

# ¿Y cuándo vuelve el desaparecido? Cada vez que lo trae el pensamiento

*Duelos* (2019), la más reciente obra de Clemencia Echeverri, es el resultado de un largo proceso de investigación de campo, desarrollando preocupaciones que han estado presentes en su obra desde hace más de una década. Ya en la videoinstalación *Treno* (2007), Echeverri formulaba la pregunta que se hacen a diario miles de personas en Colombia: ¿a dónde van los desaparecidos? El río, a la vez la fuente de vida de las comunidades, la arteria por la que penetró la empresa colonizadora, y la cloaca de muchos de nuestros pueblos y ciudades, se convirtió – especialmente durante el recrudecimiento de la guerra interna colombiana– también en la gran fosa común<sup>1</sup>. *Treno*, palabra arcaica para designar un canto fúnebre que se entonaba en la ausencia del cuerpo, consiste en dos o más proyecciones en muros opuestos que sitúan al espectador en el medio, mirando alternativamente el transcurrir de un río impetuoso que presumiblemente lleva los muertos del conflicto pero que permanece impassible ante los gritos que reclaman respuesta. En obras posteriores como *Sin cielo* (2017) y *Río por asalto* (2018)<sup>2</sup>, Echeverri amplía su análisis del río como fosa en

---

<sup>1</sup> Además de arrojar los cuerpos asesinados a los ríos, algunos grupos paramilitares prohibieron a los pobladores sacarlos y enterrarlos para que el espectáculo de los cadáveres insepultos actuara como advertencia pública, estrategia clásica de los regímenes del terror.

<sup>2</sup> Obra presentada en la 12 Bienal de Shanghái, China, 2019.

donde el cadáver desaparece hacia una comprensión del río mismo como cadáver: la minería y la construcción de una hidroeléctrica, respectivamente, plantean la muerte del río por contaminación, sedimentación y ahogo, y con él las comunidades que de él derivan su sustento<sup>3</sup>.

Pero la obra que antecede mas directamente a *Duelos* es sin duda *Elegía* (2017), un lentísimo *zoom-in* proyectado en el suelo que muestra una fosa en cuyo fondo la tierra se remueve casi imperceptiblemente. Esta obra se inspira en la tristemente célebre Operación Orión<sup>4</sup>, acción militar en la cual la fuerza pública abatió un número aún indeterminado de jóvenes de barrios populares de Medellín<sup>5</sup>, cuyos cuerpos fueron desaparecidos al ser enterrados bajo toneladas de escombros, como se pudo establecer tiempo de-

---

<sup>3</sup> “Algunos ríos en Colombia han sido en su cauce silencioso testigos de una historia que repetimos incansablemente: fluido interminable de lo que se intenta enmendar. Por encima de su naturaleza aparente de paisaje, de descanso, de belleza natural, el río lleva voces des-oídas y sin rumbo; yuxtaposición de experiencias de un país que intenta y que propone a cada paso reconstrucción, pero que arrastra un lastre de historia atada al horror”. En *Sin Cielo*, el río es el cuerpo enfermo. Décadas de explotación sistemática e irresponsable lo han convertido en un cuerpo moribundo, envenenado, sedimentado, desviado, taponado, represado. Todos los ríos son un mismo río, pues todos desembocan en otro, así que la ruina de un río señala el destino de muchos otros río abajo. Echeverri ve el desastre ambiental también en términos políticos: “una ‘ruina moral’ que tiene profundos efectos en la dimensión política, social e ideológica del territorio”. José Roca, fragmento del texto para el catálogo de la exposición Pasado Tiempo Futuro, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2019.

