

El nivel político del duelo: una arqueología de la ausencia

Sobre la obra "Duelos" de Clemencia Echeverri

Por: Laura Flórez*.

"Duelos": arqueología de la ausencia

Hay una mancha muy cerca de la cima de una de las montañas que enmarcan la Comuna 13 en Medellín. Una mancha que interrumpe el verde oscuro de la montaña e introduce un ocre de diferentes tonos que aparece de lejos como alargada, con escalas, como una presencia silenciosa que desde lo más alto de la montaña se le impone al basto territorio de esta esquina de la ciudad. Esta mancha misteriosa ha sido harada por años de verter en este punto los escombros de las construcciones de la ciudad. Volquetas que vacean los restos de edificios han coloreado este punto de tierra, de piedras, de ruinas. Esta mancha se alza en la montaña como huella de algo que no sabemos que sea. Pero esta huella la reconocen los habitantes de la comuna 13 en Medellín. Ese pedazo terrozo evoca un episodio de violencia del que los habitantes de esta esquina de Medellín no pueden separarse. Las desapariciones posteriores a la operación Orión del 2002 son el telón de fondo de esta cicatriz que desde lo más alto de la montaña acompaña la vida cotidiana de la Comuna 13 en Medellín.

Duelos evoca esta mancha y su carácter oculto de tumba, de un campo santo que todos sabemos que existe, pero que solo es una montaña de escombros en una esquina anónima de la ciudad. En la obra se trata de un entierro. Piedras, tierra, restos, escombros componen el movimiento que construye una montaña que nunca se ve. Que evoca la sensación de la tierra que cayó, que cae, que oculta, que entierra algo que no sabemos que es. Que finalmente en el efecto de la obra parece enterrarnos en el espacio que ella instala. Lo que el espectador no espera es que esta referencia se encuentre dirigida a un entierro inacabado, a un duelo represado en la ausencia de un ser querido que nunca volvió.

La obra de Echeverri logra plantear una "arqueología de la ausencia" en relación a este episodio. Esta expresión no es inédita de este texto, ella recoge dos sentidos fundamentales para desarrollar la idea del nivel político del duelo: por una parte la concepción metodológica del análisis histórico como arqueología del saber de Foucault,

y por otra la expresión de la obra de Lucila Quieto, artista argentina que configuró esta idea con miras a la narración de las desapariciones forzadas en contextos de dictadura. El hilo rojo de esta idea se encuentra configurado en la interpretación de la historia como narración. Esto es, la historia como un cúmulo de discontinuidades y de rupturas, y la praxis artística como configuración de una búsqueda de estas grietas, de estas discontinuidades para narrarlas.

Las posibilidades de mostrar la historia en sus grietas, de elaborar estas rupturas a través del lenguaje del arte es lo que permite construir una arqueología de la ausencia. En el caso de *Duelos*, la obra plantea una arqueología (una búsqueda de los estratos no explícitos del caso de la Escombrera de la Comuna 13 en Medellín) desde una perspectiva imprescindible: desde la reflexión sobre el duelo inacabado y las consecuencias sociales de éste. La misma configuración de la obra parece plantear la figura de una arqueología: la instalación plantea tres capas o niveles de sonido, asimismo la sucesión de imágenes y de fragmentos evocan las múltiples capas de tierra que deben levantarse para observar las grietas y las rupturas de la historia. Es en este sentido en el que despliego la reflexión sobre el carácter político de esta obra que apela a la consciencia de la dimensión política del duelo no realizado.

El nivel político del duelo

¿Cuál es la dimensión política del duelo? ¿Puede el arte expresar esta dimensión política? El desarrollo del duelo como acontecimiento político, esto es, elevar su significado al nivel de la esfera pública es una de las claves para responder la pregunta sobre cómo construir un lenguaje capaz de expresar el dolor de los demás. La forma en que el arte responde esta pregunta es el foco de interés de la siguiente reflexión, y de modo específico, la manera que plantea la obra *Duelos* de Clemencia Echeverri. Puesto que, claramente, la problematización del nivel político del duelo se da en contextos de desapariciones forzadas en conflictos sociopolíticos, en los que la incertidumbre sobre el paradero del cuerpo del desaparecido impide la realización del duelo y perpetúa la tragedia personal. Este estado de incertidumbre arroja las vidas de los deudos de este duelo no realizado a un estado de permanente sozobra: son vidas que quedan

malogradas, que no pueden desarrollar su proyecto vital, que pierden las posibilidades de participación y empoderamiento en la esfera pública al quedar su tiempo congelado en la espera de una respuesta que no llega.

