

**“Forjar el dolor en fortaleza”:
Retos y desafíos de la construcción de memoria en Colombia
(a propósito de *Fragmentos* de Doris Salcedo y de *Duelos* de
Clemencia Echeverri)**

María del Rosario Acosta López
University of California, Riverside

Nota introductoria

Lo que sigue es una versión ampliada y trabajada del texto que leí como ocasión de la Cátedra Anual Ernesto Restrepo Tirado, organizada por el Museo Nacional de Colombia en Noviembre de 2018, y dedicada a la inauguración de Fragmentos, el contra-monumento diseñado por la artista Doris Salcedo como el primero de los tres monumentos pactados en la Habana como parte del acuerdo de paz entre la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y el gobierno de Colombia.¹ En el artículo 3.1.7. del acuerdo se estipula la construcción de tres monumentos, uno en Colombia, otro en Nueva York, Estados Unidos, en la sede de las Naciones Unidas y otro en Cuba, que serán elaborados con las armas entregadas por las FARC en ceremonia vigilada por las Naciones Unidas en Junio de 2017 al gobierno nacional.² En el transcurso

¹ Agradezco a Daniel Castro, Director del Museo Nacional, y a Carolina Vanegas, co-organizadora del evento, por la invitación. Compartir este evento con todos los demás conferencistas, y en especial con la maestra Salcedo, fue un verdadero privilegio para mí. Agradezco también a Alejandra Azuero la lectura detenida de esta versión para publicación y sus comentarios generosos y puntuales. Creo que este texto se relaciona de múltiples maneras con la contribución de Azuero al presente libro, “Ambigüedad, Ficción e Ironía en el Museo Forense”, y lamento no poder explorar con más detenimiento estas coincidencias de manera explícita. El papel del museo en la elaboración de la narrativa de la nación – y en el caso particular de mi texto, del conflicto en Colombia – y el lugar problemático (paradójico) que ocupa el objeto probatorio una vez es transformado en objeto de exhibición, son dos temas que se quedan por fuera de mi análisis aquí pero que aportarían mucho a la discusión de *Fragmentos*: en particular pensando que allí tenemos justamente las armas de las FARC que, al ser fundidas, han perdido todo valor forense para adquirir más bien un valor histórico y simbólico – y no obstante está el video que da la bienvenida a quien visita el contra-monumento, que obsesivamente muestra las armas para “probar” que, en efecto, fueron entregadas, y que, en efecto, son el material del que están hechas las lozas. El fetiche de lo forense está así por todas partes en *Fragmentos*, dando resonancia con ello a las preguntas que Azuero se hace en su texto, y dejando abierta la pregunta por hasta dónde el tipo de memoria que propone el contra-monumento no puede desligarse del todo de lo forense.

² Tomado del acuerdo final: “**Disposición final del armamento:** Es el procedimiento técnico por el cual las armas de las FARC-EP se utilizan para la construcción de 3 monumentos a saber: uno en la sede de las Naciones Unidas, otro en la República de Cuba y otro en territorio colombiano en lugar a ser determinado por la organización política surgida de la transformación de las FARC-EP, en acuerdo con el Gobierno Nacional.” En un comunicado oficial del 27 de Abril de 2018 el Ministerio de Cultura anunció a Mario Opazo como el artista seleccionado para la elaboración del monumento en Nueva York. El jurado estuvo compuesto por

del texto explicaré con detalle las decisiones que atravesaron el proceso artístico de Salcedo y las implicaciones tanto estéticas como políticas que se derivan de su decisión de fundir las armas para la construcción del monumento. Antes de continuar, sin embargo, me gustaría hacer una serie de aclaraciones que se refieren específicamente al momento histórico y coyuntural en el que este texto fue escrito y presentado por primera vez.

A diferencia de otros textos que he escrito en los últimos años sobre arte y memoria en Colombia, acerca del papel que el arte contemporáneo ha jugado en su denuncia incansable de los olvidos institucionales derivados de la violencia normalizada del conflicto armado en Colombia, y de su propuesta plástica de modos alternativos, no institucionales, de resistencia al olvido y producción de memoria, el texto que sigue a continuación fue escrito en circunstancias políticas muy específicas: a saber, la inauguración de Fragmentos coincidía con el comienzo de la presidencia de Iván Duque, un gobierno que ganó las elecciones dejando muy claros sus desacuerdos y distancia crítica con el acuerdo de paz firmado durante la presidencia de Juan Manuel Santos. Desde que Duque llegó a la presidencia, han sido más que evidentes sus intentos de desarticular muchas de las piezas esenciales del acuerdo de paz, desprestigiar a quienes trabajaron en el acuerdo, ignorar la urgencia de la implementación de muchos de los puntos pactados, y nombrar a funcionarios en instituciones tan claves como el Centro Nacional de Memoria Histórica interesados en producir una memoria oficial, unilateral, del conflicto armado en Colombia. El acuerdo, así, y las iniciativas de memorialización que lo acompañan, están en serios riesgos de ser desmantelados. No sorprende, pues, que el mismo Duque no haya asistido a la inauguración oficial de Fragmentos.

Aquello que se juega en cualquier discurso que se produzca sobre el memorial va por lo tanto más allá de una opinión académica o una crítica artística. Mi relación con el contra-monumento diseñado por Salcedo quedaba desde el comienzo enteramente marcada por la urgencia de la situación política e histórica, y por la insistencia en la necesidad de imaginar y comprender qué significa pasar de una guerra de más de 60 años (oficialmente 53) a una memoria capaz de dar voz a la pluralidad de perspectivas representadas en el acuerdo de la Habana. Mis compromisos políticos con el acuerdo, mis preocupaciones frente al momento político del país y las críticas del gobierno frente a los acuerdos de paz, y la conexión específica que en mi caso sostengo con sobrevivientes de violencia sexual – centrales en el monumento de Salcedo – hacían imposible ya de antemano para mí una reacción a Fragmentos que no pasara por lo más íntimo y personal. Si bien toda reacción crítica y académica está atravesada por estos afectos de una u otra manera, hay una distancia crítica que ha sido necesaria en mi aproximación a otras obras a la que me era imposible acceder en el caso de Fragmentos. A la que me

la artista plástica Clemencia Echeverri, el curador de arte José Roca y el director de cine, escritor y poeta Lisandro Duque. Aún está por decidirse quién hará el monumento en Cuba.

es imposible aún acceder, quisiera insistir aquí, dado que la urgencia de las circunstancias políticas que rodean a la obra no solo no ha desaparecido, sino que se ha agudizado a más de un año de su inauguración.

Dejo entonces como tarea a quien lea la de encontrar los límites y las críticas a un memorial que para mí, por el contrario, representa más bien, desde el momento en el que pude caminar sobre las lozas que lo conforman, la materialización de una idea que he estado explorando por algunos años en mi trabajo sobre memoria en Colombia, a saber, la posibilidad de dar lugar y cuerpo a un tipo de memoria que no solo sea capaz de resistir al olvido sino también a la tendencia a cerrar de manera definitiva el recuerdo – un memorial que comprende la tarea del recuerdo como un lugar de escucha abierta con todo lo que esto implica.

1. La memoria como espacio de escucha: “hacer creíbles nuestras vidas”

Me gustaría comenzar aquí con una afirmación de Gabriel García Márquez en su discurso de aceptación del premio Nobel de literatura que, como se verá a continuación, creo que marca una pauta para entender los retos a los que nos enfrentamos cuando hablamos de memoria en Colombia, y a los que considero que han respondido de manera magistral – como quisiera insistir en la segunda y tercera partes de este texto – tanto Doris Salcedo con *Fragmentos*, como Clemencia Echeverri con *Duelos*, la primera instalación escogida para ser expuesta en el espacio del contra-monumento.³ Hablando de lo que describe como el “nudo” de la “soledad” en América Latina, dice García Márquez:

“Me atrevo a pensar, que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza (...) Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido *la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida*. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.”⁴

³ Junto con la instalación de Echeverri, ha sido elegida también la obra de Felipe Arturo, *Antibalas*. De esta última no hablaré en el presente texto.

