ERRATA

ERRATA#

N°13, ENE–JUN 2015
ISSN 2145–6399

ERRATA# es una publicación periódica (semestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura el 13º número que presentamos es **Derechos humanos y memoria**

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número
Alejandra Ballón (Perú), Guillermo Calderón (Chile), Rocco Carbone (Argentina), Fernanda Carvajal (Argentina), Mónica Castillo (México), Gonzalo Díaz (Chile), Cristián Gómez-Moya (Chile), Natalia Fortuny (Argentina), Pío Longo (Argentina), Ana Longoni (Argentina), Mario Navarro (Chile), Lucila Quieto (Argentina), Bárbara Santos (Brasil), Julio Solórzano Foppa (Guatemala), y Víctor Vich (Perú).

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número
Ángela Milena Castillo, Clemencia Echeverri, Myriam Jimeno, Juan Fernando Herrán, Marcelo Molano, Oscar Muñoz, Marta Rodríguez, María Victoria Uribe, Daniel Varela y Darío Villamizar.

Diseño, diagramación y edición digital Tangrama
www.tangrama.co
Fotografía Barrios por la Memoria y la Justicia, Juan Manuel Echavarría, Fundación Puntos de Encuentro, Memorial del 68 en México, Aida Noriega, Parque de la Memoria de Buenos Aires, Doris Salcedo.
Corrección de estilo Olga Martín, Gabriela García, Gustavo Patiño y Alejandra Muñoz
Impresión Imprenta Distrital, abril del 2015

Contacto
Instituto Distrital de las Artes
Tel. (571) 379 57 50 ext. 330
Calle 8 # 8–52, Bogotá, Colombia
www.idartes.gov.co
revistaerrata@idartes.gov.co
Fundación Gilberto Alzate Avendaño
Tel. (571) 282 94 91 ext. 228–122
Calle 10 # 3–16, Bogotá, Colombia
www.fgaa.gov.co

Página web
www.revistaerrata.com
contacto@revistaerrata.com

Foto de portada: Pintura de un excombatiente colombiano dentro del taller «La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica», 2008. Foto: Fernando Grisález
© Fundación Puntos de Encuentro.

ERRATA

N°13

DERECHOS HUMANOS Y MEMORIA

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

contenido

ERRATA# 13, ENERO – JUNIO 2015
DERECHOS HUMANOS Y MEMORIA

colaboran en ERRATA# N°13

Alejandra Ballón Gutiérrez
Artista e investigadora social. Realiza estudios de doctorado en Antropología Social y Etnología en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París; Magíster en Investigación Crítica, Curaduría y Cibermedio de la Universidad de Arte y Diseño de Ginebra. Su obra escrita y visual ha sido publicada en varios libros y revistas del medio artístico y académico a nivel internacional. Desde el 2012 funda y dirige el proyecto Investigación Nacional, Crítica y Arte (Inca), por el cual recibió el Prince Claus Fund for Culture and Development de Holanda. Actualmente es investigadora asociada del Instituto Francés de Estudios Andinos (Ifea, Lima) y docente en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ángela Milena Castillo
Magíster en Geografía de la Universidad de los Andes, antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia y miembro del Grupo Conflicto Social y Violencia del Centro de Estudios Sociales (CES) de esa misma universidad.

Bárbara Santos
Socióloga, actriz y kuringa del Teatro del Oprimido. Coordinadora del Centro de Teatro del Oprimido de 1994 a 2008. Trabajó con Augusto Boal de 1991 a 2009. Desarrolla el Laboratorio Madalena, que constituye una innovadora experiencia estética sobre las especificidades de las opresiones enfrentadas por las mujeres, e investiga sobre la «estética del oprimido» y el «arcoíris del deseo» (técnicas introspectivas del método). Directora artística del espacio Kuringa www.kuringa.org (Alemania) y editora de la revista *Metaxis* (Brasil).

Clemencia Echeverri
Artista plástica con Maestría en Artes Plásticas en Chelsea College of Arts (Londres). Ejerció como docente en pregrado y maestría en las universidades de Antioquia y Nacional de Colombia. Desde mediados de los años noventa desarrolla obras en instalación, video, sonido, interactividad y fotografía, a partir de las condiciones políticas y sociales dominantes. Entre sus participaciones en eventos nacionales e internacionales se destacan: «Rencontres Internacionales», y Les Instants Vidéo 50 ans d'art vidéo» (Francia), «Waterweavers», en el Bard Graduate Center (Nueva York y Madrid) «Cosmovideografías latinoamericanas» (México D.F.), la Bienal de Liverpool y la VI Bienal de la Habana. Su obra hace parte de colecciones como la de Daros Latinoamérica, el Banco de la República (Colombia), el Museo de Arte Latinoamericano de los Ángeles, y la Colección de Arte Latinoamericano de Essex (Inglaterra).