<sup>4</sup>La Operación Orión fue un operativo militar llevado a cabo entre el 16 y el 17 de octubre de 2002 en la San Javier (comuna 13), de Medellín. Fue comandada por miembros de las Fuerzas Militares de Colombia, la Policía Nacional de Colombia, la Fuerza Aérea de Colombia, en connivencia con grupos paramilitares. Tomado de Wikipedia, accedido el 31 de mayo de 2019. [https://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n\\_Ori%C3%B3n](https://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n_Ori%C3%B3n)

<sup>5</sup> Las cifras oficiales y no oficiales oscilan entre menos de 100 y más de 300 jóvenes desaparecidos. En cualquier caso, tan siquiera una desaparición forzada ya es una tragedia.

spués gracias a testimonios de paramilitares desmovilizados<sup>6</sup>. Echeverri plantea las preguntas incómodas pero evita dar respuestas moralistas; sus obras son potentes visual y auditivamente, pero carentes de narrativas didácticas o de conclusiones evidentes. Este espacio de indeterminación es llenado por el (la) espectador (a), que aporta su propio bagaje cultural y sus convicciones, estableciendo relaciones de identificación o rechazo, según la propia posición política. Estando en la boca de la fosa nos encontramos ante una puesta en vacío, ante el vértigo de *estar ahí* – que en un país como Colombia, en donde dirigentes políticos aún afirman que no hubo conflicto armado– no es poco: “nuestro lugar allí, en el borde del hueco, es resistir la atracción y seguir siendo un testigo. Aunque solo sea para decir finalmente que el agujero murmurante, su atracción invisible y su forma oscura y sombría, existen”, como acertadamente lo define el filósofo Stephen Zepke<sup>7</sup>. Una instalación de Echeverri nunca nos deja impasibles: nos pone a prueba, a veces con una sobrecarga sensorial de información visual y auditiva, a veces justamente con lo opuesto: encierro, oscuridad, lentitud, sutileza, ausencia.

---

<sup>6</sup> “En estas operaciones [llamadas Mariscal, Potestad, Antorcha y Orión] desaparecieron 138 personas las cuales empezaron a ser buscadas en una tarea superficial y “aparente” por parte de la Fiscalía en el año 2015 en la zona aledaña de la Escombrera luego de ser ubicado el lugar por un paramilitar detenido Alias Mobil 8. Cuando se llevó a cabo esta búsqueda logré hacer presencia en el lugar de la Escombrera después de difíciles intentos. Se trataba de remover los escombros que por años han depositado volquetas que diariamente suben a descargar el material. La versión local es que en estas volquetas mezclaron los cuerpos mutilados para desaparecerlos definitivamente. Hoy es una montaña de altas proporciones.” Texto enviado por la artista al autor.

<sup>7</sup> <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/elegia>

*Duelos* es la obra inaugural en el espacio/obra *Fragmentos*, concebido por la artista Doris Salcedo como *contramonumento*, un lugar de duelo colectivo que es también un espacio de exposición<sup>8</sup>. Como es ampliamente conocido, esta obra surge de los acuerdos de paz entre el gobierno Santos y la guerrilla de las FARC, con el mandato específico de utilizar el metal producto de la fundición de las armas para crear una escultura<sup>9</sup>. Salcedo concibe una “arquitectura inversa”<sup>10</sup> –dejando como zonas abiertas los vestigios en ruinas de lo que originalmente era área construida y construyendo sobre lo que originalmente eran los patios de una casa colonial del centro histórico de Bogotá–, cubriendo el piso de todo el conjunto con baldosas metálicas hechas con el metal de las armas<sup>11</sup>. La textura irregular de las baldosas proviene de una acción terapéutica colectiva, una “catarsis escultórica”: mujeres víctimas de violencia sexual por parte de diferentes actores del conflicto martillaron sobre placas de aluminio su rabia y frustración, dán-

---

<sup>8</sup> Al respecto ver: <http://especiales.revistaarcadia.com/contramonumento-fragmentos/el-punto-de-vista-conceptual.html>

<sup>9</sup> El acuerdo establece crear tres obras de arte: una en La Habana, Cuba, sede de las conversaciones de paz; una en Nueva York, en la sede de las Naciones Unidas (ganada en un concurso público –del cual fui jurado junto con Clemencia Echeverri y Lisandro Duque– por el artista colombo-chileno Mario Opazo), y *Fragmentos*, encargada directamente a Salcedo para ser realizada en Bogotá.

<sup>10</sup> Para este proyecto, Salcedo trabajó en estrecha colaboración con el arquitecto Carlos Granada.

