

La guerra puesta en escena

(Sobre la obra de Clemencia Echeverri)

Por: Carlos Jiménez

La obra de Clemencia Echeverri está marcada en buena parte por su preocupación por la guerra que padeció Colombia durante medio siglo¹. La guerra a la que nunca se llamó por su nombre propio sino por medio de eufemismos como “La violencia” o “conflicto armado”, obedeciendo al deseo de quienes ostentan el poder en el país de afirmar a toda costa una normalidad que la guerra, por definición, desquicia y fractura. Este escamoteo, esta reiterada insistencia en el eufemismo, no es algo baladí ni tiene solo importancia semántica. Al contrario: revela el modo elíptico como la mayoría de los colombianos se han relacionado con la guerra que los ha dividido y enfrentado a muerte durante tantos años. La propia Clemencia Echeverri está afectada por este modo porque tampoco ella suele nombrar la guerra con todas las letras ni en su obra la representa directa y unívocamente.

De allí que para referirse a ella común de sus analistas y comentaristas —entre los que me incluyo— suele recurrir a las figuras de la retórica, obligados por la naturaleza elíptica de la relación que la misma mantiene con la cruda realidad que evoca o invoca. En las obras de Echeverri no aparecen las imágenes tópicas de la guerra ni de sus habituales secuelas: campos devastados, aldeas destrozadas, muertos, heridos, mutilados, viudas, huérfanos... En su lugar pone imágenes alegóricas, entre las cuales destacan las que evocan el duelo, las ruinas y los fantasmas.

El duelo, asumido en el doble sentido fijado por el *Diccionario de la lengua española*. Primera acepción: “Duelo. Del b. lat. *Duellum*, ‘guerra, combate’. Combate o pelea entre dos, a consecuencia de un reto o desafío”. Segunda acepción: “Del lat. tardío *dollus*, ‘dolor’. 1. Dolor, lástima, aflicción o sentimiento. 2. Demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien”.

Entre las obras de Clemencia Echeverri dedicadas al duelo se destaca la videoinstalación *Exhausto aún puede pelear*, realizada en el año 2000 en el marco del II Premio Luis Caballero

en la galería Santa Fe de Bogotá². Consistía en un círculo formado por grandes pantallas que proyectaban imágenes de los duelos a muerte de gallos en una gallera, mezcladas con las de un desafío casi olvidado llamado “pico y monto”, en el cual los duelistas se acercan paso a paso a su oponente, hasta que gana quien pone el pie desnudo sobre el de su adversario. La yuxtaposición de imágenes procedentes de estos dos enfrentamientos, tan distintos entre sí, asocia la riña de gallos con el duelo entre hombres y esta asociación a la tesis de Von Clausewitz³ de que la esencia de la batalla, e incluso de la guerra misma, su núcleo decisivo, se manifiesta en el duelo individual³.

Clemencia Echeverri reconoció igualmente la importancia del duelo individual cuando afirmó que con esta instalación quería investigar de “qué se trata luchar”⁴. Y Sol Astrid Giraldo Escobar abundó en ese reconocimiento comentando que la artista: “En su búsqueda de la imagen viva que le permitiera hablar de la violencia —‘metáforas que dieran cuenta del tono, el ritmo, la fuerza, la temporalidad y el espacio que le son propios a nuestra manera de expeler’—, llega a la pelea de gallos”⁵.

La violencia es duplicada e intensificada en esta compleja videoinstalación. Las imágenes de una pelea de gallos, picos, patas, espuelas, plumas, ángulos y recortes de la gallera se recortan yuxtaponen de una manera tan vertiginosa que logra por traducir la experiencia de presenciar en vivo y en directo ese duelo a muerte. O al menos de reproducir el impacto que en el espectador suele producir esta violencia.

Podría decirse incluso que *Exhausto aún puede pelear* es también un intento de anular o neutraliza las diferencias cruciales, tanto en el arte como en la política, entre la presencia y la representación, entre la expectación y la participación, entre agencia y paciencia. Esta obra subvierte o desafía la actitud contemplativa que propone y dispone el *White Cube*, el cubo blanco, el espacio expositivo característico de la modernidad⁶, que aún es hegemónico en la museística contemporánea. Espacio aséptico, en blanco, tanto por su color o por la ausencia de este, como por lo que tiene de *tabula rasa* con respecto a los contextos históricos y culturales en los que se generaron las obras que expone. Espacio de un silencio programático roto en este caso por el poderoso sonido de las espuelas de los gallos rasgando el aire que domina el audio de una videoinstalación que sometía a los

espectadores una trepidante experiencia de inmersión total en vez de una armoniosa experiencia contemplativa puramente óptica.