Cristián Gómez-Moya

Investigador, creador y editor en arte contemporáneo. Dirige el Programa de Estudios Visuales y Nuevos Medios en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de Chile. Posgrado en Cultura Visual y Doctorado en Historia y Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona. Desarrolla sus líneas de investigación curatorial sobre documentalidad y visualidad en torno a los derechos humanos y las políticas de la imagen. Ha sido curador y editor del proyecto «Human Rights / Copy Rights» (Museo de Arte Contemporáneo de Chile, y Museo de la Memoria y los Derechos Humanos 2011-2013), y del seminario internacional «Declassifying the Archive» (Nueva York - Barcelona, 2013-2014). Actualmente dirige la colección «Escribir las Artes Visuales» de Editorial Palinodia, y es autor del libro *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados* (2012), y coeditor de *Arte, archivo y tecnología* (2012).

Daniel Varela

Investigador del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Icanh). Es antropólogo magíster de la Universidad Nacional de Colombia y miembro del Grupo Conflicto Social y Violencia del Centro de Estudios Sociales (CES) de la misma universidad.

Fernanda Carvajal

Socióloga, investigadora y docente. Magíster en Comunicación y Cultura, actualmente es becaria del Conicet y realiza el Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Es coautora del libro *Nomadismos y ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, y ha publicado artículos sobre teatro y arte contemporáneos. Ha ejercido la docencia en la Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Buenos Aires. Desde 2009 es miembro de la Red Conceptualismos del Sur, y fue miembro del equipo coordinador del libro y la exposición de la RCSur: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía en Madrid, en el Museo de Arte de Lima y en Muntref en Buenos Aires.

Gonzalo Díaz

Se formó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y la Universitá Internazionale dell'Arte en Florencia, Italia. En 1987 recibe la Beca Guggenheim. Es profesor titular de Facultad de Artes de la Universidad de Chile desde 1975, y participó en la fundación del Instituto de Arte Contemporáneo de Santiago en 1977. Desde 1992 conforma la Escuela de Santiago, agrupación que ha cuestionado los mitos de la sociedad contemporánea. Su obra, inicialmente pictórica y fotográfica, profundiza recientemente en una autocrítica de los medios de representación de la plástica en la búsqueda de nuevos lenguajes visuales como la instalación y el video. *Lonquén 10 años* (1989) fue exhibida en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid en «F(r)icciones: Visiones del Sur» (2001), y en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile (2012). Obtuvo el Premio Nacional de Arte de Chile en el 2003.

Guillermo Calderón

Director de teatro, dramaturgo y guionista. Entre las obras que ha escrito y dirigido se encuentran: *Clase* (2008), *Diciembre* (2008), *Villa+Discurso* (2011), *Neva* (2013), y *Escuela* (2013). Presentó sus obras *Beben* (2012) y *Kuss* (2014) en el teatro de la ciudad de Düsseldorf y dirigió versiones de su obra *Neva* en el Public Theater de Nueva York y en el Center Theater Group de Los Ángeles (EE. UU.). Coguionista de la película *Violeta se fue a los cielos* y de la serie de televisión *Ecos del desierto*.

Juan Fernando Herrán

Magíster en Escultura y posgrado en Teoría del Arte del Chelsea College of Art de Londres (1993). Desde 1996 es profesor de la Universidad de Los Andes. Explora la escultura, la instalación, la fotografía y el video, abordando con ellos la relación del hombre y su entorno; eventos y fenómenos específicos del contexto social y cultural colombiano, resaltando sus connotaciones ideológicas y políticas. Exhibe internacionalmente desde 1992, en museos como el Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno de París, el Palais de Tokio, el Musac, el Victoria and Albert Museum, y el Station Museum of Contemporary Art.

Ha participado en las Bienales de Venecia, Estambul, São Paulo, Liverpool y La Habana. Dentro de sus muestras individuales más recientes se encuentran: «La Vuelta» (Nueveochenta, Bogotá) y «*Dizzying Domains*» (Ideobox, Miami) «Espina dorsal» (NC Arte, Bogotá), «Campo Santo» (Eafit, Medellín).