<sup>11</sup> Lo anterior iba en contravía de la ortodoxia respecto a la recuperación de arquitectura patrimonial, en donde se exige restaurar las áreas construidas y respetar los patios como zonas libres. *Fragmentos* hace exactamente lo opuesto, pero existe justamente porque se concibe como escultura, no como arquitectura. A principios del siglo XX, el arquitecto y polemista austríaco Adolf Loos afirmaba que solamente el monumento funerario y el monumento conmemorativo pertenecen al ámbito del arte. Todo lo demás es construcción. *Fragmentos* es a la vez lugar de conmemoración y tumba colectiva en donde reposa, imbuido en lo que queda de las armas de los victimarios, el dolor de las víctimas.

dole forma a los moldes de fundición para que cada baldosa fuera única, como lo es la historia de cada mujer participante.

La estrategia de Salcedo para involucrar al espectador consistió en negarse a erigir una pieza escultórica que pudiera percibirse como un objeto, como un afuera. En *Fragmentos* el espectador está *dentro* de la obra; involucrado con toda su corporalidad, no tiene más remedio que caminar sobre la obra y sólo tiene la experiencia si accede a estar inmerso en ella. En una guerra librada por jóvenes pobres en las zonas rurales del país, y experimentada por el resto de nosotros a través de los medios de comunicación desde la comodidad y relativa seguridad de nuestros hogares, el gesto de Salcedo es realmente transgresor. *Fragmentos* construye un espectador participante que no puede sustraerse a las implicaciones más perturbadoras de la obra.

Como *Fragmentos*, obra que la acoge, *Duelos* propone también un espacio envolvente de proyecciones de video que ocupan muros y piso, en el cual el espectador se encuentra inmerso, adentro, involucrado. La ausencia de color le resta anécdota a la imagen, dándole el tono grave y sombrío del testimonio. El sonido acá es protagonista: así como lo indecible siempre se moverá en el espacio indeterminado del rumor y las verdades se desharán en multitud de fragmentos mediados por la conveniencia política, el sonido en *Duelos* no es unívoco ni jerarquizado: asalta al participante desde múltiples puntos de habla. A veces subrepticamente,

como el susurro ininteligible de muchas voces tratando de darle sentido a lo que es por definición inexplicable, a veces de manera frontal y contundente como el ruido atronador de la máquina, del escombros cayendo por la ladera de la montaña, de la tierra crujiendo bajo el peso de las capas sucesivas de (historia) material. Resistirse es improbable: uno siempre puede cerrar los ojos para evitar involucrarse con lo innombrable; tapar los oídos es mucho más difícil.

La Escombrera, lugar referenciado en *Elegía*, es también el punto de partida para *Duelos*. Se trata de un inmenso botadero de escombros a donde llegan los desechos de las construcciones y demoliciones de la ciudad de Medellín. Como se dijo anteriormente, fue allí en donde se enterraron los cuerpos de las víctimas de varias operaciones militares y de desapariciones forzadas posteriores<sup>12</sup>. Luego de tres lustros de relleno ininterrumpido, la escombrera es una enorme montaña hecha por acción humana que, con sus proporciones geológicas y acumulación capa tras capa de material cultural, plantea una paradoja: todo el mundo sabe que los cuerpos están allí, escondidos a plena vista, pero también se sabe que será casi imposible exhumarlos. La renuencia tanto de las autoridades como del operador de este inmenso vertedero –privatizado, como sucede en las economías liberalizadas en donde hay una constante pérdida de lo público– impidió la búsqueda y exhumación de cadáveres cuando hubiera sido aún posible; tras

---

<sup>12</sup> De acuerdo con varias fuentes consultadas, podría tratarse de la fosa común más grande de América Latina.

años de relleno incesante, es casi imposible técnica y financieramente realizar la búsqueda<sup>13</sup>. Cuando por fin hace curso en 2015 una muy luchada iniciativa de los familiares ante el Estado para que la Fiscalía accediera a remover escombros en busca de los cuerpos ausentes, Echeverri viaja al lugar para ser testigo de este esfuerzo de reclamar verdad y justicia por parte de la sociedad civil. Este accionar colectivo en la Escombrera era al menos una conquista simbólica: como señala Echeverri, “cuando se toca la tierra, se marcan áreas físicas que desestabilizan la presencia ante un territorio no solo físico sino también afectivo, que vuelve a producir esperanzas, que trae el tiempo pasado al presente y que remueve las historias familiares”<sup>14</sup>.