Cabe en este punto una digresión histórica que ayude a entender mejor la naturaleza de la gallera. Empiezo por señalar que, desde el punto de vista formal, los ámbitos propios del enfrentamiento o el conflicto pueden reagruparse en lugares del duelo y en campos de batalla⁷. En la historia y la cultura de las que aún somos tributarios, el circo romano es el arquetipo de los lugares del duelo. El lugar por antonomasia del duelo a muerte entre gladiadores que desplegaban en el combate su propio poder bajo las formas de fuerza física, resistencia corporal, destreza en el manejo de las armas, y astucia e inteligencia usadas para atacar y defenderse de la mejor manera posible del adversario⁸.

Su poder era, sin embargo, un poder por delegación, un poder vicario, que solo podían desplegar porque lo autorizaba el poder imperial —encarnado en el emperador— que mantenía intacta la capacidad de decidir la vida o la muerte del gladiador vencido, del mismo modo que tenía el derecho de vida o muerte sobre el resto de sus súbditos. El poder imperial determinaba, igualmente, las reglas que regían el duelo de los gladiadores, el comportamiento del público y una arquitectura diseñada en función de la celebración de tales duelos, cuya pieza clave era la arena. Es decir, el duelo de gladiadores, aunque fuera a muerte, estaba regulado y tan claramente delimitado como lo estaba la arena o la palestra por las formas cerradas del círculo o de la elipsis.

Este ejercicio de la violencia por delegación y estrictamente regulado lo ha heredado la plaza de toros, donde de lo que se trata es de que el poderío del toro —el único agente indómito que interviene en el duelo— sea sometido por picadores, banderilleros y por el propio torero, hasta el punto de debilitamiento de sus fuerzas que le permite al torero asestarle la estocada mortal. Y lo han heredado también las peleas de gallos, en las que, como ocurre en las de perros, los duelistas se enfrentan en pie de igualdad, para decirlo de alguna manera, aunque cuenten las diferencias en materia de vigor, entrenamiento, experiencia de combate de los animales enfrentados e incluso las prótesis, como las que se ponen a las espuelas de los gallos.

Evidentemente, se conserva el carácter vicario de este despliegue de violencia —permitido y controlado dentro de lo que cabe por los hombres—, pero el poderío de los protagonistas no sufre más merma de la que le producen los ataques de su oponente. De hecho, la ferocidad de una riña de gallos muestra hasta qué punto la relación entre el poder y el que lo ejerce en su nombre no es una relación unidireccional ni puramente pasiva. El gallo despliega con tanta intensidad su poderío que parece que, como el poder del soberano, el suyo tampoco tenga límites. En este caso, la vicaría no puede confundirse con la sumisión ni la obediencia irrestricta.

La batalla es a otro precio. Y no porque en ella no haya lucha a muerte ni por sus escalas tan distintas, sino porque la batalla destroza literalmente el espacio que esta misma genera. En la batalla no hay lugar para el ordenamiento geométrico que tan decisivamente caracteriza a los lugares del duelo: la batalla los hace saltar por los aires. Para empezar, el campo de batalla nunca está establecido de antemano y puede ser tanto una aldea como una ciudad, tanto una montaña como una vaguada, tanto una llanura como un delta, el recodo de un gran río o una desolada estepa, ni tampoco permanece indefinidamente como campo de batalla. Las batallas pueden durar meses, como las de Verdún o Stalingrado⁹, pero al final se ganan o se pierden, y cuando lo hacen el campo donde se ha librado desaparece tan rápidamente como apareció en su momento. Solo restan los ingentes destrozos que ha causado. Y hasta esos terminarán borrados.

Esta falta de regularidad y permanencia, la irrupción siempre inesperada del campo de batalla, ha dado pie a los esfuerzos por descubrir o establecer las leyes de la guerra y para someter a ellas el curso siempre azaroso de las batallas. A estos esfuerzos teóricos hay que sumar los de los ejércitos que intentaron introducir la geometría euclidiana en el campo de batalla, al desplegarse en este, ordenados de manera geométrica. Como lo hicieron las legiones romanas, que entraban en el campo de batalla con una formación de combate estrictamente geométrica que procuraban mantener hasta el final de la batalla, convencidas de que dicho ordenamiento era su arma más poderosa¹⁰. O como lo hicieron después los ejércitos del absolutismo o la Ilustración europea, que desplegaban en el campo de batalla sus bien encuadradas tropas, asumiendo el alto costo en bajas propias que suponía tomar y mantener esa formación de combate tan ordenada bajo el fuego devastador de la artillería enemiga¹¹.

Esta clase de intentos de geometrizar los campos de batalla ya no tiene lugar en las guerras modernas y menos en las posmodernas o de cuarta generación¹². El impresionante incremento del poder de fuego de las armas, junto con el perfeccionamiento y diversificación de la aviación de guerra y de los medios de observación y detección del enemigo, ha afectado tan profundamente la disposición de los ejércitos en el campo de batalla que esta ya no se realiza con la lógica de la exhibición visiblemente ordenada del propio poderío, sino con la del camuflaje. La táctica de los combatientes ya no es la de erguirse y mostrarse abierta y desafiantemente, tal como lo hacía el gladiador en medio de la arena del circo, sino, por el contrario, cubrirse, ocultarse y mimetizarse con las características naturales del campo de batalla.