Julio Solórzano Foppa

Coordinador del Memorial para la Concordia en Guatemala; es historiador, productor artístico y promotor de los derechos humanos; hijo de la poeta y feminista Alaíde Foppa y hermano de Mario y Juan Pablo Solórzano Foppa, todos víctimas de la represión en Guatemala. Desde el año 2000 conduce una investigación internacional para encontrar y castigar a los secuestradores y asesinos de sus familiares.

Lucila Quieto

Fotógrafa y artista visual; militante de la agrupación H.I.J.O.S. hasta el año 2001, ha trabajado en el área de fotografía del Archivo Nacional de la Memoria, en Argentina, y en su obra aborda preferentemente temas relacionados con la historia reciente de su país, resignificando fotos de archivo y recreando imágenes. En la actualidad colabora en la revista *Crisis*. Entre sus obras recientes se encuentran las series: *Arqueología de la Ausencia* (ensayo fotográfico 1999–2001); *Exsma: espacio para las memorias* (fotografía digital toma directa, 2008); y una serie de *collages* realizados en base a fotografías de las décadas del 60 y 70 sacadas por la policía, publicadas en los diarios nacionales para justificar el terrorismo de Estado en la Argentina.

María Victoria Uribe

Antropóloga e historiadora, con Maestría y Doctorado en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Directora del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (1994–2005), fue profesora del Instituto de Investigaciones Sociales y Culturales Pensar, de la Universidad Javeriana, e hizo parte del Grupo de Memoria Histórica de la CNRR. Desde 2011 es profesora asociada de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad del Rosario en Bogotá. Entre sus artículos recientes están: «Liquid Tombs of Colombia's Disappeared» (Harvard, 2012), «Justicia y paz: los problemas de la justicia transicional en un contexto de guerra» (México, 2012), «Reflections on Aesthetics and Violence in Colombia» (Johannesburg, 2012), «Prácticas de memoria, imaginarios de verdad. Tres mujeres víctimas de la guerra en Colombia» (Bogotá, 2011), «Against Violence and Oblivion. The case of Colombia's disappeared» (New York, 2009), «Memory in Times of War» (Duke, 2004), «Anthropologie de l'Inhumanité. Essai interprétatif sur la Terreur en Colombie» (Paris, 2004).

Marta Rodríguez y Jorge Silva (†)

Pareja de documentalistas colombianos que iniciaron su desempeño como realizadores independientes desde los años sesenta y fueron pioneros del cine documental en Colombia y América Latina, trabajado activamente en sus proyectos con el movimiento agrario, movimientos sindicales, estudiantiles, las comunidades indígenas y afrocolombianas. Marta Rodríguez es Licenciada en ciencias sociales, antropóloga y cineasta. En el campo de la investigación ha publicado artículos sobre el origen del cine indígena en Colombia, ha dictado talleres de formación y es la representante por Colombia en el Festival de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CALCPI). Su obra ha sido objeto de varias retrospectivas en Europa: «100% Colombia» (París, 2005), «Imago» (Barcelona 2007), y el «50 DOK» (Leipzig, 2007), donde fue invitada de honor. Ha sido merecedora de innumerables premios en festivales nacionales e internacionales de cine.

Mónica Castillo

Licenciada en la Akademie der Bildenden Künste (Stuttgart), con Maestría de Arte en Contexto de la Universität der Künste en Berlín (Alemania) enfocada al trabajo con grupos específicos. Expone individual y colectivamente desde 1986. Sus dos últimas exposiciones individuales fueron en el National Museum for Women in the Arts de Washington D.C. (2005) y en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México (2004). Entre 1994 y 2004 fue docente en el Centro Nacional de las Artes y en la Escuela Nacional de Pintura La Esmeralda. Del 2004 al 2007

funda y dirige la Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán en Mérida. Desde el 2011 coordina el programa de las Clínicas para la Especialización en Arte Contemporáneo de La Curtiduría, en la ciudad de Oaxaca, México.

Myriam Jimeno

Profesora titular del Departamento de Antropología e investigadora del Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Se formó como antropóloga en la Universidad de Los Andes, en Bogotá, y obtuvo el Doctorado en Antropología de la Universidad de Brasilia, en Brasil. Fue directora del Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Icanh) en dos ocasiones, entre 1988 y 1993. Ha trabajado sobre las relaciones interétnicas y las transformaciones históricas de la política estatal indigenista; desde 1993 estudia la relación entre cultura, conflicto social y acciones de violencia, para lo cual conforma el grupo de investigación Conflicto social y violencia; y en el 2009 inicia el estudio de los procesos culturales que inciden en la recomposición subjetiva y de grupo de las víctimas de violencia política (investigación que profundizó con una beca Guggenheim de 2010 a 2011).