*Duelos* no tiene una narrativa argumentativa pero sí una dramaturgia. La pieza inicia con proyecciones en el suelo del recinto (una vez más, cabe recordar que no se trata de un material neutro: *Fragmentos* es lo opuesto al llamado *cubo blanco*). *Duelos* intenta comunicar la sensación de pequeñez e impotencia del espectador ante la enorme escala de esta montaña-cementerio habitando con imágenes visuales y auditivas el espacio expositivo; el sonido y la penumbran establecen un tono de gravedad que, a pesar del tamaño de las proyecciones, logran alejar la obra de cualquier asociación con el espectáculo. El terreno humeante cruje, parece

---

<sup>13</sup> Algunos estudios han estimado que se necesitarían más de cuatro millones de dólares para hacer una búsqueda adecuada.

<sup>14</sup> Echeverri, en texto enviado al autor, 2019.

contener algo que se mueve, y ese “dolor telúrico”<sup>15</sup> es acompañado de murmullos, susurros, pedazos de palabras, frases apenas enunciadas. Cascadas de voces como vidrios rotos, trozos de vidas quebradas para siempre. Acto seguido comienza el ascenso de volquetas llenas de escombros hacia la cumbre de la montaña. La cámara subjetiva persigue el camión desde distintos puntos de vista ligeramente descentrados, produciendo una sensación de zozobra y desorientación. Vemos en contrapicado la ladera de la montaña en donde se evidencia la operación de volcado de los escombros, que ruedan por la pendiente. El alud llega en oleadas sucesivas y de manera ininterrumpida. Por momentos un bajo continuo, como un lamento, acompaña la avalancha. Ascensión, caída... ¿es el recuerdo una forma de resurrección? Como lo han entendido quienes insisten en recordar los nombres de las víctimas, reinstaurar el cuerpo en el presente es una forma de resistencia al poder pues, como bien lo sabe el victimario, al desaparecer el cuerpo se imposibilita, o al menos se dificulta, el trabajo de duelo. Los cuerpos, aunque ausentes como imagen, están implícitos en *Duelos* y nosotros, los espectadores de esta obra, podemos intentar participar de este duelo por los otros. Situados simbólicamente en la base de la montaña, viendo los escombros rodar hacia nosotros, podemos preguntarnos: ¿Cómo se le habla

---

<sup>15</sup> (...) “el movimiento, el espasmo o el síntoma de un ‘dolor telúrico’ sufrido por el cuerpo del paisaje que nos habla de las violencias de las que es un testigo mudo en su radical precariedad”, escribe Echeverri para referirse a una obra anterior, *Sub-Terra* (2017). <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/sub-terra>

al desaparecido? No hay respuesta concluyente, sin embargo podemos aventurar una: *con la emoción apretando por dentro*<sup>16</sup>. ¿Cómo terminar un texto sobre un trabajo artístico que no plantea juicios concluyentes y que se entiende como obra abierta? Echeverri aventura más cuestionamientos: “En este punto es importante considerar el cuerpo en relación con la memoria y con la guerra, a fin de esclarecer cómo en esos contextos el cuerpo forma parte de la espacialidad. Cuando sabemos que la violencia física es ejercida literalmente sobre los cuerpos ¿qué pasa entonces con el cuerpo a la hora del recuerdo? ¿cómo se involucra en la narración de la violencia? Y si también es espacio, ¿cómo involucrarlo en la espacialidad de la violencia? ¿Cómo la guerra hace también del cuerpo una espacialidad y/o un lugar de memoria?”<sup>17</sup>

–Jose Roca, 2019

---

<sup>16</sup> ¿Adónde van los desaparecidos?  
Busca en el agua y en los matorrales  
¿Y por qué es que se desaparecen?  
Porque no todos somos iguales  
¿Y cuándo vuelve el desaparecido?  
Cada vez que lo trae el pensamiento  
¿Cómo se le habla al desaparecido?  
Con la emoción apretando por dentro  
Rubén Blades, *Desapariciones*, 1984

<sup>17</sup> Echeverri, en texto enviado al autor.