

Duelos: el sonido de la desaparición¹

María del Rosario Acosta, PhD.

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.² Las voces – reducidas a sus “elementos fonéticos esenciales”³ – 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.

Se trata de los desaparecidos de “La Escombrera”, esa marca gigante en el paisaje de Medellín⁴, compuesta de restos y deshechos 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.

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

¹ Fragmento del texto de María del Rosario Acosta López ““El arte como resistencia a lo inaudito: sobre *Fragments* de Doris Salcedo y *Duelos* de Clemencia Echeverri”, en Rodrigo Parrini y María Victoria Uribe eds., *La violencia y su sombra. Reflexiones desde Colombia y México* (Universidad Autónoma Metropolitana and Universidad del Rosario, 2021): 227-265.

² 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.

³ Cf. David Medina, “Una imagen resonante”, en C. Echeverri 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.

⁴ Así la describió Laura Flórez en el conversatorio sobre *Duelos* que sostuvimos en *Fragments* en Noviembre 16 de 2019.

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, 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 deshechos, 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. La 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.⁵

Nos damos cuenta entonces que la tierra que se mueve, que remueve las lozas de *Fragments* 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;⁶ 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, cada una con nombre propio pero sin epitafio.

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,⁷ para arrojar de sí aquello que ha decidido de antemano declarar como desechable – dispensable, “matable”⁸.

“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”.⁹ En la pos-colonia, arguye Bargu, coinciden paradójicamente la ausencia de legitimidad del poder estatal con

⁵ “Resistirse es improbable: uno siempre puede cerrar los ojos para evitar involucrarse con lo innumerable; tapar los oídos es mucho más difícil” J. Roca, “¿Y cuándo vuelve el desaparecido? Cada vez que lo trae el pensamiento”, en Echeverri, *opus cit.*, 28.

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ 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.

⁹ Cf. Bargu, Banu. “Sovereignty as Erasure. Rethinking Enforced Disappearances.” *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 23: 1 (2014), 35-75.

su afán casi paranoico de hacerse legítimo, o mejor, de compensar esta ausencia de legitimidad con el espectáculo excesivo de su poder. Este espectáculo no es ya, sin embargo, el espectáculo del castigo público, sino por el contrario la capacidad de borrar – de manera espectacular, no obstante – las huellas de su violencia.¹⁰

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.¹¹

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 mundo, cuya materia pueda desaparecer(se) sin más, sin resto.¹²

En efecto, si *Duelos* es capaz de comunicar los modos como la desaparición, de la manera más macabra, se lleva a cabo 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.

¹⁰ 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).

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

¹² Pérez, Juan Diego, “Escombros sonorous, afectos dolientes”, en Echeverri, Clemencia (ed.) *Duelos* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Mincultura, 2019), 82.

“¿Cómo se le habla al desaparecido?”, se pregunta José Roca en su lectura de esta obra de Echeverri.¹³ 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 busca 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 ello, para interrumpir y desarticular el régimen que puede intentar ocultarlas pero no puede con ello hacerlas callar.

¹³ Roca, *op.cit.*, 36.