Oscar Muñoz

Su obra es hoy parte de colecciones entre las que se cuentan el Museum of Fine Arts de Houston, la colección Daros en Suiza, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, y la Tate Modern en Londres. Ha exhibido individualmente y participado en numerosas muestras colectivas a nivel internacional, entre ellas, la 52° Bienal de Venecia, curada por Robert Storr (2007). Su retrospectiva, «Protografías», realizada por el Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá), fue exhibida en Buenos Aires y Lima, y dio una gira europea en 2014, que incluye el museo Jeu de Paume en París. Es cofundador (2006) y director artístico de Lugar a dudas, un espacio cultural con un valioso archivo visual y bibliográfico en Cali. Vive y trabaja en Cali.

Paolo Vignolo

Doctor en historia de la EHEES de París, profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Instituto Hemisférico de Performance y Política (Nueva York) y de la Cultural Agents Initiative (Harvard), donde fue investigador visitante del David Rockefeller Center for Latin American Studies. Sus intereses investigativos se enfocan hacia el uso público de la historia, memoria histórica y patrimonio cultural; las ciudadanías culturales, agentes culturales y derechos culturales; y el juego, la fiesta y el performance. Entre sus publicaciones están *Festive Devils in the Americas* (coeditado con Milla C. Riggio y Ángela Marino, Seagull-Chicago University Press, 2015); *Cannibali, giganti e selvaggi. Creature mostruose del Nuovo Mondo* (2009); *Tierra Firme. El Darién en el imaginario de los conquistadores* (2011); *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia* (2009).

Pío Longo

Guionista de Cine y TV, asistente de dirección y productor de programas de televisión, entre los que se destacan *Mundo Bayer* (Premio Martín Fierro al mejor programa cultural-educativo 2013). Se desempeña como productor, editor de guión y *script* doctor para proyectos audiovisuales de ficción. Es docente en el Centro Cultural San Martín (Buenos Aires), realiza talleres de televisión documental de forma independiente y codirige el Taller de expresión para niñ*s de la Biblioteca Popular La Cárcova. Colabora en el área audiovisual de *La Tribu*, radio comunitaria de Buenos Aires. Actualmente se encuentra becado por el Centro de Investigaciones Artísticas (Fundación Start).

Ramón Castillo Inostroza

Director de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales (UDP) en Santiago de Chile; fue curador de arte contemporáneo en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile entre 1994 y 2010. Entre sus recientes proyectos curatoriales se encuentran la 10ª Bienal de Mercosur en Porto Alegre (Brasil, 2015), «Imágenes Progresivas», en Kunstverein de Stuttgart, Alemania (2009); «Matilde Pérez. Open Cube» (Londres, 2011); «Retrospectiva Matilde Pérez», Fundación Telefónica (Chile, 2011); «Escritura material del poeta Raúl Zurita», en la UDP y en el Espacio Flora (Santiago y

Bogotá, 2014); «Biblioteca Recuperada: Libros quemados, escondidos y recuperados a 40 años del Golpe Militar», en la Biblioteca Nicanor Parra de la UDP (Santiago, 2013); y «La piedra fundamental», en el Museo Cabildo de Montevideo (Uruguay).

Víctor Vich Flórez

Doctor en Literatura Hispanoamericana en Georgetown University, es profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde coordina la Maestría en Estudios Culturales y es el investigador principal del Instituto de Estudios Peruanos. Sus investigaciones abordan temas en teoría cultural, cultura popular, políticas culturales y literatura peruana contemporánea. Es autor o coautor de: *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana* (2013), *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (2009), *Oralidad y poder* (2004), *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo* (2002), y *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* (2001). Ha sido profesor invitado en diversas universidades de su país y del extranjero, entre ellas la Universidad de Harvard, y en el 2009 gana la beca Guggenheim.

editorial

La primera temática que Errata# abordó en 2009, como proyecto naciente de reflexión crítica desde el campo de las artes contemporáneas, planteaba como eje del número 0 de la revista la pregunta por el *Lugar del arte en lo político*. En el 2014 hemos querido en cierto modo revisitar este extenso tema, enfocándolo en el activismo y la construcción de memoria frente a las violaciones de derechos humanos y los procesos represivos que han azotado la región.