⁴ García Márquez, Gabriel, “La soledad de América Latina”. *Discurso de aceptación del Premio Nobel*, 1982. Consultado en . Las cursivas son mías. Consultado en https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm

¿Qué significa pensar estas palabras hoy, tras más de cincuenta años de conflicto armado, y ya 70 de una violencia “desaforada”, de “incontables muertes cotidianas”, cuyos excesos parecen desafiar en cada caso nuestros esquemas y recursos convencionales, como lo dice el Nobel en la cita? Uno de los retos para producir memoria en Colombia hoy tiene que vérselas precisamente con esta dificultad: sumado a aquellas dificultades que ya provienen de la naturaleza oblicua y prolongada del conflicto, de los distintos modos de silenciamiento institucionalizados por la violencia, y de los consecuentes problemas teóricos que esto conlleva para su dilucidación histórica, el problema de la construcción de memoria en Colombia tiene que enfrentarse también al hecho de que aquella realidad que está esperando y reclamando ser contada – escuchada y recordada – rebasa en cada caso los mecanismos con los que usualmente representamos y damos cuenta del mundo.⁵ ¿Cómo hacer de aquellas vidas, que de lo contrario parecen tan poco plausibles, vidas *creíbles*?

La violencia, cuando es extrema, tal como es el caso de tantos eventos en la historia de Colombia, tiene esa cualidad extraña que Hannah Arendt describía como de una “horrorosa originalidad”.⁶ Es decir, la violencia, en ciertas ocasiones, no solo *destruye*, sino que también introduce algo *enteramente nuevo*, previamente inimaginado – realidades sin precedente para las que muchas veces aún carecemos de los mecanismos conceptuales para aprehenderlas, representarlas, hacer sentido de ellas. En otras palabras, la violencia extrema no solo destruye aquello que toca sino nuestra capacidad para nombrarlo – y más allá de ello, para pensarlo, imaginarlo y comprenderlo. Así lo describe Arendt en su libro *Los orígenes del totalitarismo*, donde ella misma está llevando a cabo el difícil ejercicio de escuchar y tratar de hacer sentido de aquellos testimonios que, provenientes de los campos de concentración nazi, desafiaban entonces todas las capacidades de la imaginación.⁷

⁵ He desarrollado este punto detenidamente, en relación con el trabajo de memoria histórica en Colombia, y los retos estructurales de esta tarea, en Acosta López, María del Rosario, “Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica”, en Aponte, Alejandro (ed.) *El postconflicto colombiano: una perspectiva transversal* (Madrid: Cuadernos de Estrategia, 2018), 183-202. Cf. reedición del texto en el suplemento especial de la Revista *Ideas y Valores*: “Filosofía y conflicto: Voces Femeninas”, Vol. LXVIII, suplemento no. 5 (2019): 59-79.

⁶ Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism* (Nueva York: Harcourt, 1967), 441. Las traducciones de este texto son mías.

⁷ El gesto de Arendt en su texto es incluso dicente y performativo, de alguna manera, el análisis que ella está produciendo, pues la autora decide dejar los testimonios intocados, si se quiere, en nota al pie. No es aún capaz de “digerirlos” e “incorporarlos” en el texto, hay algo de ellos que no se deja pensar aún – se requieren otras categorías, otras lógicas modales incluso, para pensar lo que hasta entonces era impensable y ha cambiado para siempre no solo la realidad sino también las condiciones de posibilidad para su comprensión.

La realidad del terror, escribe Arendt, es “demasiado monstruosa”. Hay una tendencia en todo aquel que intenta “reportar” el horror de los campos,

“a huir instintiva o racionalmente de la experiencia. Quien intenta reportar sobre los campos está tan consiente del terrible abismo que separa al mundo de los vivos del mundo de los muertos en vida, que termina quedando enteramente atrapado en lo bestial, en el terror que, confrontado con el horror real y excesivamente presente, paraliza inexorablemente y reduce todo a mera reacción.”⁸

Y continúa,

“... la peculiar irrealidad y *ausencia de credibilidad* que caracteriza a los reportes sobre los campos de concentración es tal que incluso quien habla es asolado con frecuencia por las dudas acerca de la verdad de su propio testimonio, como si hubiese confundido a una pesadilla con la realidad.”⁹

Estas afirmaciones de Arendt, si bien provenientes de un contexto bien distinto al de la violencia de la colonialidad a la que apunta García Márquez con su discurso,¹⁰ nos devuelven al problema de la *falta de credibilidad* de las historias provenientes de una realidad y una violencia desaforadas, de las que también nos habla García Márquez. Un problema (un reto) que no tiene que ver únicamente con un escepticismo voluntario por parte de quien escucha, sino con una reacción casi inevitable – que incluye también, como lo muestra Arendt, no solo a quienes escuchan, sino a quienes han sobrevivido y buscan contar sus experiencias – ante la naturaleza *inaudita* del daño, del dolor, de los efectos causados por la violencia. *Inaudito* aquí entendido además en el doble sentido que esta palabra adquiere en español; es decir, tanto aquello que no se deja recoger en ningún relato, y permanece por lo tanto siempre hasta cierto punto inaprehensible (no audible) incluso para un oído dispuesto a entenderlo y escucharlo, como en referencia a aquello que rebasa

⁸ Arendt, op. cit, 441.

⁹ Arendt, op. cit, 446. Las cursivas son mías.

¹⁰ Y podría decirse, aún más, como muy bien lo denuncian Aimé Césaire y Frantz Fanon, que trabajar dicha violencia de los campos como “paradigmática”, de la manera como lo hace Arendt, entre otros, es un modo más de borrar y negar las dimensiones de la violencia colonial. Cf. Fanon, Franz, *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: Akal, 2009), 97ss. No me detendré aquí en este punto, que además atañe también a la obra de Salcedo, para quien la literatura del holocausto ha jugado un papel fundamental. Me interesa traer a Arendt a colación en este contexto por el tipo de análisis filosófico que proporciona de lo que en el discurso de García Márquez queda apenas sugerido. Es, si se quiere, una cuestión de honestidad intelectual, pues es solo gracias a la lectura de Arendt que he comprendido esta dimensión de la idea sugerida por el Nobel, si bien es también gracias a las ideas expuestas por García Márquez que he podido entender la profundidad – si bien históricamente irresponsable – del análisis de Arendt.

todo lo que consideramos posible y éticamente reconocible (indignante, inadmisibile).

Ambos sentidos en el caso del análisis de Arendt – y yo insistiría, de las palabras de García Márquez – están estrechamente relacionados: es porque aún no disponemos de categorías para nombrar, pensar y denunciar una violencia de tales dimensiones, que nos rehusamos a admitir su posibilidad – a escucharla como creíble –, y por ello dichas dimensiones del daño quedan relegadas a la categoría de “increíbles”. La violencia extrema, en su horrible originalidad, a la vez nos indigna y nos deja sin posibilidad de escucha, sin recursos – semánticos, estéticos, corporales incluso – para poder aprehenderla.¹¹ Paraliza, en el mejor de los casos, si es que no produce más bien una reacción inmediata de rechazo y de incredulidad, porque de admitirla como real, nos enfrentamos a la desaparición del mundo tal como solemos entenderlo y percibirlo. Esto es, a la desaparición del mundo y de sus sentidos. Explica Arendt:

“No hay paralelos con la vida en los campos de concentración. El horror allí vivido no puede nunca llegar a ser aprehendido enteramente por la imaginación, en tanto que se encuentra por fuera de todas nuestras categorías tradicionales, por fuera del mundo de la vida y de la muerte. Por lo mismo, no puede nunca llegar a ser reportado de manera completa, pues quien lo ha sobrevivido ha retornado al mundo de los vivos, lo que hace imposible para él [*sic*] creer en la veracidad de sus propias experiencias pasadas.”¹²