La relación entre el camuflaje y la fractura de la geometría fue anticipada y a la vez promovida por Pablo Picasso, si es que damos crédito a Bertold Brecht cuando anota en su diario que quienes inventaron el camuflaje en Francia y durante la Primera Guerra Mundial¹³ lo hicieron siguiendo un consejo del pintor, quien los instaba a subvertir la geometría euclidiana y sus efectos en los ámbitos de la representación pictórica y de la percepción común. El Picasso cubista ya había anulado en la pintura la oposición figura/fondo heredada del Renacimiento y articulada geométricamente por la perspectiva¹⁴, y descompuesto la unidad e integridad de las figuras para mejor entrelazarlas y confundirlas con el fondo. En el caso de los militares, el camuflaje operó la misma anulación de la oposición figura/fondo y la misma deconstrucción de las figuras habituales de las tropas y sus armas que permite su mimesis o su confusión con las características naturales del terreno donde se libran las batallas o donde están emplazadas. El camuflaje supremo: ocultar la guerra o escamotear su existencia.

Dados estos antecedentes, no sorprende que el cuadro *Guernica* pueda considerarse una representación muy apropiada del campo de batalla moderno. Desde luego, remite a su motivo: el bombardeo de Guernica, en Euskadi, por la Luftwaffe, la aviación de guerra de la Alemania nazi. No obstante, el cuadro va más allá de ese motivo explícito y expone la estructura espacial desquiciada del campo de batalla moderno: la imposibilidad de reducir su irreductible heterogeneidad a los términos de una representación regida por la unidad y la homogeneidad característica del espacio cartesiano. Si el *Guernica* de Picasso logra la representación apropiada del campo de batalla, es porque es un ayuntamiento de espacios

disímiles, habitado por figuras descoyuntadas que logra, además, captar la indiferenciación que introducen los bombardeos aéreos entre batalla y masacre, entre soldados y civiles.

El campo de batalla se ha vuelto n-dimensional gracias a la intervención decisiva en la batalla de los satélites, la aviación y los misiles, las computadoras que procesan en tiempo real información sobre los combates o la utilización de tropas aerotransportadas, cuya intervención a muchos kilómetros de distancia de la batalla puede obligar al adversario a abandonarla y replegarse. También por la extraordinaria importancia adquirida por las dimensiones informativas y propagandísticas de la guerra que la llevan literalmente a los hogares, bajo la forma de transmisión televisiva directa de los combates. Como ocurrió en la guerra de Vietnam, en la primera guerra del Golfo o en el ataque a las Torres Gemelas.

La guerra librada en Colombia durante tantos años no escapó a la evolución de la guerra moderna y a la creciente imposibilidad de distinguir el campo de batalla de lo que en principio no lo es. Podría decirse incluso que los campos colombianos, sobre todo los llanos, las selvas, los páramos y los ríos, han sido en un momento dado campos de batalla y que los campesinos han resultado más afectados que los propios combatientes por la crueldad de los enfrentamientos armados, tal como lo comprueban los millones de campesinos y aldeanos forzados a abandonar sus parcelas y sus hogares debido a dichos enfrentamientos¹⁵.

Sin embargo, la experiencia de la gente en las grandes ciudades ha sido distinta. Con la excepción de acciones tan violentas como la toma del Palacio de Justicia por el M-19, de la voladura igual de sangrienta de la sede del DAS en Bogotá y del atentado terrorista en el Club El Nogal —las tres en Bogotá—, la relación de la ciudadanía con la prolongada guerra en los campos colombianos fue normalmente una relación que, aparte de estar sesgada por la orientación política de los medios, fue una relación distante, fría, telemática. La misma que Clemencia Echeverri pretendió subvertir con el singular dispositivo espacial de *Exhausto aún puede pelear*. En primer lugar, mediante la cruda violencia de la riña de gallos, multiplicada por el agresivo tratamiento de sus imágenes, que impactaban al espectador hasta el punto de hacerlo sentir completamente inmerso en una riña de gallos. En su duelo a muerte. Y en segundo término, porque ese mismo dispositivo espacial anulaba la oposición adentro/afuera que articula normalmente nuestra experiencia del espacio. El efecto espacial

más desestabilizador que producía esta obra era la incertidumbre, la desazón que producía no saber si se estaba adentro o afuera. Se entraba en ella e inmediatamente uno se sentía afuera debido a que las impactantes imágenes de la riña de gallos transformaban la videoinstalación en una gallera y en su contrapunto: el lugar del desafío del “pico y monto”.