El número que presentamos en esta 13ª edición de la revista propone analizar las prácticas y proyectos artísticos contemporáneos que generan espacios de discusión y relatos de memoria en torno a situaciones de violencia y represión en diversos contextos latinoamericanos durante las últimas décadas, y convocar reflexiones recientes que enlazan justicia, memoria e historia con la creación simbólica y el activismo.

Esta edición recoge entonces perspectivas e iniciativas de resistencia, denuncia y simbolización que trabajan la memoria en el contexto posrepresión o posdictadura. Por una parte, con la participación del curador chileno Ramón Castillo, como editor invitado, se abre una primera sección dedicada a los procesos de desclasificación de archivos y la denuncia de las agresiones, desapariciones y censuras de que fue víctima el pueblo chileno en la década de 1970, bajo el régimen de Augusto Pinochet. Desde su lectura del proceso histórico de Chile y los diferentes momentos de las políticas de Estado frente a la libertad de opinión y de acción política, Castillo reflexiona sobre el desarrollo reciente de políticas de esclarecimiento, información, reparación y visibilidad de los crímenes, y presenta una serie de iniciativas desde el arte que asumen prácticas de memoria y restitución de la dignidad de las víctimas.

A su vez, Castillo ha convocado al investigador Cristián Gómez-Moya para presentar su abordaje sobre la reactivación de los archivos desclasificados en los últimos años por el gobierno estadounidense sobre esa dictadura, y la reapropiación de la ciudadanía sobre esa verdad, a un tiempo velada y expuesta, de los crímenes perpetrados hace más de treinta años. En tercer lugar, este apartado internacional aborda las estrategias de duelo y resistencia del pueblo peruano frente a los abusos de poder y las violaciones de derechos del gobierno de Alberto Fujimori. Es la lectura que el académico Víctor Vich hace de diversas estrategias poéticas, de comunidad y activismo lideradas por artistas peruanos frente a la esterilización forzada, la desaparición y el genocidio de comunidades indígenas, aún hoy en impunidad.

Para el capítulo colombiano hemos invitado al historiador Paolo Vignolo quien, desde su extensa investigación sobre patrimonio simbólico y representaciones contemporáneas de la memoria histórica y la reactualización mitológica, presenta una reflexión sobre el complejo contexto de trasgresiones de derechos humanos en el país a través de la lente que le brinda *Anatomía de la violencia en Colombia*, trilogía de videoperformance de Mapa Teatro. Recogiendo el debate político y las polarizaciones sociales que conlleva, pero también la dimensión simbólica y cultural resultante de las prácticas de ilegalidad de la bonanza cocalera de los años ochenta, Vignolo aborda la memoria

desde las contradicciones del discurso y la alteración de los órdenes de realidad y de ética a manos de dinámicas de poder visibles e invisibles. Su texto procede desde una lectura de la fiesta y el *performance* como espacios de actualización de tensiones que abordan la corrupción, los imaginarios culturales de género y las polaridades de clase, el duelo y el trauma. En ese tiempo y espacio trastocados, las diferencias que emergen ponen en cuestión justamente la posibilidad de una verdad única, pero también realzan la capacidad de las artes para aproximarse a esa realidad compleja y violenta, siempre irresuelta.

Su artículo y los de las dos investigadoras nacionales que convoca, Myriam Jimeno y María Victoria Uribe, presentan perspectivas de prácticas simbólicas, comunitarias y performáticas de memoria en torno a un conflicto armado interno que suma al menos cinco décadas. En esta sección, la pregunta que guía varios de los textos es de qué manera dichas prácticas contribuyen a la elaboración colectiva del trauma, y pueden plantearse o no la tarea de dar cuenta del horror.

Myriam Jimeno, antropóloga dedicada al estudio de los procesos culturales que inciden en la recomposición subjetiva y de grupo de víctimas de violencia política, presenta con Daniel Varela y Ángela Milena Castillo un artículo que recoge el caso de la comunidad indígena Naya en el Cauca (suroccidente de Colombia), que en 2001 sufrió una masacre a manos de un grupo paramilitar. El texto analiza el papel de la adscripción étnica india en el proceso de recomposición simbólica y su relación con los movimientos sociales. María Victoria Uribe, investigadora en Área de Memoria Histórica para la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, busca analizar algunas de las respuestas que desde la estética se formulan para dar cuenta de lo innombrable, representar la ausencia, resignificar el lugar, visibilizar lo negado y crear nuevos ritos que confronten la indiferencia. Para ello, Uribe analiza las obras de tres nombres claves del arte colombiano contemporáneo: Doris Salcedo, Clemencia Echeverri y Juan Manuel Echavarría, y las lecturas indirectas y punzantes que ellos brindan de diversos sucesos.