¹¹ En otros lugares muestro con detalle la diferencia entre todas estas dimensiones de la representación de la violencia. Arendt insistiría sobre todo en la dimensión semántica y conceptual – epistemológica – del tipo de parálisis producida por la escucha de testimonios; García Márquez en su discurso – y en su práctica como escritor – reclama la necesidad, más allá de lo epistemológico, de recursos estéticos, que permitan *imaginar* y no solo entender, el tipo de violencia desaforada que está en juego en la realidad Latinoamericana. Fanon, sumado a esta línea de análisis, conduce el reto más allá de estas dos dimensiones, y junto con ellas, a una cuestión de corporalidad: el cuerpo marcado del sujeto colonizado y los modos como esta colonización del cuerpo (de su espacialidad y temporalidad) reducen las posibilidades de expresión y comprensión de las dimensiones del daño infligido. La experiencia concreta, estética, corporal, de las obras de Salcedo y de Echeverri que analizo en la segunda y tercera parte de este texto ayuda, creo yo, a comprender la diferencia entre – y la necesidad de complementar – todos estos niveles de la discusión.

¹² Arendt, op. cit, 444. Para un análisis más detallado de todas estas citas, en relación con el giro que a continuación propongo al problema de la escucha en Arendt, ver Acosta, María del Rosario, “Arendt on Totalitarianism as Structural Violence: Towards New Grammars of Listening”, en O’Byrne, Anne and Shuster, Martin (eds.) *Logics of Genocide: The Structures of Violence and the Contemporary World* (Bloomington: Indiana University Press, en prensa 2020). En el caso de García Márquez y el desarrollo y puesta en práctica de recursos estéticos para,

Incluso quien habla, dice Arendt, es asolado por las dudas acerca de la verdad de su propio testimonio. Las historias que provienen de ese lugar producido y reproducido por la violencia extrema se asemejan a esa peste del insomnio que García Márquez introduce en *Cien años de soledad* como un estado de permanente alucinación, donde las cosas van perdiendo el nombre que las designa:

“Lo más temible de la enfermedad del insomnio” – cuenta la novela – “no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser”.¹³

Allí donde no hay la posibilidad de separar la realidad de la pesadilla, como lo describe Arendt, donde no solo los sueños se confunden con la realidad, sino que la realidad es aquello que se sueña e imagina en nombre de y en compañía de otros (“los unos soñaban los sueños de los otros”, relata la novela), allí el reclamo de los vivos tanto como el de los muertos habita el presente en un estado de “alucinada lucidez”, donde el exceso de imágenes y la carencia de palabras terminan produciendo, dice la novela, una “idiotez sin pasado”.¹⁴

El problema, pues, de carecer de recursos convencionales – de medios de representación – para *hacer nuestras vidas creíbles*, regresando a las palabras de García Márquez, es que aquello que permanece inaudible queda confinado a un espacio por fuera de la memoria. El olvido no es solo así el resultado de una decisión expresa por borrar, silenciar, cerrar nuestros oídos ante las historias que provienen del horror. Es también consecuencia, allí donde la violencia ha destruido todos los marcos tradicionales de sentido, todas las dimensiones disponibles para percibir y aprehender el mundo, de una paralización de nuestra capacidad de *imaginar* un espacio, un punto de encuentro y un modo de comunicación que activamente produzcan *una escucha atenta no solo*

si no comprender, al menos no olvidar, denunciar y representar la imposibilidad de la aprehensión completa de la violencia, cf. Acosta, María del Rosario, “*One Hundred Years of Forgottenness: Aesth-Ethics of Memory in Latin America*,” *Philosophical Readings*, número especial *Filosofía en y desde Colombia* (en prensa, 2019). Traducido al español como “Tras cien años de olvido: la literatura y el arte como resistencia a las borraduras de la historia”, en Ferber, Ilit, Messina, Aicha y Potestá, Andrea (eds), *Escribir la violencia: hacia una gramática del grito* (Santiago: Metales Pesados, 2019), 57-78.

¹³ García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad* (Santiago: Random House Mondadori, 2012) 60-61.

¹⁴ García Márquez, op. cit, 61.

a aquello que se cuenta sino precisamente a lo que no se deja contar, pero no por ello debe dejar de ser recordado.

“Solo la imaginación temerosa”, nos dice Arendt, “puede permitirse seguir pensando” – y yo diría aquí también escuchando – “los horrores”.¹⁵ Es la imaginación la que nos permite encontrar en nosotros mismos, precisamente allí donde “hemos perdido los criterios a través de los cuales medir y las reglas bajo las cuales subsumir lo particular, la posibilidad de entender sin categorías preconcebidas y de juzgar sin el conjunto de reglas habituales”.¹⁶ Solo la imaginación hace posible la comprensión de “algo que ha desvenecado nuestras categorías de pensamiento y nuestros estándares de juicio”.¹⁷

Este es el giro que proponen tanto García Márquez como Arendt – y, como lo mencionaba anteriormente, la una comprendida a la luz del otro, y vice-versa – y que me parece muy productivo para entender el reto principal de la producción y la tarea de la memoria en Colombia, tal y como también parecen invitarnos a concebirla (percibirla, corporeizarla) el contra-monumento diseñado por Salcedo y la obra *Duelos* de Echeverri que allí se expone en estos momentos. Porque en lugar de poner el foco en la “veracidad” de una realidad que no se deja comprobar o verificar, tanto García Márquez como Arendt parecen insistir más bien en las dificultades de *representación* de una violencia que quiebra radicalmente con todo medio convencional, y la responsabilidad, por tanto, que recaer en quien *escucha* (quien representa o debe producir representación en el encuentro con lo aparentemente irrepresentable). Ante la carencia de recursos para hacer de aquellas historias, diríamos con García Márquez, “vidas creíbles”, la pregunta no es cómo probarlas, corroborarlas, insertarlas en una linealidad y una cronología que las haga inteligibles en un sentido tradicional (convencional). La pregunta más bien es cómo crear los espacios – imaginarios si es necesario – en los que estas historias puedan ser contadas sin ser puestas en duda; cómo pensar pues la memoria – y con ello, de paso, la historia, desde una perspectiva muy distinta a aquella de la historia “monumental” – ya no como una recolección de hechos, verificación de datos, archivo de evidencias que den soporte a lo que de lo contrario queda condenado a ese “mundo por fuera de la vida y de la muerte”, como lo describe Arendt, sino como una tarea de producción de *escucha real y activa*.¹⁸ Cómo producir las condiciones,

¹⁵ Arendt, *op. cit.*, 441.

¹⁶ Arendt, Hannah, *Essays in Understanding* (Nueva York: Schocken, 1994), 321.

¹⁷ Arendt, *ibidem*.