Este tópico, sin embargo, no es un motivo nuevo: en la historia del pensamiento occidental esta pérdida ha sido encarnada en la figura de Antígona. Con la tragedia de Sófocles, se muestra el trágico destino de Antígona como el conflicto entre la norma social y el actuar privado: Antígona encarna la contradicción que quiero plantear en el caso del duelo inacabado cuando hace caso omiso a la orden del rey Creonte de Tebas de negar el entierro de su hermano Polinices, y en su lugar arrojarlo a las afueras de la ciudad, donde su cuerpo sería devorado por los carroñeros y los perros. Al ignorar esta orden, Antígona encarna el poder de la moral privada, es decir, la ley de la naturaleza, el misterio de la tierra, entendida como el patetismo conocido, la ley que dicta la necesidad, el actuar moral privado. Ello se encuentra radicalmente reprimido por la soberanía de la ley social encarnada en la figura del rey Creonte, una contradicción que arroja la vida de los sujetos a una especie de vida liminal, de abyección social. Estas vidas desplazadas del lugar normativo de la sociedad son parte de lo que la obra de Echeverri emplaza y a partir de allí es que se abre la dimensión política del duelo a través de la obra.

La negación del funeral dictada por el rey sirve de modelo para entender la complejidad de la supresión política del duelo de los cuerpos de los desaparecidos. Dar una mirada al motivo de Antígona nos permite contornear el modelo social del duelo que se encuentra presente en *Duelos*. La condena de Antígona a ser enterrada viva por su determinación de contradecir la norma social y entregarle a su hermano las honras fúnebres, y su decisión de suicidio para evitar el sufrimiento, enmarca la contradicción entre el individuo y la sociedad que ya determina la existencia de los familiares de estas personas que nunca más vuelven a casa. Esta contradicción está latente en el duelo inacabado de los familiares de los desaparecidos, puesto que la incertidumbre de la tragedia personal se encuentra mediada por la complejidad de un contexto social. Sus vidas quedan entonces relegadas a una liminalidad, quedan excluidas de las dinámicas sociales, y sus roles se analogan a las dos opciones que encarna Antígona: la muerte en vida (como la condena a ser enterrada viva), o la invisibilización social (su suicidio) de estas tragedias.

De aquí la necesidad de reconocer el carácter político del duelo: la pregunta por el dolor ajeno y por la forma de narrarlo para que este trascienda la esfera de lo privado es la pregunta que engrana la praxis artística con este fenómeno social. Y es en este marco donde la obra de Clemencia Echeverri alcanza uno de sus múltiples sentidos.

Butler desarrolla el argumento de que la forma más humana de hacerse humano es quizás reconocer la vulnerabilidad del propio cuerpo. Butler desarrolla esta intuición a partir de la estructura del dolor o de la pérdida, no en forma de tragedia individual, sino en su dimensión política. En este sentido, surge uno de los elementos centrales que persigue la obra de Echeverri, a saber, la construcción de un lenguaje que permita expresar las experiencias de pérdida. Lo importante de este punto es que el lenguaje que expresa tal pérdida alcanza una forma objetiva que permite que la cuestión del duelo alcance un nivel político, es decir, que no se restrinja a la mera queja, o la exhibición subjetiva del dolor de la pérdida.

Según Butler, el duelo permite elaborar "de manera compleja el sentido de la comunidad política", mientras que es el estado de pérdida el que permite al sujeto tomar conciencia de su propia vulnerabilidad. Esta conciencia de la propia vulnerabilidad permite elaborar el lenguaje en el que se expresa la tragedia de una forma no meramente lógica, sino también atravesada por la emoción, por la capacidad estética de los individuos. En este contexto, dice Butler en el libro *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*: "La pena nos enseña la sumisión, que somete nuestra relación con los demás de una manera que no siempre podemos contar o explicar" (pág. 40). Esta incertidumbre de la expresión no es captada por el lenguaje jurídico o el lenguaje socialmente normado. Los sujetos pueden reconocerse a través del lenguaje jurídico e incluso deben hacer valer sus derechos frente a las instituciones, pero este lenguaje no agota su identidad, ni su dolor.

El significado de esta distinción entre los modos de lenguaje entraña el elemento que el arte desarrolla frente a la expresión del dolor de los demás. El arte crea un lenguaje emocional pero a la vez objetivo que reconstruye la narración de la tragedia personal de las víctimas de la violencia en diferentes contextos, solo así esta experiencia alcanza un nivel político. Es, por tanto, una forma de construir un lenguaje expresivo (no una lógica científica) capaz de expresar el nivel somático o mimético (no racional) del trauma a través del arte. Y este es el punto que da el sentido a la idea de una arqueología de la

ausencia: el arte horada las capas de un fenómeno social tan complejo y doloroso como la desaparición forzada por medio de la construcción de un lenguaje estético.

