la era del testigo”. Desde esos años, las víctimas sobrevivientes adquieren presencia central en la esfera pública, ya sea a través de su voz y su testimonio en los tribunales judiciales; sus entrevistas en prensa, radio o televisión; su participación en documentales; la publicación de sus propias memorias; y luego la llevada al cine, las series televisivas, novelas, piezas de teatro de sus experiencias; o la puesta en marcha de políticas de memoria orientadas a la producción de archivos, monumentos y museos.

En Colombia, los procesos contemporáneos de desmovilización con el paramilitarismo (Ley 975 del 2005) y de negociación con las FARC (Ley 1448 del 2011) son herederos de este legado que se expresa hoy en una justicia transicional que se concibe a sí misma como global. Con estas políticas y el fortalecimiento de iniciativas de memoria de las propias víctimas, comienza en el país un *ciclo de memoria* (Milton, 2018) en el que convergen y se confrontan distintas voces e interpretaciones de lo que nos sucedió en décadas de conflicto armado.

Las artes y las ciencias en Colombia no son ajenas a estas dinámicas. Hoy, vivimos en un mundo donde las víctimas no son “aquellas”, esas personas a las que artistas y científicos sociales podían aludir o invocar como si ellas mismas no tuvieran su propia voz y capacidad de narrar su experiencia. En el país, no cabe duda, vivimos en *la era del testigo* descrita por Wieviorka, un momento histórico en el que las víctimas se manifiestan, no a través de su delegación en terceros, sino con su propia presencia. El momento de mudez impuesta o de delegación forzada dejó de ser aceptable desde que ellas abandonaron el ámbito privado y familiar para dar testimonio en tribunales especiales, o cuando tomaron la palabra en la esfera pública y divulgaron su experiencia haciendo uso de la pluma, el pincel, la cámara fotográfica, la *performance*, el instrumento musical o el memorial comunitario (Uribe, 2009).

Por esta razón, las obras y las expresiones estéticas analizadas en cada capítulo, más allá de sus diferencias, reconstruyen la relación íntima que se teje entre artistas y víctimas: Juan Manuel Echavarría ha recorrido los territorios y convivido con las comunidades; en este sentido, sus obras son condensaciones de una etnografía artística comprometida; Erika Diettes, en su proceso creativo, ha tejido una relación cercana con las víctimas, que replica el *don*, ese gesto de dar, recibir y devolver. Los fotógrafos Álvaro Andrés Cardona y Jesús Abad Colorado también cultivan una relación de “don” con sus fotografiados, desde la cual tejen empatías, a veces de largo aliento; “Voces para transformar a Colombia” también se pensó como un escenario donde se hace presente el don, pues la muestra *da a los visitantes un conjunto de significados para que ellos “dilucidan cómo pueden dar algo a cambio y así contribu[ir] a la no repetición”*. Las tejedoras de Mampuján, con sus obras, tejen una memoria para sus comunidades que les permita afrontar el presente desde un sentido fortalecido de identidad colectiva ancestral. Y las protagonistas de la exposición “Memorias y huellas de la guerra: Resistencias de las mujeres en el Caribe colombiano” adquieren presencia en el escenario público como sufrientes, pero, sobre todo, como resistentes, mujeres con agencia que defienden reclamos propios.

Los autores y las autoras de los capítulos, además, sin proponérselo, nos aproximamos a la creación de obras por parte de artistas profesionales y víctimas artistas, no como un punto culminante de cierre, sino apenas como un momento en un proceso que comprende unos antecedentes de acercamiento a las víctimas, la producción misma de las piezas, y su recepción y circulación.

En este sentido, en conjunto, los textos dan cuenta de cómo la relación entre arte, expresiones estéticas y política ha cambiado en el país (Rubiano, 2020). Como lo muestran todos los capítulos, la mirada artística ya no se inspira en una politización surgida de adhesiones a un partido¹³, sino en un compromiso empático con las víctimas; una indignación con sus sufrimientos y con la impunidad reinante; y una resistencia al olvido (Acosta y Grupo Ley y Violencia, 2016). Los textos surgen de una comprensión compartida de que no es posible avanzar como país hacia un futuro donde se tramiten los conflictos por vías democráticas, si no hacemos el esfuerzo de reconocer la tragedia de la que provenimos y de emprender los duelos necesarios para despedir a nuestros muertos

13. Aunque todavía la hay, como en el caso de los militantes de la Unión Patriótica, puesto que su victimización surge, precisamente, por su militancia política.

y desaparecidos. Los autores y las autoras sabemos que el vínculo amistoso y solidario con el otro, fundamento de una sociedad democrática, no puede cultivarse desde las rabias acumuladas que conducen por las sendas de la venganza, o los silencios impuestos que refuerzan impunidades oprobiosas. En el fondo, nos levantamos sobre la convicción de que abrir las puertas a un futuro emancipado de un pasado convulso exige *comprender* de dónde venimos y cómo hemos devenido el país que somos para, desde esa comprensión, impulsar una voluntad de cambio. 🌸