¹⁸ No es mi intención sugerir aquí que todas estas dimensiones de la escucha – jurídica e histórica – no son fundamentales. Se trata más bien de insistir en que todo aquello que no puede cumplir con esas condiciones de “veracidad” no quede simplemente por fuera y descartado de la posibilidad de su recuerdo. Ahora, hablo de “producción” de escucha, en conjunción además con la labor de la imaginación, porque como explico en otros lugares (cf. Acosta, *op. cit.*, 2018), la escucha no es

los marcos de sentido, los recursos que hagan *creíbles* – y con ello realmente audibles, incluso en sus silencios y borraduras – las vidas e historias de violencia, las verdades (entendidas estas en plural y precisamente bajo otras condiciones de enunciación), provenientes del conflicto. *Cómo, en última instancia, guardar compañía, acompañar en la pérdida, y ofrecer un espacio de duelo, de rememoración y de luto, al horror que muchas veces no se deja contar pero que reclama no obstante ser escuchado.*

Si atendemos, pues, al reclamo de García Márquez en su discurso del Nobel, de lo que se trata es de hacerse cargo del paso de una noción de historia y memoria monumentales – que no son más que la contracara del olvido, pues no hay una sola historia, triunfal y única, veraz y probada, del conflicto – a aquello a lo que apela Salcedo con su idea de contra-monumento.¹⁹ Esto es, a un espacio donde los fragmentos de memoria puedan ser escuchados como fragmentos, sin buscar darles un orden y una aparición unívoca, pues lo que les da legitimidad no es una correspondencia objetiva, probada y comprobada con la realidad, sino la evidencia más que clara del reclamo ético que los constituye: el de la urgencia de proporcionarles un espacio que les permita hacerse audibles, en sus contradicciones, excesos, en sus quiebres de sentido – pero sobre todo, en la fuerza que nos convoca desde ese lugar, entre la vida y la muerte, desde el que nos hablan los testimonios de los sobrevivientes, para recordarnos que no hay posibilidad de futuro,

y no puede ser entendida en estos contextos como una actividad meramente receptiva. Debe ser en el encuentro con lo que aún no se deja escuchar, que se produzcan gramáticas capaces de hacerlo audible y por tanto comprensible, nombrable, pensable. Esto se relaciona además con lo que apenas puedo mencionar aquí en términos de lugares inventados o imaginados: cuando no hay historia ni archivo que pueda servir de base para construirla, la historia debe ser también imaginada, inventada, como modo de resistencia a los olvidos institucionales y estructurales que no solo borran sino que hacen historia en el contexto de la colonialidad. Para una noción de historia como invención, entendida en este sentido de resistencia y de actividad descolonizadora, cf. Gualdrón, Miguel, “Transversality as Disruption and Connection: On the Possibilities and Limits of Using the Framework of Trauma in Glissant’s Philosophy of Caribbean History,” *Philosophical Readings*, número especial *Filosofía en y desde Colombia* (en prensa, 2019).

¹⁹ La historia de esta idea está profundamente atada a discusiones sobre la representación del holocausto nazi. He evadido reproducir esta historia y contextualizar el contra-monumento de Salcedo de esta manera precisamente para evitar enmarcar a *Fragmentos* en una historia de los conceptos europea, occidental, que no tiene en cuenta ni elabora el lugar específico desde el que hablamos cuando hablamos de violencia en Colombia. Independientemente de que esta sea o no la intención de Salcedo, he querido precisamente por esto introducir la necesidad del recurso de representación anti-monumental y fragmentario a partir de García Márquez. Para una discusión clásica sobre la idea de contra-monumento, cf. Young, James, “Teaching German Memory and Countermemory: the End of the Holocaust Monument in Germany”, en Hirsch, Marianne y Kacandes, Irene (eds) *Teaching the Representation of the Holocaust* (New York: The Modern Languages Association of America, 2014), 274–285.

que ni siquiera hay la posibilidad del presente, sin ese suelo donde el dolor, el exceso, los múltiples silencios y sus grañas dañadas se transforman en fortaleza, en punto de partida y gozne de la promesa – frágil, contenciosa, siempre abierta a disputa – de un futuro, y una escucha, distintos.

2. *Fragmentos*: forjar el dolor en fortaleza

Ahora, ¿cómo es que todo esto se erige y traduce en materialidad? ¿Qué tipo de gestos son aquellos que se abren a este modo de escucha, la configuran, la retan y nos invitan tanto a activarla como a estar atentos a los riesgos que se siguen de su implementación? Basta entrar al contra-monumento diseñado por Salcedo para comprender no solo la elocuencia de un espacio tal, sino el poder que su apertura efectúa en quien tiene el privilegio de visitarlo. No quisiera decir, ni mucho menos, que la obra de Salcedo ejemplifica o ilustra aquello de lo que he venido reflexionando hasta ahora. Más bien, es porque hay espacios que se abren en su materialidad y temporalidad con la potencia con las que lo hace *Fragmentos* que todo lo anterior realmente cobra algún sentido.

Un poco de contexto es necesario, de antemano, para entender las dimensiones a las que la obra busca a la vez enfrentarse y dar representación. Se trata, siguiendo al menos las cifras oficiales, de más de 50 años de conflicto armado, un conflicto que ha causado más de 260.000 muertos y más de 80.000 desaparecidos. Todo esto ligado a la vez a los múltiples actores que han hecho parte del conflicto, incluyendo al ejército, las guerrillas (“los combatientes de ambos lados”, como los describe Salcedo en el video institucional que se proyecta en una de las salas de *Fragmentos*), los grupos paramilitares, y en última instancia una porción considerable de la sociedad civil; y al hecho de que en numerosas ocasiones no es posible diferenciar de manera vertical a los perpetradores de las víctimas – lo que es común en un conflicto de tan larga duración. Pensar un memorial en este contexto, y el reto de un lugar que sea capaz de alojar esta pluralidad de voces, perspectivas y visiones, es uno de los principales retos a los que se enfrenta, política y estéticamente, *Fragmentos*.

Quien cruza el umbral que da entrada a *Fragmentos* es recibido por las ruinas de la antigua casa republicana que ahora aloja el contra-monumento. Las ruinas han sido cuidadosamente preservadas para demarcar el espacio como un lugar ya en sí mismo intermedio: un espacio conservado entre el pasado y el presente, la vida y la muerte, la ruina y aquello que aún habita en su interior. Las ruinas demarcan así un lugar en el que el adentro y el afuera de las salas, dos de exposiciones y una de video, se confunden a partir de los vidrios que las comunican unas con otras, como queriéndonos recordar que no hay adentro o afuera de la violencia, así como no lo

hay para el dolor (ver **imagen 1**). Quien decide entrar en este espacio – exponerse a la salida del afuera al que este nos invita – descubre que habitarlo implica no solo entrar de lleno en él, sino llevar a cabo la experiencia de estar *sobre* él, de dejarse sostener y a la vez ser movido por esas lozas que no permiten un recorrido tranquilo en tanto sus pliegues obligan a estar atento a cada paso para no tropezar. El pasado aquí no solo funge como soporte, sino que propulsa hacia el presente – con un impulso que no deja de ser medido, cuidadoso, consciente de los riesgos que implica el avanzar sobre un suelo inestable, quebrado, fragmentado.



Imagen 1 – *Fragmentos*, ruinas y sala

No es posible hablar de la experiencia de entrar a *Fragmentos* sin mencionar a la vez otras cifras, aquellas que nos reciben calladamente, en su presencia discreta pero decisiva: hay aquí, una a una, en esta horizontalidad irregular, 1.296 lozas, resultado de 70 toneladas de armas fundidas, moldeadas a partir de 50 láminas de zinc a las que 12 mujeres víctimas de violencia sexual por parte de distintos actores armados martillaron y dieron forma a partir de proyectar sobre el metal la resiliencia con la que han decidido, a pesar de todo, preservar su fortaleza frente a la atrocidad (ver **imagen 2**). Así lo expresa Infobae Ángela Escobar, una de las mujeres que hizo parte del equipo de trabajo de *Fragmentos*: “Martillamos durante días, con la fuerza del odio que nos dejó la violencia sexual y la rabia de la guerra. Pero así pudimos liberarnos de esos sentimientos. Ahora, estamos paradas encima de las armas, y no las armas encima del país”.