Sobre la impresión desquiciante de estar simultáneamente adentro y afuera se superponía además el efecto de la banda sonora, el sonido inquietante de espuelas de gallo de pelea rasgando el aire, que, siendo él mismo un acontecimiento espacial, invadía agresivamente los otros espacios, subyugándolos, alterándolos, añadiendo o intensificando sus connotaciones violentas.

Exhausto aún puede pelear funcionaba entonces como una alegoría, como un modelo a escala de los conflictos espaciales que han caracterizado la guerra civil colombiana, que si algo ha sido es una lucha por el dominio del territorio, fundada y alimentada en una lucha despiadada —y con frecuencia mortal— por conservar o perder las tierras vírgenes abiertas a la economía durante más de medio siglo a causa de procesos de colonización protagonizados por campesinos sin tierra que querían convertirse en propietarios de esta, los cuales debieron resistir o padecer los intentos con frecuencia violentos de expulsarlos de la tierra que habían logrado poseer, incluidos en las últimas etapas los sistemáticos bombardeos aéreos con glifosato —so pretexto de combate— contra los cultivos ilegales de cocaína con los que muchos de esos colonos intentaban sobrevivir¹⁶.

En esta y otras videoinstalaciones, Clemencia Echeverri le ofrece la experiencia de involucrarse en ese modelo a escala —de padecerlo, si se quiere— a un público urbano, para el cual dicha guerra resultaba tan remota como ajena la información sobre esta divulgada por los medios, tan ajena que parecía llegada de otro país, a la que parecía apropiado referirse con los eufemismos señalados antes, de los que hicieron un uso intensivo los medios con el propósito de escamotear la despiadada y turbia realidad de la guerra.

Antes dije que Clemencia interrogaba con su obra la relación de la guerra con el duelo en sus dos acepciones. La del enfrentamiento violento venimos de analizarla. Ahora corresponde hacer lo mismo con el duelo como pena y como luto, exploración que alcanza un logro muy notable en *Treno*¹⁷, una videoinstalación de 2007 en la que el duelo es tanto pena por la pérdida de un ser querido como dolor por la impotencia y la pérdida de toda esperanza. La

propia artista ha contado que en el origen de esta obra está la llamada telefónica que recibe de una campesina, en la que le informa que unos hombres —posiblemente paramilitares— llegaron a medianoche y se llevaron a su hijo. “En la conversación sentí una voz seca en el aire, un eco áspero, árido. Un llamado de reclamo y sin réplica... Se quedó aquella voz en mi tímpano, acá en esta orilla...”¹⁸.

Por su parte, Sol Astrid Giraldo anota que el río, cuya poderosa imagen ejerce un enorme protagonismo en esta obra, no tiene su origen en un propósito documental ni su importancia es meramente anecdótica, sino que es resultado de la intención de la artista de “explorar visual y sonoramente una sensación muy concreta”¹⁹. Algo que Echeverri explica así: “Lo que esta mujer me aporta al contarme esa historia es que me pone en una situación de distancia. Me revela la situación de impotencia en la que estábamos en el país, de poder resolver o ayudarle a alguien con un problema. Ella me pide ayuda, pero yo no tengo cómo. Y al decirlo, hablo desde la condición en la que está el país. ¿Cómo es posible que uno no tenga cómo, que aquí no haya a dónde acudir para pedir que alguien resuelva algo? ¿Eso qué quiere decir? Entonces ahí se me reveló el lugar de las dos orillas. Como ‘usted allá y yo aquí’. Y se me reveló el río que no estaba al principio. Esta revelación no tenía que ver con el río para nada. Ya después, cuando me voy a grabar al Cauca, tomo conciencia de que el río era un lugar de los desaparecidos”²⁰.

La imagen del río salvaje y avasallador, multiplicada y potenciada por las cuatro grandes pantallas de esta obra, se transforma en una impresionante metáfora de la brecha aparente o realmente insalvable que separa a las mayorías del país urbano —las de Bogotá y las de las grandes ciudades— de aquel campesinado para el cual la guerra era una ominosa realidad cotidiana. Los nombres de desaparecidos gritados desde una orilla por campesinos de la zona y conservados en el audio de esta pieza evocan los gritos de dolor, de auxilio y desesperación lanzados por las víctimas de la guerra, que no son escuchados por quienes habitan en el otro lado de la brecha y que contemplan el conflicto desde la distancia. O lo que es peor, desde la indiferencia que en la experiencia de Echeverri se revela como la otra cara de la impotencia. O como esa resistencia a enterarse de lo que está sucediendo realmente debido al deseo de evitar experiencias dolorosas o comprometedoras. El río Cauca es también el río de los desaparecidos, uno más de los siniestros desagaderos elegidos por los paramilitares para deshacerse de los cadáveres de quienes ellos

consideraban que eran guerrilleros o sus auxiliares o cómplices. La artista da cuenta de esta práctica siniestra al mostrar en el video a los deudos que pescan la ropa que traen las aguas del río y que puede ser la de gente desaparecida.