Esta forma de expresión no funciona mediante una definición o exposición definitiva del motivo social, sino que potencia las múltiples grietas de la memoria que reconstruye este pasado. De manera exacta, la obra *Duelos* emplaza las memorias particulares de las desapariciones de la Escombrera de la Comuna 13 en Medellín. Lo hace evocando imágenes imposibles, dinamizando a través de la imagen y el sonido el recuerdo que se escabulle en el tiempo congelado de los sobrevivientes a la tragedia. Trae un tiempo que ha quedado discontinuo desde el momento de la desaparición. Un tiempo suspendido en la imposibilidad de cerrar el ciclo de la muerte. Un tiempo que no puede narrarse de manera progresiva, sino que requiere de un ejercicio arqueológico: una revisión por capas, un intento de adentrarse en los niveles acumulados de tierra y escombros que han enterrado durante años las posibilidades de elaborar el duelo de los cuerpos que quizá yacen allí.

La expresión disonante: un lenguaje para el dolor ajeno

El duelo es, en los casos de desaparición forzada, una imagen imposible. Es un trabajo que solo puede realizarse desde la ficción. El lenguaje de *Duelos* es un lenguaje evocativo, en el que la claridad no se expresa a través de conceptos y argumentos lógicos. Es aquí donde el carácter fugaz y fragmentario de las imágenes de la obra y la disonancia que introduce el sonido de la tierra que cae, que entierra; de las voces que desaparecen en la abstracción de su mismo tono; en el canto fúnebre que desde el tono más bajo de la composición se asoma entre capa y capa de sonido forman una constelación en la que aparece, como ficción, una o varias verdades.

No sólo las imágenes que componen la video-instalación, sino el juego de sonidos que se reparte en el espacio, divididos en tres niveles, invadiendo el ritmo de las imágenes e introduciendo de manera disonante voces distorcionadas de testimonios. La disonancia que se introduce en la obra enfatiza el quiebre de la armonía de una narración cualquiera (o del orden lógico con el que se narra la historia), nos ubica en un nivel inédito para la cotidianidad de la experiencia humana: la comprensión de la historia

desde una perspectiva fragmentaria y constelativa. La importancia del sonido como contrapunto de la imagen está en la construcción de un “pensamiento disonante”, esto es, de una forma de asumir y narrar los hechos de la historia por fuera de la mera narración lógica que busca siempre el orden y la identidad. El motivo de la obra de Echeverri instala y configura este nivel, en el cual los hechos de la historia aparecen como ficción, esto es, como narraciones siempre variables. Y de esta manera como versiones que no permiten una reconciliación lógica de la tragedia, sino que exhiben esta en su radical contradicción. Como el motivo de Antígona.

Es en lo disonante de las obras donde aparece la verdad, como lo afirmó ya Theodor Adorno. En el quiebre de la armonía que la pieza introduce se abre la grieta histórica que le sirve como motivo. Y es este quiebre de la armonía a través de la disonancia de imagen y sonido (tan características de la obra de Echeverri) en el que el motivo emerge y logra conectar a través de la experiencia estética al espectador con el nivel más complejo del episodio histórico. Pero no hay comunicación con el espectador aquí. Sólo la comunión a través del nivel más básico de la experiencia humana: el nivel estético. Esto es, el nivel mimético del cuerpo con el palpito, la vibración de la imagen de la tierra, del movimiento de la avalancha, de las piedras que ruedan en medio de la sala oscura, evocadas por medio del sonido y las imágenes en un ritmo fragmentario. La expresión aquí encarna la disonancia, el elemento que hace posible un lenguaje que es *memento* del motivo de la obra. De esta manera, no es el contenido en sí mismo el que se crea (que en este caso estaría asociado a la Escombrera de la Comuna 13 en Medellín), sino que el lenguaje de la obra sitúa al espectador en un espacio ficticio en el que, a través de la simulación, encarna la situación que la obra evoca.