Imagen 2 – Mujeres martillando láminas de zinc, taller de la artista

Caminar por ese suelo forjado a punta de dolor y tenacidad, de la tenacidad que trae consigo la supervivencia, escuchando los ecos de los golpes sobre las lozas que el video que se proyecta en *loop* en una de las salas hace resonar²⁰: esa es la experiencia de *Fragments*,

²⁰ La primera vez que tuve la oportunidad de visitar *Fragments*, antes de su inauguración oficial, el lugar todavía estaba en construcción, y el video no hacía aun parte de la visita. El video es, hay que decirlo, un tanto extraño. Por un lado es profundamente conmovedor, por el otro lado, en su intento explícito de querer conmover, también incomoda y produce una especie de distancia cínica: la música cuidadosamente curada, las imágenes un tanto artificiales de las mujeres que, de pasar a trabajar en el taller, son ahora literalmente “dispuestas” – como objetos de museo – entre las ruinas de la casa, el comandante de la policía que es filmado pronunciando palabras “sabias”, prudentes, como ejemplo de una labor ejemplar... Sin embargo, hay una efectividad de las imágenes aquí también en juego: los testimonios de las mujeres que golpearon las lozas obligan a escuchar lo que el piso por sí mismo quizás no lograría comunicar; el encuadre de una sábana blanca gigantesca sobre la que se han organizado una a una las armas entregadas, cuidadosamente filmado con un dron que se eleva poco a poco (interesante: nuevamente un mecanismo de guerra apropiado ahora en su labor estética-testimonial), muestra de manera muy eficaz la escala real de la entrega; las imágenes bellas, porque lo son, de las armas fundiéndose y siendo vertidas sobre los moldes que dan forma a las lozas ayudan a corroborar – aunque la insistencia sobre ello paradójicamente pueda producir duda – que en efecto el material del memorial son las armas entregadas por las FARC. Creo que el video, no obstante, refuerza la crítica que en el momento de su inauguración le hiciera Luciana Cadahia al contra-monumento de Salcedo: *Fragments*, sugiere Cadahia, reproduce la división más tradicional y patriarcal de los roles de género en la guerra y en la paz – mientras los hombres firman la paz y entregan las armas, las mujeres se encargan de “hacer el duelo”. Pienso que es una lectura muy lúcida y que el video es en última instancia lo que ayudaría a corroborar con más fuerza esta percepción del memorial. Para una propuesta muy sugerente de cómo subvertir esta división de género – representada de la manera más clásica, pero también desde siempre ya interrumpida, por la figura de Antígona – cf. Cadahia, Luciana, “Su voz desatará tu lengua. Antígona, lo femenino y lo plebeyo”, Revista

recorrerlo es habitarlo, abrirse a la escucha de sus silencios. Las lozas conservan en sus múltiples pliegues la *marca* del dolor, su *inscripción* en aquel material que antes habría sido la causa de la violencia y que ahora sostiene el acto máximo de resistencia (“ahora estamos paradas encima de las armas”); *escritura* de aquello que no puede decirse, pero que en su elocuente silencio se comunica en el acto mismo de deformar y volver a dar forma, otra, distinta, a aquello que representa la guerra y que ahora se erige para sostener la posibilidad de un presente comprometido a recordarla (ver **imagen 3**).



Imagen 3 – *Fragmentos*, lozas

El lugar transforma así la historia de la violencia en Colombia en historia de resistencia, de tenacidad, de capacidad de erigirse sobre esa historia, aunque lo que resulte de todo ello, más que palabras, sea el gesto mismo de haber sobrevivido. Una supervivencia que, como el suelo que le da forma, puede muy bien ser aquella que paciente y calladamente persista sin llamar la atención sobre sí. Porque el memorial está y no está allí: estas lozas, en algún

momento únicas protagonistas del espacio, pasarán (han pasado) a ser habitadas por otros modos de representación, múltiples formas de contar la historia del conflicto, de las dificultades de su memorialización, de los retos de su recuerdo, que serán narradas por las decenas de artistas que serán invitados a exhibir en estas salas por los próximos 53 años – los mismos de la duración del conflicto – y que tendrán la posibilidad de hacer uso de este espacio para forjar historia y memoria de otros modos, para producirlo y encontrar las formas de resistir a su desaparición. La temporalidad del espacio está marcada así por la garantía, que el Estado debe proporcionar (y que el Museo Nacional debe administrar), de una apertura real a la escucha, al hacer audible, visible, perceptible en sus múltiples formas de representación qué significa hacer memoria y contra-memoria del conflicto.

Un contra-monumento, insiste Salcedo, no busca contar la Historia con mayúsculas, para proporcionar una versión triunfalista de los hechos, ni decidir de antemano sobre sus múltiples sentidos, sino abrir el presente a la escucha de los múltiples pasados que se resisten a desaparecer, incluso a aquellos que no se dejan contar, representar, recoger en narrativas oficiales, pero que entre las lozas y el espacio abierto que este lugar demarca, pueden quizás encontrar maneras de resonar de otros modos. Con su insistencia en la idea de un contra-monumento, lo que Salcedo recalca es así, justamente, que frente a ese pasado que aún no ha sido siquiera producido, lo que se requiere no es la monumentalidad de una noción de historia que decide, que ofrece *una* verdad, *un* solo sentido, sino el gesto que su arte ha llevado a cabo ya en otras, numerosas, ocasiones: el de *denunciar* que hay voces que aún no han sido escuchadas – incluso si ya nadie puede escucharlas –, el de *acompañar* duelos imposibles y arrebatados a la memoria, y el de *inscribir* la marca misma del olvido que en Colombia no solo borra sino, como sabemos, hace y rehace historia.²¹

No obstante, en el caso particular de *Fragmentos*, hay un gesto singular, distinto, que comprende el momento histórico al que responde, y toma postura en un presente que, a pesar de todas las incertidumbres, le ha apostado a creer en el fin de la guerra. Pienso aquí en particular en la diferencia entre *Disremembered*, una obra reciente de Salcedo, que ella trabajó y elaboró en preparación para su primera retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, y *Fragmentos*. Pensar esta diferencia me ha permitido orientarme también por el sentido y la singularidad de las decisiones tomadas por Salcedo en su elaboración de *Fragmentos*, y la conciencia que la artista parece sostener, en esta ocasión en

²¹ Cf. Acosta López, María del Rosario, “Las fragilidades de la memoria. Duelo y resistencia al olvido en el arte colombiano (Muñoz, Salcedo, Echavarría),” en María del Rosario Acosta & Grupo Ley y Violencia (eds.), *Memoria y Arte en Colombia: Resistencias al Olvido* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2016), 23-48.

particular, acerca del papel concreto del memorial y su lugar siempre problemático, pero definitivamente político, en relación con su rol como artista.

En *Disremembered*, agujas quemadas se agarran, una a una, atravesando y desgarrando la tela de una camisa hecha enteramente de una seda casi imperceptible a los ojos (ver **imagen 4**). La obra se deja y no se deja ver, desafía su visibilidad. Dudamos de que esté allí, presente, parece más bien, desde ciertos ángulos, un dibujo a lápiz – desde otros, casi desaparece. La curadora de la exposición, Julie Rodriguez, me cuenta que esta obra fue compuesta por Salcedo como respuesta a sus encuentros con madres en el sur de Chicago que han perdido a sus hijos por la “violencia entre gangs” – que es muchas veces un eufemismo para hablar de algo mucho más estructural: la violencia de la policía contra los afro-americanos, enmarcada en una historia de racismo que en Chicago adquiere un tono paradigmático y se traduce en cifras alarmantes.



Imagen 4 – *Disremembered* (2015)

En esta obra el dolor, del que no es posible desprenderse, cubre como una segunda piel – se lleva “a flor de piel”, por usar una expresión cercana a otra de las obras de Salcedo – mientras que, a

la vez, quizás funge como capa protectora, como escudo frente a cualquier intento de contacto externo, pues es tan doloroso llevar esta camisa como tocarla. La obra nos habla de ese estado de *latencia* que acompaña la pérdida y el duelo cuando no es posible procesarlos, cuando lo no resuelto de la muerte bloquea incluso la posibilidad de recordarlo, de entenderlo como pasado, y la pérdida se repite más bien, una y otra vez, obsesivamente como presente. La fragilidad de la tela, su dolorosa y a la vez casi imperceptible presencia, su cualidad escultórica, entre dibujo y grabado, una inscripción que a la vez marca y se desmarca del espacio de lo tangible; todo en esta obra nos habla de aquello que Salcedo ha descrito en numerosas ocasiones como el centro de su obra artística, en sus propias palabras, “el trabajo del duelo y su topología”.