Clemencia Echeverri ha ofrecido otras lecturas del tema de los desaparecidos en términos de fantología, de espectrología²¹, que sale al encuentro de una tradición popular que afirma la existencia de “aparecidos” y fantasmas. Entre estas obras, subrayo en primer lugar la videoinstalación *Supervivencias*, de 2013. Se refiere a una casa de campo típica del Viejo Caldas, ahora desierta, con su silueta desdibujada por las nieblas frecuentes en la montaña en la que está emplazada. Las causas de este abandono podrían ser múltiples, pero el tratamiento que la artista da al tema mueve a pensar que la guerra, una vez más, es la causa de este. La cámara recorre los corredores exteriores, sus pasillos interiores, los recodos, las habitaciones, las escaleras... Y nadie sale a su encuentro hasta que el audio es invadido por el sonido cada vez más fuerte de unos pasos masculinos ominosos, que terminan por invadir la casa, acallando a todos los demás. La figura que aparece resulta paradójicamente la de un “aparecido”, la de alguien que desapareció entre las sombras de la muerte y ha regresado para amenazar de nuevo a los vivos. Su efecto intimidante evoca el impacto causado por los combatientes armados entre campesinos indefensos.

La otra obra que tematiza la figura del fantasma es *Nóctulo*, de 2015. Sus protagonistas son de nuevo los “aparecidos”: voces fantasmales que emergían del gran cubo negro emplazado en la mitad del espacio de la galería NC Arte de Bogotá, formado por cuatro pantallas sobre las que se proyectaban fugaces siluetas humanas, tan fantasmagóricas como las frases trucas que parecían salir de su garganta, y que son, evidentemente, las de víctimas del conflicto antes que de sus despiadados victimarios. El carácter fúnebre, *post mortem*, de la escena parecía reforzado por los chillidos de murciélagos que se entremezclaban con las voces fantasmales. Voces de desaparecidos (re)aparecidos, como en *Pedro Páramo*, la excepcional novela de Juan Rulfo. Solo que Clemencia Echeverri ha apostado por una interpretación positiva, contraria a la negativa que ofrece la tradición judeocristiana de la figura del murciélago. Soledad Astrid Giraldo ha subrayado la diferencia en estos términos: “En *Nóctulo*, Echeverri va a contrapelo de aquellas asociaciones, con la muerte y el mal, que se han hecho con el murciélago en la cultura occidental.

Para la artista, lo más importante, en cambio, es la capacidad regeneradora, reconstructora, revitalizadora de este animal. Y su manera de trabajar en silencio”²². Y cita en su apoyo estas declaraciones de la propia Echeverri: “La noche para el murciélago es su aliada para volar, comer y sembrar. Permanece en zonas reconocidas, donde establece corredores de cultivo. En forma silenciosa, hace parte de la conservación y del equilibrio natural. Reconstruye y reproduce la vida vegetal de manera ordenada y se vale del sonido para su orientación. Detrás de lo que oímos, quizás ni vemos, o ni siquiera sabemos, hay una labor diaria, lenta y persistente que genera sostenibilidad ecológica”²³.

Esta valoración positiva se inscribe en una tradición amerindia que tiene antecedentes o por lo menos cierta relación con la China. En la tradición de dicho país, el murciélago se asocia con la felicidad y el provecho. En chino, el sufijo “fu” significa tanto felicidad como murciélago²⁴. Y en muchos de los pueblos originarios de Norteamérica, este mamífero volador es asociado a los sueños, la intuición y la visión de lo oculto o impenetrable. Los yanomamis lo consideran enviados o mensajeros del mundo en sombras donde habitan los muertos, capaces incluso de devolverlos a la vida²⁵, que es lo que de cierta manera sucede en *Nóctulo*: el regreso desde el reino de sombras, desde la incertidumbre perpetua, de las víctimas de la desaparición forzada. Regresan, aunque como voces incorpóreas y cuerpos inaudibles.

Para finalizar, cabe volver al duelo como combate a muerte y preguntar sobre su dimensión festiva. El goce que invoca y satisface. Clemencia Echeverri no aborda esta cuestión directamente en su obra, pero de algún modo irrumpe en su trabajo cuando, en desarrollo de un proyecto presentado a la Universidad Nacional de Colombia en 1999, titulado *Naturaleza de lo violento: estructura, imagen*, se propone recorrer el país para grabar fiestas y ritos populares²⁶. El proyecto no se completó nunca, pero dio lugar a *Juegos de herencia*²⁷, una obra realizada a partir de la Fiesta del Gallo, un ritual especialmente cruel que se realiza en el litoral pacífico. Consiste en enterrar un gallo dejándole la cabeza al descubierto para que hombres armados con machetes y con los ojos vendados la localicen y la corten. Aquí no hay duelo en sentido estricto, sino competencia para satisfacer el placer de cortar la cabeza de un gallo, sobreponiéndose al hándicap de los ojos vendados. Pero la pregunta por goce, por la *jouissance* lacaniana si se quiere²⁸, desborda este rito en particular y concierne no solo

a las riñas de gallos o a las corridas de toros, sino a la guerra misma, al placer de presenciar actos de extrema violencia o, incluso, de participar en ellos.