Quizá la potencia crítica del arte político, como la obra de Echeverri, es que lo menos importante es la puntualidad de su motivo histórico. Esto en el sentido en que el lenguaje que se levanta a través de la obra penetra de tal forma en el espectador, que éste atraviesa una especie de duelo o de “entierro”, sin darse cuenta, en medio de la instalación. De manera análoga a la experiencia de los familiares de los desaparecidos de la Escombrera de la Comuna 13 en Medellín. Personas que viven un duelo suspendido en el despliegue de su cotidianidad, algunas incluso, sin saberlo. Solo así el dato o motivo histórico del que parte *Duelos* es narrado de forma tal que permite que las múltiples

capas que componen esta tragedia social no se reifique a través del lenguaje que lo nombra. La obra, por el contrario, nombra lo que no tiene nombre. Se mueve en esta contradicción: el motivo histórico solo logra asomar de manera fugaz a través de las capas que la obra teje entre sonido e imagen. En otras palabras, el espectador no recibe un hilo narrativo sobre un evento en particular, sino que la obra hace aparecer un lenguaje en el que el espectador se ve inmerso estéticamente en la experiencia de la incertidumbre, del vacío, de la espera a que algo suceda, y que no sucede.

Este es el momento que nos permite ver el efecto de la experiencia estética: la obra abre la posibilidad de un lenguaje no lógico-discursivo a través del cual el espectador explora un nivel *mimético* de la experiencia. El arte construye y muestra este nivel gestual o pre-lingüístico del lenguaje. El nivel gestual del lenguaje, dice Kristeva, tiene una función no sólo expresiva o comunicativa, sino también productiva. Y en esta capacidad productiva es donde se encuentra la potencia de la obra. El elemento antropológico de la estructura del lenguaje expresa una forma de subjetividad que no está separada de su "interdependencia" con la naturaleza, esto es, de su relación constitutiva con el cuerpo. Y esto se refiere a esto "otro" de la razón a través de un lenguaje que no se basa en el principio de la identidad de la razón lógico-científica. Como lo mencioné arriba, es este el elemento que permite que el hombre se haga consciente de su propia vulnerabilidad. De la fragilidad de su propia existencia. La expresión de este momento es el que encarna la plasticidad del lenguaje artístico.

El lenguaje del arte no es un lenguaje comunicativo, sino un lenguaje *evocativo*. La contradicción que la obra abre en su momento "comunicativo" como un momento sin habla, o un momento de silencio mimetiza el motivo histórico del que parte la obra. No es una transcripción de los hechos. Es su *huella* emplazada en el espacio que instala la obra. Se trata de la potencia de la base antropológica del lenguaje elaborado por la práctica artística para evocar o mimetizar un motivo histórico. Esta mimesis no comunica un mensaje a través del material, sino que evoca una memoria, permitiendo al espectador conectar su propia experiencia con la experiencia ajena. No hay redención, hay *comuni6n*. A través de la forma la obra abre un espacio en el que el momento mimético hace aparecer el nivel gestual o pre-discursivo del lenguaje, en el caso de *Duelos* permitiendo que la disonancia que establece la imagen y el sonido teja la red a

través de la cual se evoca no solo el motivo histórico que cita la obra, sino incluso que ata la experiencia del espectador a este motivo.

Este es el efecto que potencia el contenido político de la obra, y que permite que la reflexión sobre el carácter social del duelo cobre todo su sentido. Pues es el reconocimiento en el marco de la esfera pública del dolor del otro el paso determinante para la construcción social del diálogo. Pero un reconocimiento que no anule las grietas, las particularidades de la experiencia trágica, sino que sea capaz de reconocer que la liminalidad de estos sujetos (como lo he señalado con el concepto de Butler) es el rostro que interpela, y que mediante esta mirada es posible reconocer la propia vulnerabilidad. Solo así la experiencia trágica del otro no es ajena. En este punto, el nivel estético converge en los niveles ético y político de la existencia en sociedad de los sujetos. Así la tensión que la experiencia estética de la obra introduce a través del lenguaje que elabora el dolor del otro permite crear una especie de puente para comprender el duelo inacabado no como una tragedia particular, sino como un asunto social. La ausencia que marca la existencia liminal de las víctimas de un episodio como la Escombrera de la Comuna 13 de Medellín (y de muchos otros) reclama no solo una mirada, sino múltiples formas de levantar la imagen imposible de este episodio, de escribir las historias que la mancha en lo más alto de esta montaña representa. Solo en la constante reelaboración de esta realidad está la posibilidad de abrir paso a la elaboración del trauma de quienes protagonizan estos episodios en su radical particularidad. *Duelos* encarna esta tarea.

*Laura Flórez. Filósofa e historiadora del arte de la Universidad de Antioquia y candidata a doctora en filosofía de la Universidad de Frankfurt. Este artículo hace parte del libro *Duelos* de la artista Clemencia Echeverri.