Pero es precisamente en este lugar intermedio entre la pérdida y su elaboración donde *Fragmentos* pareciera hablarnos desde un lugar distinto. Entrar en ese espacio, caminar sobre las lozas, imaginar el lugar habitado tanto por las voces de quienes ya no están, como de quienes tendremos que habitar este lugar con la responsabilidad que reclama una escucha atenta... no pareciera tratarse aquí ya del dolor a flor de piel, ni del duelo atrapado en su imposibilidad; ni siquiera de la tímida promesa de vida que a veces asoma en algunas obras de Salcedo. Se trata más bien de la promesa, la afirmación, la apuesta al menos por la posibilidad de que quizás un día el dolor no lo llevemos – no tengamos que hacerlo – sobre la piel, en las marcas que deja en el cuerpo, en la repetición de sus reclamos a veces insaciables, sino de que, como Infobae Ángela, podamos decir que ahora nos sostiene, que estamos parados sobre él. La contundencia de un suelo que sostiene, del gesto de haber transformado todo ese material cargado de historia de violencia en una belleza que nos obliga a ocupar el espacio de nuestro propio presente de otros modos, nos reta a no quedar atrapados en el dolor, el rencor, el odio, el resentimiento y la rabia. Invita más bien a traducirlos, transformarlos, materializarlos en la fortaleza que ofrece memoria y en la memoria de esa fortaleza – la memoria de la historia de un país que sigue a pesar de todo, como lo hacen día a día las miles y miles de víctimas de la violencia en Colombia, que dicen sí y no ‘no’ a la posibilidad de un futuro distinto, y cuyo recuerdo debería convertirse en la primera tarea, la más urgente, de cualquiera que sea el siguiente paso a seguir.

Ahora, es cierto que aquí hay un riesgo de estetización. Están también los riesgos implicados en el simbolismo de fundir el dolor y de verterlo en una estructura homogénea, demasiado llena, si se quiere, como para poder hacer espacio a algo más allá de sí misma. La pesadez, lo sólido, lo monumental de las lozas erigiéndose por encima del suelo podría no llegar a ser suficiente para – e incluso a contradecirse con – el tipo de resistencia que se requiere frente a la

tentación de una memoria monumental.²² Podría ser que la voz de la artista, quien nos habla a través del video que nos da la bienvenida, esté allí para asegurarse de dirigir y orientar una experiencia particular y predeterminada de la obra. Un exceso de autoría y una abundancia de presencia podrían ser en efecto dos elementos – dos tentaciones, dos gestos involuntarios – que rodean a la obra de Salcedo en general y que inevitablemente se repiten en *Fragmentos*. Tal y como lo pone Isabella Vergara:

“¿Podemos acaso aproximarnos a un arte no más puro, sino menor, un arte con cierto nivel de riesgo y decepción, en distancia y proximidad, sin confundir la piel y el dolor del otro con los propios? Un arte quizás menos interesado en hacer uso del dolor y más comprometido con una relación desarticulada, cruda, con la materialidad de los suelos y las superficies, que se resista con ello al riesgo de una romantización. ¿Cómo evitar la comodificación de la víctima y problematizar el intento de “re-historización” del pasado por medio de la preservación, restauración y reparación del dolor y sus continuidades fragmentadas? ¿Cómo puede *Fragmentos* exponer las ausencias de estos huecos de sentido sin terminar llenando los espacios vacíos con palabras de consuelo?”²³

Entiendo los retos que se le presentan a mi lectura con estas preguntas, y los riesgos que corre Salcedo al insistir en proponer un memorial como *Fragmentos*. Es posible que aquello que yo he descrito como un piso que tiende a desaparecer, retirando la atención sobre sí mismo, pueda ser percibido por el contrario como un exceso de presencia que, demasiado sólido y estable, demasiado seguro de su propia fortaleza, impida con ello la atención a lo fragmentado que una experiencia real y abierta de escucha requiere. En efecto, quizás una sensación de desorientación no es la mejor manera de describir la experiencia que se tiene de una obra como *Fragmentos*. Pero tampoco es una experiencia de resolución definitiva o de cierre aquella con la que quedamos tras una visita al contra-monumento. Es más bien una invitación a entrar en lo que he llamado más arriba un “espacio para la credibilidad”, donde la verdad no es algo a ser probado sino la posibilidad y la apertura del acto mismo de su comunicación, con todas las interrupciones, subversiones y contradicciones que puedan venir de aquellos lugares que, desde el umbral entre la muerte y la vida, el pasado y el presente, el dolor y la resiliencia, están aún a la espera y la búsqueda de las gramáticas adecuadas que puedan hacerlos

²² Cf. los comentarios y las críticas a mi lectura de *Fragmentos* publicados en la primera sección de *Debates* del suplemento especial “Filosofía y conflicto: Voces Femeninas”, Revista *Ideas y Valores* Vol. LXVIII, suplemento no. 5 (2019): 224-262. Cf. en particular los comentarios de Isabella Vergara y Gwendolen Pare.

²³ *Idem*, 253-254.

audibles. Es a esta invitación a la que atiendo yo en el caso de *Fragmentos*, con todos los riesgos implicados en toda decisión que, en lugar de consagrarse perpetuamente a su propia inoperatividad,²⁴ ha escogido apostarle a la vida, y a darle materialidad a la difícil y siempre disputable tarea de la memoria.

3. El sonido de la desaparición: *Duelos* de Clemencia Echeverri

Si hay un exceso de solidez en el suelo de *Fragmentos*, si hay algo que aún incomoda de la estabilidad de ese piso que, a pesar de sus quiebres, se siente quizás excesivamente firme bajo los pies, *Duelos* de la artista Clemencia Echeverri, la primera instalación que se expone en este espacio, pone de manera inmediata esa sensación en movimiento. Un video proyectado sobre el piso, en una sala completamente oscura, nos muestra unos montículos de tierra que surgen de las lozas frías para transformarlas, de repente, en un espacio habitado por espectros. La tierra, quieta al comienzo, poco a poco comienza a hablarnos. Se escucha un rumor, un murmullo, unos susurros que gradualmente se intensifican – o quizás es que cada vez se hace más difícil no escucharlos – y que contrastan en su intensidad aguda – ¿femenina? – y en su textura fragmentada, interrumpida – aunque terca e insistente – con una voz masculina de fondo, un canto bajo, limpio, constante, que recuerda la gravedad de los coros gregorianos.²⁵ Las voces – reducidas a sus “elementos fonéticos esenciales”²⁶ – son fragmentos de los testimonios de las mujeres familiares de aquellos que, enterrados bajo estos escombros, de los que este pedazo de tierra sobre el que nos paramos es solo una pequeña muestra, no pueden ya ocupar un lugar en el espacio de lo sonoro.

²⁴ Tomo esta expresión prestada de Jean-Luc Nancy, quien la utiliza para referirse críticamente a la obra y la escritura de Maurice Blanchot (cf. Nancy, Jean-Luc, *The Disavowed Community* (New York: Fordham, 72)). En lugar de estar comprometidos perpetuamente con la inoperatividad de la obra propia, Nancy reclama la necesidad, en determinado momento, de apostarle a lo viviente. Esto no es muy distinto al compromiso que leo en la decisión de Salcedo de distanciarse de su obra artística en el caso de *Fragmentos*, y comprometerse con una posibilidad de futuro que va más allá del duelo perpetuo y lo insostenible de su experiencia para apostarle a la vida, la resiliencia y la fortaleza de la supervivencia.