Quien primero cuestionó en Colombia esta relación fue el poeta Jorge Gaitán, que en el primer número de la revista *Mito*, de la que era director, publicó un ensayo de su autoría titulado “Sade contemporáneo”, una abierta toma de partido por la reivindicación de un escritor maldito todavía en entredicho y una invitación a utilizar su celebración del goce perverso como una vía de aproximación a la inteligencia de las atrocidades cometidas durante la Violencia²⁹, periodo comprendido entre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1948) y la primera elección presidencial en el marco del Frente Nacional (1958). No sorprende, entonces, que la editorial de la revista que Gaitán dirigía publicara con el título sintético de *Sade* el ensayo *Faut-il-brûler Sade?*, de Simone de Beauvoir. Ni que en los números 15 y 17 de la revista publicara en dos entregas, y bajo el título de “Historia de un matrimonio campesino”, la reconstrucción hecha por Hernando Salamanca Alba del caso de un campesino que selló con un candado la vagina de su mujer.

El antecedente internacional es de antes del periodo de entreguerras y lo representa la correspondencia entre Albert Einstein y Sigmund Freud sobre los motivos de la guerra y cómo conjurarlos²⁹. A ambos pensadores les preocupaba que tanta gente aceptara la guerra, incluso con entusiasmo. Freud acude en el curso de este intercambio a su descubrimiento de las dos pulsiones básicas que rigen la vida psíquica: Eros y Tánatos, la pulsión de vida y la pulsión de muerte, cuyo entrelazamiento explicaría por qué sentimos placer con la agresión y el desmembramiento.

Estanislao Zuleta se hizo la misma pregunta en fechas más recientes y en relación con la guerra en Colombia, y su respuesta bien merece que se la cite extensamente:

“Los diversos tipos de pacifismo hablan abundantemente de los dolores, las desgracias y las tragedias de la guerra —y esto está muy bien, aunque nadie lo ignora—; pero suelen callar sobre ese otro aspecto tan inconfesable y tan decisivo, que es la felicidad de la guerra. Porque si se quiere evitar al hombre el destino de la guerra hay que empezar por confesar, serena y severamente, la verdad: la guerra es fiesta. Fiesta de la comunidad al fin, unida con el más entrañable de los vínculos, del individuo al fin disuelto en ella y liberado de su soledad, de su particularidad y de sus intereses; capaz de darlo todo, hasta su vida. Fiesta de

poderse aprobar sin sombras y sin dudas frente al perverso enemigo, de creer tontamente tener la razón, y de creer más tontamente aún que podemos dar testimonio de la verdad con nuestra sangre.

Si esto no se toma en cuenta, la mayor parte de las guerras parecen extravagantemente irracionales, porque todo el mundo conoce de antemano la desproporción existente entre el valor de lo que se persigue y el valor de lo que se está dispuesto a sacrificar. Cuando Hamlet se reprocha su indecisión en una empresa aparentemente clara como la que tenía ante sí, comenta: ‘Mientras para vergüenza mía veo la destrucción inmediata de veinte mil hombres que, por un capricho, por una estéril gloria, van al sepulcro como a sus lechos, combatiendo por una causa que la multitud es incapaz de comprender, por un terreno que no es suficiente sepultura para tantos cadáveres’. ¿Quién ignora que este es frecuentemente el caso? Hay que decir que las grandes palabras solemnes: el honor, la patria, los principios, sirven casi siempre para racionalizar el deseo de entregarse a esa borrachera colectiva”³⁰.

La fiesta ha terminado. El placer sádico producido por el desgarramiento de la carne y el derramamiento de sangre, así como por la exaltación del yo producida por el ejercicio desahogado de un poder de vida y muerte sobre las víctimas que desborda los límites del simple cumplimiento de una orden recibida de una autoridad superior, ha llegado a su fin. Las víctimas de suplicios y asesinatos despiadados no volverán a la vida y quizás ni siquiera sean recordadas ni sus deudos reparados como es debido. Es para los victimarios la hora de la culpa, el remordimiento, las confesiones exculpatorias e incluso de los arrepentimientos y los pedidos de perdón. Es la hora de la que da cuenta Clemencia Echeverri en su obra *Versión libre*³¹, en la que excombatientes paramilitares y guerrilleros, uniformados con un negro anónimo y un pasamontañas que apenas les deja ver los ojos y a medias la boca, van rindiendo testimonio ante la cámara de su participación en una guerra a la que se le negó el nombre propio y en la que se cometieron atrocidades y masacres que muchos quisieran olvidar para siempre.