En esta misma dirección, presentamos la conversación desarrollada por los argentinos Fernanda Carvajal y Pío Longo con el director teatral Guillermo Calderón, sobre *Villa+Discurso*, obra en torno a Londres 38 (excentro de exterminio y tortura en Santiago de Chile). La entrevista aborda la puesta en escena del complejo reto de las comunidades contemporáneas al decidir el destino de los lugares marcados por procesos violentos: la disyuntiva entre mantener y diseminar la memoria de los hechos (la consigna de negarse a olvidar el horror), o bien repensar los lugares en un horizonte de futuro que propicie nuevas dinámicas (hacer de la memoria de los desaparecidos una potencia que activa caminos de desarrollo a los derechos e ideales que ellos mismos defendieron).

Nos encontramos frente a institucionalidades que se proponen, con mayor o menor vehemencia en los últimos años en Iberoamérica, cumplirles a las víctimas y sus familiares con el esclarecimiento de la verdad, la aplicación de justicia, la reparación, la

adecuada simbolización de la memoria y el restablecimiento de la dignidad. Muchas políticas estatales han iniciado un proceso de asumir su responsabilidad en los pasados crímenes; aparejados con las llamadas comisiones de la verdad, surgen una serie de programas para víctimas, y hay un auge general de propuestas de espacios y lugares memoriales a los que las prácticas artísticas contemporáneas son convocadas. La investigadora argentina Ana Longoni nos presenta en la sección *A:fuera* una reseña de algunos de ellos bajo su mirada reflexiva de los debates que los atraviesan; debates que retoman la pregunta por la capacidad de los monumentos tradicionales y de otros formatos del memorial para representar el dolor, visibilizar las víctimas y promover la reconciliación.

En la sección *A:dentro*, por su parte, incluimos la mirada crítica del politólogo Darío Villamizar sobre el *Informe ¡Basta ya!* y el documental *No hubo tiempo para la tristeza*, producidos en 2013 por el Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia. Su reseña de ambos se desarrolla a la luz de un recorrido histórico por los principales ejercicios de narrar el conflicto armado interno y dar cuenta de sus estragos en términos de derechos humanos, ejercicio que pone de relieve los alcances y limitantes de ambos documentos.

Los cruces entre arte y política gestados en las situaciones de violencia y represión en el contexto latinoamericano se reflejan en el *Dossier* en un conjunto representativo de proyectos donde la memoria y la reivindicación de derecho son protagonistas: desde la intervención de la memoria personal en la fotografía de familiares desaparecidos de Lucila Quieto (Argentina); pasando por el trabajo comunitario y de activismo performático que desarrolla el Teatro del Oprimido por décadas en Brasil (presentado por una de las herederas del trabajo de Augusto Boal, Bárbara Santos); las iniciativas de activismo frente a abusos de poder del PRI de La Curtiduría de Oaxaca (que presenta la mexicana Mónica Castillo); la reseña de una de las obras emblemáticas del genocidio en Chile, *Lonquén 10 años*, de Gonzalo Díaz (por Mario Navarro); las prácticas de activismo contra la esterilización forzada de indígenas impulsadas por Alfombra Roja en el Perú; el proceso llevado a cabo en Guatemala de memorial sobre las masacres y desplazamientos de la comunidad maya-ixil y el juicio al golpista Ríos Montt (por Julio Solórzano Foppa); el trabajo de Juan Fernando Herrán en torno a las prácticas simbólicas y de memoria que rodean al sicariato en Antioquia (Colombia); el de Clemencia Echeverri en torno a la violencia y las víctimas y victimarios del conflicto colombiano, y una puesta en contexto del trabajo filmográfico desarrollado por Jorge Silva y Marta Rodríguez en Colombia desde la década de 1970.

Para el *Inserto* de este número hemos invitado a Oscar Muñoz, artista que se ha ocupado como pocos de trabajar desde diferentes soportes y procesos investigativos las memorias fragmentadas y cotidianas, y los límites de la fijación de la identidad y del relato. Muñoz aporta a la serie de insertos coleccionables de *ERRATA#* su trabajo *Palimsestos* (2014), una pieza que evoca la fragilidad de la memoria escrita y el

discurso, reconociéndole a la materia su inestabilidad, y a la imagen su irremediable precariedad como soporte del recuerdo.