²⁵ La voz masculina es del Negro Billy, cantante afrocolombiano que participó en la grabación para *Duelos* y que murió recientemente, “como si le hubiera cantado a su entierro”, me dice Echeverri.

²⁶ Cf. Medina, David, “Una imagen resonante”, en Echeverri, Clemencia (ed.) *Duelos* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Mincultura, 2019), 106. El arreglo final de las voces, a cargo de la cantante Ximena Bernal, es una composición musical, un análisis espectral, una especie de canto fúnebre en susurros.

Se trata de los desaparecidos de “La Escombrera”, esa marca gigante en el paisaje de Medellín²⁷, compuesta de restos y desechos de construcciones, colección de ruinas y residuos, que esconde el secreto macabro – secreto a voces – de una serie de “operaciones” (Mariscal, Potestad, Antorcha y Orión) en las que las Fuerzas Militares de Colombia, la Policía Nacional y la Fuerza Aérea, en colaboración con grupos paramilitares, desaparecieron a un número aún indeterminado de jóvenes de la Comuna 13 (los números oscilan entre 100 y 300, el número oficial es 138), arrojando sus cuerpos mutilados a la montaña de escombros de la que aún, tras operaciones fallidas de la Fiscalía, no se han podido recuperar sus restos.

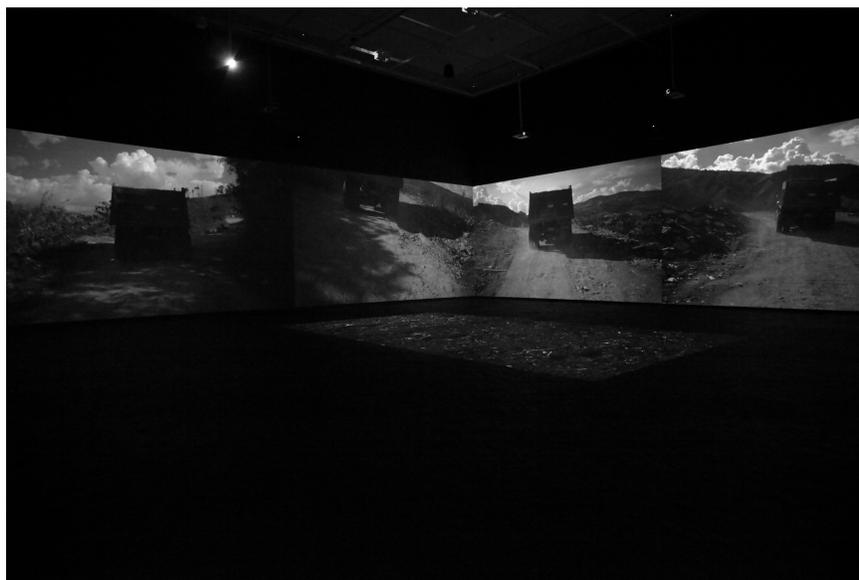


Imagen 5 – *Duelos*, video (detalle)

El incesante murmullo que rumora sin decir nada, y que parece surgir de esa tierra que poco a poco comienza a moverse bajo nuestros pies – la tierra se mueve al ritmo del susurro de voces, como obedeciendo al imperativo que estas voces comandan, a la demanda de desenterrar, remover, rascar esa tierra que esconde los cuerpos que aquel coro de voces reclama – se ve opacado de repente por un sonido atronador: en los videos que comienzan a proyectarse en las paredes de la sala, y que siguen a una volqueta que está a punto de descargar su contenido sobre esa montaña sin vida (ver **imagen 5**), se escucha de repente el ruidoso caer de los restos sobre el cúmulo de escombros, y el sonido de los escombros que caen y vuelven a caer, acumulando una sobre otra capas de desechos, como se acumulan también uno sobre otro los ruidos que borran las voces, que no nos permiten comprender lo que dicen, detrás del ensordecedor tronar de la montaña (ver **imagen 6**). La

²⁷ Así la describió Laura Flórez en el conversatorio sobre *Duelos* que sostuvimos en Fragmentos en Noviembre 16 de 2019.

multiplicación de las proyecciones, que pasan de ser una, dos, a llenar todas las paredes de la sala, hace imposible no sentirse rodeado de ese estrepitoso caer y recaer, que retumba y ensordece, reproduciendo quizás con ello la experiencia del silenciamiento que la obra busca hacer audible.²⁸

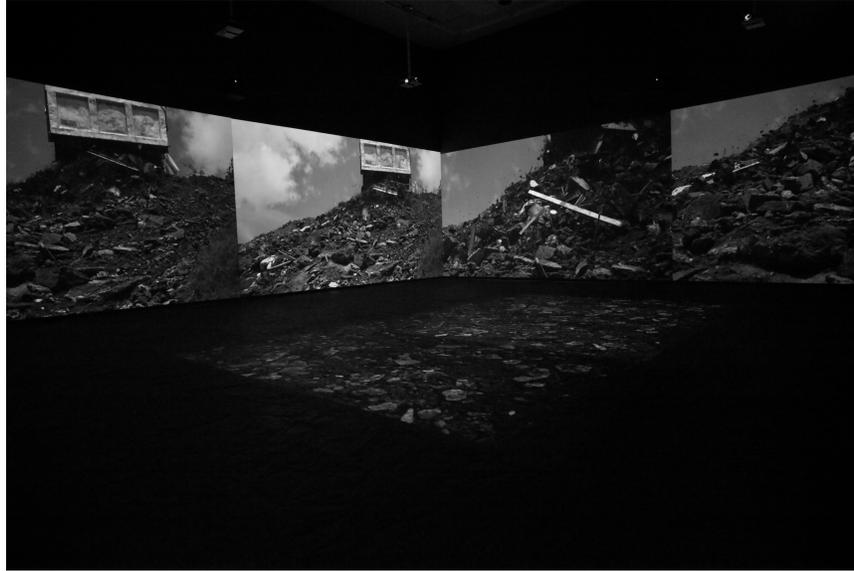


Imagen 6 – *Duelos*, video (detalle)

Nos damos cuenta entonces que la tierra que se mueve, que remueve las lozas de *Fragmentos* haciéndolas resonar por sobre el metal vacío que las compone (y que resguarda también tantas voces sin vida), no se mueve para remover, escarbar, dejar salir algo que se encuentra allí enterrado y que reclama hacerse visible. Es tierra que nos traga, que da vértigo, que confirma lo que “La Escombrera” calla a gritos: la desaparición de esos cuerpos que, sabiéndose allí, no van a ser encontrados;²⁹ la imposibilidad del duelo de aquellas voces que los reclaman; y la impotencia que viene de la mano de sentir en cuerpo propio tan siquiera un fragmento de la conciencia de esa imposibilidad. La tierra, de la que no surge nada, se transforma entonces en un conjunto de piedras que se acumulan, como las lápidas ausentes de aquellas tumbas con nombre propio pero sin epitafio (ver **imagen 7**).

²⁸ “Resistirse es improbable: uno siempre puede cerrar los ojos para evitar involucrarse con lo innombrable; tapar los oídos es mucho más difícil” (Roca, José, “¿Y cuándo vuelve el desaparecido? Cada vez que lo trae el pensamiento”, en Echeverri, *opus cit.*, 28).

²⁹ Se estima que se requerirían más de cuatro millones de dólares para poder exhumar lo que podría llegar a ser la fosa común más grande de Latinoamérica (cf. Roca, *op.cit.*, 36).