Notas

1. Para la escritura de este ensayo he revisado el conjunto de la obra de Clemencia Echeverri, tal como aparece documentada en su web:

<http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos>.

Y la analizada y comentada ampliamente por Sol Astrid Jaramillo Giraldo en la monografía dedicada a la artista, titulada *La imagen ardiente*.

2. He consultado la información sobre la obra *Exhausto aún puede pelear* en <http://clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/exhausto>, proyecto para lugar específico. Cuatro proyecciones en soportes curvos que forman dos círculos en el espacio. Dimensiones video 4.3. Dos formas de exhibición: A. Videoinstalación y B. Pantalla plana. Duración 13 min. Sonido 5.1. Año de realización 2000.

3. En el capítulo I del libro I de su obra *De la guerra*, Von Clausewitz ofrece esta definición: “No nos proponemos comenzar con una definición altisonante y grave de la guerra, sino limitarnos a su esencia, el duelo. La guerra no es más que un duelo en una escala más amplia. Si quisiéramos concebir como una unidad los innumerables duelos residuales que la integran, podríamos representárnosla como dos luchadores, cada uno de los cuales trata de imponer al otro su voluntad por medio de la fuerza física; su propósito siguiente es abatir al adversario e incapacitarlo para que no pueda proseguir su resistencia”. Carl von Clausewitz, *De la guerra*, p. 6. http://www.tusbuenoslibros.com/de_la_guerra_von_clausewitz.pdf.

4. Citada por Sol Astrid Giraldo Escobar en *La imagen ardiente. Clemencia Echeverri*. Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia, p. 116.

5. *Ibid.*, p. 115.

6. Ver Brian O’Doherty. *Inside the White Cube. Ideology of Gallery Space* (expanded edition). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000.

7. He argumentado la distinción entre los espacios del duelo y del campo de batalla en el ensayo “Clemencia Echeverri y el conflicto de los espacios”: <http://www.clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/articulos/exhaustos/>.

8. Ver Roland Auguet. *Crueldad y civilización: los juegos romanos*. Barcelona: Orbis, 1985; Alfonso Mañas. *Gladiadores. El gran espectáculo de Roma*. Barcelona: Ariel, 2011.

9. La batalla de Verdún fue la más larga de la [Primera Guerra Mundial](#) y la segunda más sangrienta, tras la [batalla del Somme](#). En ella se enfrentaron los

ejércitos [francés](#) y [alemán](#), entre el [21 de febrero](#) y el [19 de diciembre](#) de [1916](#), alrededor de [Verdún](#), en el nordeste de Francia. El resultado fue un cuarto de millón de muertos y alrededor de medio millón de heridos entre ambos bandos.

https://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Verd%C3%BAn.

La batalla de Stalingrado enfrentó los ejércitos de la Unión Soviética con los de Alemania y sus aliados entre el 23 de agosto de 1942 y el 2 de febrero de 1943, en esta ciudad situada sobre el río Don, en el sureste de Rusia. Con bajas estimadas en más de dos millones de personas entre soldados de ambos bandos y civiles soviéticos, es considerada la más sangrienta de la historia de la humanidad

https://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Stalingrado.

10. Julio Rodríguez González. *Historia de las legiones romanas*. Madrid: Almena Ediciones, 2006.

11. “War in the 18th Century was a bloody business. A line of infantry would slowly march to the beat of a drum into a hail of enemy fire. Whole ranks would be wiped out by cannon fire and musketry”. Christian Duffy. *The Military Experience in the Age of Reason*. Nueva York: Routledge, 1987, p. 269; *The Art of War of Revolutionary France 1789-1802*. Greenhill Books/Lionel Lovental, 1998.

12. “Postmodern War. 1) Group of theorists talking about ‘postmodern war’ or something like it include: Chris Gray, Jean Baudrillard, Paul Virilio and Michael Ignatieff. Term means different things to different people, but these seems to be important qualities: Lack of distinction between military and civilians. Importance of information as sinew of war. Media saturation – war as spectacle. Confusion of the real and the virtual Sense of absurdity. Originated somewhere between WWII and Vietnam”. https://ocw.mit.edu/courses/anthropology/21a-217-anthropology-of-war-and-peace-fall-2004/lecture-notes/AfterVietnam_PostmodernWar.pdf; Christopher Coker. “The Collision of Modern and Post-Modern War”. *The Oxford Handbook of War*. Yves Boyer and Julian Linley-French (eds.). Online publication date: Sept. 2012.

13. Bertold Brecht, en su *Arbeits Journal* —su diario de trabajo—, escribe el 12.6.40 la siguiente entrada: “Según Cocteau, la idea de camuflar los tanques partió de Picasso, quien se la habría sugerido a un ministro de Guerra francés antes de la guerra mundial, para hacer invisibles a los soldados”. Citado por Georges Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*.

https://www.google.es/search?q=Brecht+sobre+Picasso&rlz=1C1GGRV_enMA766M A766&oq=Brecht+sobre+Picasso&aqs=chrome..69i57.17561j1j4&sourceid=ch.