Finalmente, incluimos una reseña del libro que Jean Franco, especialista en literatura y cultura latinoamericana, dedica a la violenta modernidad de la región y sus paradojas, *Cruel Modernity*: una lectura crítica de los fenómenos sociales y políticos latinoamericanos que se detiene sobre la agresión a la mujer y a la infancia desde los diversos contextos donde se las victimiza y explota. Así mismo, en *Publicados* se incluye una reseña de *108 Cuchillo de palo*, documental de la directora paraguaya Renate Costa, dedicado a la situación de marginación y persecución a la que se vieron sometidas las sexualidades disidentes de la norma *hétero* —los denominados «108»—, bajo el régimen autoritario de Alfredo Stroessner, entre 1954 y 1989 en el Paraguay.

PRÁCTICAS INSTITUYENTES ENTRE ARTE, MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS

Ramón Castillo

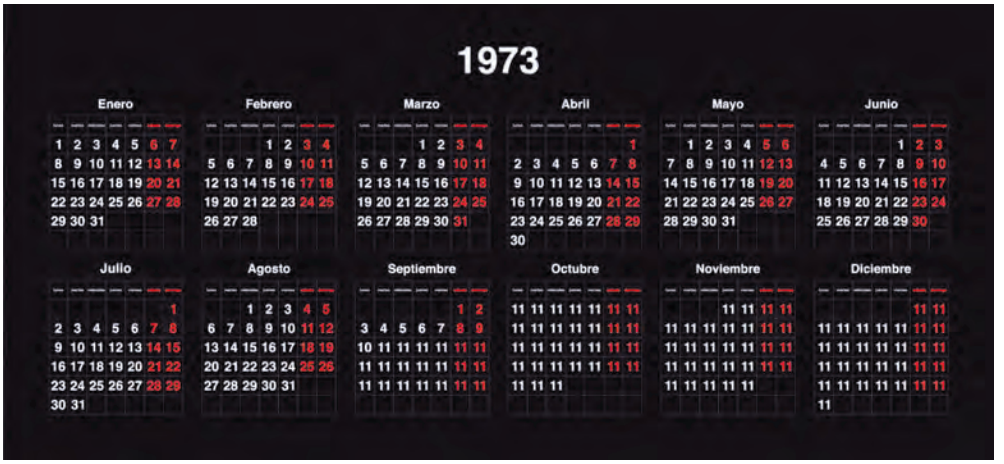
El ya conocido pesimismo de Adorno frente al horror merece una mirada más, a propósito del pesimismo que han experimentado personas y pueblos enteros a través de la historia de la humanidad. Es el escepticismo en tiempo real frente a las formas de la cultura en el momento en que la percepción sucumbe como herramienta analítica frente a las formas de terror y barbarie. Se alcanza así un extremo catatónico, en donde el silencio, el estupor y la muerte son la única forma posible: la suspensión del habla. Esa imposibilidad de narrar el horror de la realidad se repite más seguido de lo que quisiéramos, y no habla solo del pasado, sino del futuro. Digamos que cuando el presente irrumpe como un atentado, la temporalidad se altera, el pasado queda como un presente del que no se puede escapar. En el presente siempre hay alguna comunidad de personas que se encarga de ejercitar esta barbarie, como si se tratara de un Sísifo, de una condena irremediable. Adorno paradójicamente utilizó el lenguaje en su negación: «No se puede escribir poesía después de Auschwitz», porque, efectivamente, en torno a un referente tan rotundo y obtuso a la vez es muy difícil decir o hacer algo; se torna imposible representarlo, nombrarlo, darle imagen o imaginarlo.

El golpe militar en Chile, como el de Brasil, Argentina o Uruguay, por su magnitud y desgarro resulta irrepresentable para quienes lo experimentaron, y, por lo mismo, la memoria tiende a la fuga y el olvido. Es una respuesta al pesimismo justamente; el pesimismo es la razón por la cual reacciona el poeta Raúl Zurita (1982), que, a diferencia de Adorno, convierte a la poesía en la única forma de supervivencia, en la esperanza.

Lo que importa es encontrar o producir imágenes, como la única forma de hacer legible la propia existencia. La fotografía, el cine y el arte tuvieron ese rol durante la dictadura: revelar la distopía, denunciarla. Cuando el *día es un atentado*,[1] el presente se vuelve absoluto y rotundo; sueño y realidad —en clave surrealista— ceden sus fronteras. Nos invade, en consecuencia, un sentimiento ampliado en el cual la eternidad se hace instante, así como el instante se vuelve permanente, una liberación y a la vez encierro que impedirá que un día se diferencie de otro. Los traumas bélicos, los atropellos morales y la violación de los derechos humanos forman parte de estos momentos alterados en los cuales la existencia queda suspendida en una especie de no-lugar o «anteparaíso», donde lo mismo ocurrirá cíclicamente; un Sísifo condenado a no poder avanzar en el tiempo, porque pasado y futuro resultan idénticos.