Imagen 7 – *Duelos*, video (detalle)

Con esta instalación, Echeverri logra darle cuerpo y voz, sonido propio, a la desaparición. Entrar en esa sala oscura es como entrar en el aparato digestivo de aquel sistema estatal y paraestatal macabro que ha dado lugar en Colombia a ese crimen atroz que es la desaparición forzada. De pie en medio de la sala – si es que logramos mantenernos en pie, la sensación de mareo es inevitable – sentimos poco a poco cómo esos cuerpos que no vemos, pero que sabemos que yacen allí, bajo nuestros pies, a nuestro alrededor, son “digeridos”, como un estómago gigante que se revuelve y nos revuelve, para arrojar de sí aquello que ha decidido de antemano declarar como desechable³⁰ – dispensable, “matable”³¹. “La Escombrera” es el símbolo perfecto – perfectamente horroroso – de aquello que Banu Bargu, proponiendo una nueva categoría para entender la operación del poder estatal en el contexto poscolonial, describe como la “soberanía de la borradura”.³² En la pos-colonia, arguye Bargu, coinciden paradójicamente la ausencia de legitimidad del poder estatal con su afán casi paranoico de hacerse legítimo, o mejor, de compensar esta ausencia de legitimidad con el espectáculo excesivo de su poder.³³ Este espectáculo no es ya, sin

³⁰ La imagen de *Duelos* como un aparato digestivo gigante se la debo a Rafik Neme, quien compartió conmigo después de nuestra visita juntos su propia experiencia de la obra.

³¹ La expresión es de Giorgio Agamben pero la traigo a colación sobre todo pensando en el trabajo reciente que ha hecho Jaime Santamaría, siguiendo a Achille Mbembe y a Rita Laura Segato, sobre el tipo singular de necropolítica que ha tenido lugar en Colombia a partir de la alianza macabra entre estado y paramilitarismo. Cf. Santamaría, Jaime, “” (Madrid: en prensa).

³² Cf. Bargu, Banu. “Sovereignty as Erasure. Rethinking Enforced Disappearances.” *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 23: 1 (2014), 35-75.

³³ Para un análisis clave de este aspecto paradójico del poder estatal en la poscolonia, cf. también el trabajo de Jean y John Comaroff. La poscolonia, escriben los Comaroff, es el régimen del “estado-como-violencia”, no solo porque

embargo, el espectáculo del castigo público, sino por el contrario la capacidad de borrar – de manera espectacular, no obstante – las huellas de su violencia.³⁴

Una borradura que se muestra pues como espectacular: no habría una mejor manera de describir “La Escombrera”. La montaña no se oculta sino que, por el contrario, se erige gigantesca a los ojos de todos, ocultando un secreto que “todo el mundo conoce” pero nadie se atreve a denunciar. Y ante la denuncia, no hay siquiera necesidad de hacer oídos sordos, pues incluso si el Estado aprueba la búsqueda forense de los cuerpos – operación que Echeverri acompaña con su cámara, recogiendo lúcidamente lo paradójico de la búsqueda – no hay forma de probar lo que allí sucedió. Se trata, pues, del espectáculo mismo de la capacidad que tiene el Estado de invisibilizar, de obliterar – no solo de quitar la vida, y de declararla *matable*, sino de desaparecer el cuerpo – y, con ello, de borrar tras de sí todo rastro de este lado oscuro, macabro, constitutivo y esencial de su operación.³⁵

Y no obstante, como lo arguye Juan Diego Pérez en su lectura de la obra, hay algo intrínseco a la idea misma del escombros que precisamente resiste toda voluntad e intento de hacerlo desaparecer. Hay algo que excede este poder de borrar y obliterar, un resto que se resiste a ser desechado:

“en su cualidad de resto abandonado, amontonado y expuesto a la degradación de sus gramos como puñados de polvo en el aire, todo escombros es, sin embargo, un obstáculo precario, obstinado en su precariedad, para la consumación de la violencia de la desaparición; un obstáculo entonces que recuerda la borradura imposible (...) la presencia de los escombros recuerda que no hay cuerpo, por más vulnerable que sea su aparecer en el

el estado se presente a sí mismo teatralmente como violento, sino porque además hay una especie de obsesión (un fetiche) con esta teatralidad, esto es, con la capacidad de producir la ficción y la narrativa de su propia violencia. Cf. Comaroff, Jean y John, “Criminal Obsessions, after Foucault. Postcoloniality, Policing and the Metaphysics of Disorder”, en John and Jean Comaroff (eds.), *Law and Disorder in the Postcolony* (Chicago: University of Chicago Press, 2006), 273-298.

³⁴ Dice Bargu: “sovereignty is not the absence of violence or domination but the ability to assert their *erasability* as the ultimate proof of power” (Bargu, *op cit.* 62). Para un análisis más detallado de esta tesis en consonancia con lo que he descrito como una “forma poscolonial de hacer crítica”, cf. Acosta, María del Rosario, “From Critique of the Postcolony to a Postcolonial Form of Critique. On the Uses and the Misuses of Foucault in Jean and John Comaroff’s Work,” *Revista de Estudios Sociales* 67 (2019): 17-25.

³⁵ En el estado poscolonial, como bien lo muestra Achille Mbembe, el ejercicio de la necroviolencia no es accidental sino constitutivo de la soberanía. Cf. Mbembe, Achille, “Necropolitics.” *Public Culture* 15: 1 (2002), 11-40.

mundo, cuya materia pueda desaparecer(se) sin más, sin resto.”³⁶

En efecto, si *Duelos* es capaz de comunicar los modos como la desaparición se hace efectiva, de la manera más macabra, en su visible teatralidad, la obra es también a la vez efectiva en su modo de resistir al espectáculo de la desaparición, al interrumpir con lo sonoro aquella dimensión del poder que monopoliza la gramática de lo visual. *Duelos* hace audible lo que no se ve, pero no por ello deja de escucharse, de resonar. No importa qué tan atronador sea el rumor de los escombros al caer, las voces, si no más ruidosas, sí son más persistentes en su murmurar. Regresan, llenan el espacio vacío – la voz aquí se hace espacio, para habitar el lugar que el cuerpo del desaparecido aún no puede ocupar.

“¿Cómo se le habla al desaparecido?”, se pregunta José Roca en su lectura de esta obra de Echeverri.³⁷ Yo pienso que la obra más bien nos permite imaginar cómo es que el desaparecido nos habla, desde ese lugar de resistencia a ser olvidado, reclamando un lugar en el régimen de lo audible, dado que todo lo que puede el Estado es – y todos sus mecanismos están invertidos en – ocultarlo a la vista. Cómo nos habla el desaparecido, o, si se quiere – y quizás es esto en última instancia lo que hace a la obra tan potente – cómo suena y resuena, y se resiste a dejar de sonar la desaparición, cuál es el sonido de su borradura imperdonable. Cómo se escuchan las voces de aquellos que no dejan de buscar los cuerpos, cómo retumba el intento del Estado (y del para-estado, de la violencia legal y paralegal cuya alianza en Colombia es particularmente siniestra) por acallarlas, y cómo el ruido que resulta de unas y otro es tan insoportable de digerir como imposible de ignorar.

El llamado no es pues, pienso yo, a la producción de un discurso, una demanda, o una respuesta por parte de quien escucha. Es más bien el llamado mismo a escuchar, a imaginar cómo recibir e interpretar la voz que habla desde ese lugar, entre la vida y la muerte, que por retar de manera radical todas las categorías de las que disponemos para darle sentido al mundo, corre el peligro de pasar desapercibido, entre los escombros que, en ese caso, lograrían finalmente enterrar del todo lo que la obra poderosamente logra remover. Quizás no sea este aún un recurso para hacer creíbles esas vidas que parecen imposibles – y cuya imposibilidad queda marcada por esa narrativa visual que el Estado controla y no permite desarticular. Pero sí es al menos la introducción de una gramática sonora lo suficientemente potente para hacerlas audibles – y con

³⁶ Pérez, Juan Diego, “Escombros sonorous, afectos dolientes”, en Echeverri, Clemencia (ed.) *Duelos* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Mincultura, 2019), 82.

³⁷ Roca, *op.cit.*, 36.

ello, para interrumpir y desarticular el régimen que puede intentar ocultarlas pero no puede hacerlas callar.