14. "... la filosofía de Descartes a Kant ha esquematizado un espacio 'epistémico' que define las posibilidades de conocimiento del mundo exterior, ya sea mediante la afirmación de la extensionalidad de un espacio cuyas dimensiones pueden dimensionarse geoméricamente, o ya como condición necesaria y *a priori* de la percepción de las cosas, que relativiza sus posiciones de acuerdo con el punto de vista del observador". Adryan Fabrizio Pineda R. *La producción del espacio en la época clásica*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2008, p. 11. Y Erwin Panofsky, a propósito de la perspectiva precisa que "Si queremos garantizar la construcción de un espacio totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo, la 'perspectiva central' presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un ojo único, inmóvil, y segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual". Erwin Panofsky. *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets, 1992.

15. Informe sobre desplazamientos internos en Colombia. <https://www.acnur.org/es/datos-basicos.html>.

16. "La ambición por la posesión de la tierra junto con los nuevos contenidos y funciones de la violencia desataron el proceso reciente de expropiación de derechos de propiedad, y con ello, la consolidación de la estructura inequitativa de la propiedad rural". Informe de desarrollo humano en Colombia (2011). Capítulo 8. Violencia y persistencia del orden social rural". http://www.undp.org/content/dam/colombia/docs/DesarrolloHumano/undp-co-ic_indh2011-parte3-2011.pdf.

17. Ver <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index/php/proyectos/treno>.

18. Sara Astrid Giraldo. *Op. cit.*, p. 78.

19. *Ibid.*, pp. 78 y 79.

20. Ver Jacques Derrida. *Espectros de Marx. Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2012; Mark Fisher. *Los fantasmas de mi vida*. Madrid: Caja Negra, 2018.

21. Sol Astrid Giraldo. *Op. cit.*, p. 155.

22. *Ibid.*, p. 155.

23. Ver “El murciélago, símbolo de la buena suerte en China”.
<http://espanol.cri.cn/1/2003/12/08/1@1084.htm>.

24. Ver Jacques Lizot. *Diccionario enciclopédico de la lengua yanomami*. Puerto Ayacucho, Venezuela: Vicariato Apostólico de 2004.

25. Sol Astrid Giraldo. *Op. cit.*, p. 125.

26. <http://clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/juego-de-herencias>.

27. “... la noción de goce de Lacan coagula, además de la noción de la satisfacción de la pulsión en general, la noción más específica de pulsión de muerte que Freud introduce en *Más allá del principio del placer* en 1920. A partir de esta obra, Freud renuncia a explicar la conducta humana según el principio del placer y descubre que los sujetos de alguna manera ‘quieren’ sufrir, se satisfacen inconscientemente en el sufrimiento que le dan sus síntomas, sus pesadillas, sus traumas”. Francisco Conde Soto, “Cuerpo y feminidad: goce otro de Jacques Lacan y ‘Devenir-mujer’ en Deleuze y Guattari”. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732016000400085.

28. En un artículo dedicado a las investigaciones de Orlando Fals Borda, monseñor Guzmán y Eduardo Umaña Luna, reunidas en el libro *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (Tercer Mundo, 1962), Alberto Valencia anota que “El capítulo IX marca una pauta fundamental frente a los estudios posteriores de la Violencia, debido a la descripción minuciosa que lleva a cabo de las múltiples formas de matar que se ponen en práctica en ese momento: picar para tamal, ‘bocachiquiar’, ‘no dejar ni la semilla’, corte de franela, corte de corbata, corte de mica, corte francés, corte de oreja, formas de descuartizamiento, posibles prácticas de antropofagia, empalamiento, crímenes sexuales, piromanía, genocidios, entre muchos otros.(...) el recorrido minucioso por este tipo de prácticas permite que se planteen varias preguntas fundamentales que la literatura escrita hasta el momento no ha logrado responder: ¿por qué los campesinos se matan como se matan? ¿Cómo es posible dar cuenta de los excesos de sevicia y de horror que se asocian a los enfrentamientos bipartidistas?”. Alberto Valencia Gutiérrez. “*La violencia en Colombia*, de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña, y las transgresiones al Frente Nacional”. [file:///C:/Users/AzComputer/Downloads/37195-161020-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/AzComputer/Downloads/37195-161020-1-PB%20(1).pdf).

29. La correspondencia entre Einstein y Freud sobre la guerra se desarrolló en 1932 y fue publicada por primera vez el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual en 1933.

https://resistenciacolombia.org/pdf/Correspondencia_Sigmund_FREUD_Albert_EINSTEIN.pdf.

30. <http://www.elsalmon.co/2016/06/solo-un-pueblo-esceptico-sobre-la.html>.

31. <https://vimeo.com/94465393> (versión libre).