REFERENCIAS

- Acosta L., M. R. (2019). Gramáticas de la escucha: Aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica. *Ideas y Valores*, 15(68), 59-79.
- Acosta L., M. R. y Grupo Ley y Violencia. (2016). *Resistencias al olvido: Memoria y arte en Colombia*. Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). (2018). *Iniciativas*. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/iniciativas-de-memoria/#:~:text=En%20el%20Centro%20Nacional%20de,armado%20con%20un%20sentido%20dignificante>
- Collins, M., Voss, T., Anderson, A., Collins, M., Syjuco, M., Metzgar, E. D. y Crystal, A. (2018). *Almost sunrise*. Kanopy Streaming, New Day Films.
- Enríquez, M. (2020). La ansiedad. *Revista de la Universidad de México*. Especial: Diario de la pandemia/ dossier. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/41725f69-40a0-4229-b7d2-8bc714717cd2/la-ansiedad>
- Franco, D. (2018, 26 de febrero). En *Matar a Jesús* no hablo de perdón: Hablo de resistencia, para no perpetuar la venganza. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/cromos/vida-social/laura-mora-en-matar-a-jesus-no-hablo-de-perdon-hablo-de-resistencia-para-no-perpetuar-la-venganza/>
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Milton, C. E. (2018). *Conflicted memory: Military cultural interventions and the human rights era in Peru*. The University of Wisconsin Press.
- Mora Ortega, L. (Dir.) (2017). *Matar a Jesús*. AZ Films.
- Nora, P. (1997). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Noticias ONU (2019). La cifra global de desplazados se dispara al nivel más alto en 70 años. <https://news.un.org/es/story/2019/06/1458001#:~:text=Colombia%20sigue%20siendo%20el%20pa%C3%ADs,personas%20al%20final%20del%20201>
- Observatorio de Memoria y Conflicto. (2018). *Contando la guerra en Colombia*. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>

- Rubiano, E. (2020, 29 de abril). *Seis tesis sobre la relación arte y violencia en Colombia* [conferencia]. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia. <https://www.utadeo.edu.co/es/evento/academicos/seis-tesis-sobre-la-relacion-entre-arte-y-violencia-en-colombia/ciencias-sociales/35-0>
- Sontag, S. y Major, A. (2018). *Ante el dolor de los demás*. DeBolsillo.
- Todorov, T. (2015). *Les abus de la mémoire*. Arléa.
- Uribe, M. V. (2009). *Memorias en tiempo de guerra: Repertorio de iniciativas*. Bogotá, CNRR, Grupo de Memoria Histórica. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/Memorias-en-tiempo-de-Guerra.pdf>
- Wieviorka, A. (2009). *L'Ère du témoin*. Hachette Littérature.

Parte I

Una mirada desde la crítica y la historia del arte



Capítulo 1

LAS CENIZAS Y LOS RASTROS: LA EMERGENCIA FORENSE EN EL ARTE COLOMBIANO*

Elkin Rubiano Pinilla

Los cuerpos arrojados a los ríos dan cuenta de los excesos de la violencia en Colombia. No solo la tortura, el asesinato y la eliminación de la identidad de las víctimas, sino también la incertidumbre de los familiares que buscan a sus desaparecidos. Sin embargo, aquello que parecería ser el límite de la atrocidad es sobrepasado mediante otro tipo de prácticas. Cuando un cuerpo se rescata de un río o de una fosa común existe la posibilidad de recuperar la identidad de la víctima mediante técnicas forenses. Es decir, cuando el perpetrador del crimen elimina un cuerpo arrojándolo a un río o enterrándolo en una fosa, es posible recuperarlo y que ese cuerpo sea testigo de su propia muerte mediante las huellas inscritas en él. El problema, para los perpetradores, es que esas huellas proporcionan indicios para su acusación y judicialización. Como el cuerpo, aunque mutilado y descompuesto, tiene la posibilidad de testimoniar, los victimarios han buscado formas para destruir hasta el mínimo indicio. Que no queden objetos: prendas, botas, escapularios; y que no queden, del mismo modo, ni carne, ni huesos, ni dientes. Que todo se convierta en ceniza para que no quede ningún rastro de identidad. Desde luego, no hay ceniza sin fuego. Un relato de esa ceniza, del “hay ceniza”¹ y, por lo tanto, un indicio de ser, una presencia, se encuentra en el testimonio de John Gerardo, uno de los pintores de “La guerra que no hemos visto: Un proyecto de memoria histórica”, cuya experiencia se recoge en el cuadro titulado *Sin rastro* (véase la imagen 1.1). Allí están el suceso

* Para citar este capítulo: <http://dx.doi.org/10.51566/paz2102>. Ensayo ganador del Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia (2019). Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes.

1. “Lo incinerado ya no es nada salvo la ceniza, un resto cuyo deber es no quedar, ese lugar de nada, un lugar puro aunque se esconda”, plantea Derrida (2009, p. 23). Puro porque es el fuego el que consume la cosa hasta reducirla a ceniza. Pero a pesar de que se busque eliminar todo rastro, afirmar “hay ceniza” quiere decir que hay un lugar, aunque se esconda. Es decir, aún queda un rastro de lo sin rastro: “El ser sin presencia no ha sido ni tampoco será ahí donde hay ceniza y donde hablaría esa otra memoria. Ahí, donde ceniza quiere decir la diferencia entre lo que resta y lo que es” (Derrida, 2009, p. 25).