Ese día marcado en el calendario se convierte en el imborrable sentimiento del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Un microacontecimiento individual que por su repetición en millones de chilenos se convirtió en el motivo permanente de la producción literaria de Zurita: «como si, desde entonces, hubiese estado escribiendo un solo libro, anclado en ese día». La publicación de Zurita del año 2011, que contiene seiscientas páginas de poesía, compila poemas recuperados de otras publicaciones, junto

1 Expresión que recuerda la pintura de Roberto Matta (1942) con el mismo título, obra que hace parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.



Alfredo Jaar, *Septiembre 11 de 1973*, 1974.
Foto: cortesía del artista.

a nuevos textos, organizados como si se tratara de los momentos previos al golpe. Su idea se convirtió en una hoja de calendario en la versión que hizo el artista Alfredo Jaar de la detención de la vida para miles de personas, no solo de Chile, sino ahora también del 11S de Estados Unidos (que también ocurrió un día martes).

Esta imagen universal de la vida interrumpida de millones de personas se transforma en una respuesta poética, más elocuente «que mil palabras». Por esta razón, el arte encuentra su lógica en el ámbito ciudadano e institucional. Y también por ello resultan familiares las relaciones e intercambios entre arte contemporáneo y derechos humanos a nivel del circuito museológico y cultural, más allá de colaboraciones formales, efemérides, o de propaganda por propia iniciativa o encargo. Aludimos aquí a la dimensión relacional que existe entre un ámbito de alta potencia y densidad comunicacional como la práctica estética y los «asuntos» que acompañan la experiencia humana. Existen puentes o vasos comunicantes entre historia y arte, y en más de una oportunidad se los ha visto en complicidad y liderando la vanguardia —en otras en disputa—. Las evidencias historiográficas, documentales y testimoniales muestran un gran porcentaje de artistas y agrupaciones de intelectuales vinculados a procesos políticos y de transformación social, cuyo sistema de representación pasa por el «atrio» de la visibilidad pública, desarrollando operaciones estéticas. Las imágenes y las obras producidas en este ámbito oscilan entre los grados de figuración y abstracción, desde memoriales, exposiciones colectivas y conmemorativas, hasta acciones callejeras y de activismo político. Se establece un nexo indisoluble a la hora de comprender cómo los distintos sistemas de representación de los que se dispone hoy se convierten en poderosas herramientas micro y macropolíticas, sin excluir la dimensión micro y macropoética de cada experiencia estética.

Durante los últimos cuarenta años, los países latinoamericanos han tenido experiencias colectivas traumáticas vinculadas a acontecimientos políticos; militares y

civiles se han organizado para provocar el asedio y control de los ciudadanos, utilizando los más diversos sistemas de represión y violencia política. Esto ha configurado un mapa de dictaduras, que, de algún modo, fueron previamente «mapeadas» durante la Guerra Fría. Hay de fondo un contexto mayor dentro del cual se tramaron estas tragedias antidemocráticas. Los organismos de inteligencia de la Unión Soviética y el de Estados Unidos establecieron una dinámica de tensión y conflicto, que tuvo sus laboratorios en el Tercer Mundo. El aprendizaje de las formas de represión de Francia durante la guerra con Argelia y los métodos de la inteligencia británica fueron recogidos por la CIA estadounidense, y no solo atesorados, sino perfeccionados, llegando a establecer manuales y sistemas de enseñanza y reproducción. La Escuela de las Américas fue el antecedente de la Operación Cóndor, a través de la que se articularon los sistemas militares de los países del Cono Sur. Su influencia y apoyo fue determinante en el destino de los países; cuestión que varios líderes de Latinoamérica pudieron identificar, pero jamás previeron la magnitud de su tragedia, de la que sería muy difícil desprenderse y superar.

La gran mayoría de los artistas contemporáneos han sido conscientes de su tiempo histórico, y con él han tomado partido respecto de las condiciones de vida y las formas de organización comunitaria. Durante la Guerra Fría vimos cómo el conflicto entre el bloque soviético y el estadounidense implicó fuertes disputas en materia artística, puesto que los artistas se veían enfrentados a establecer relaciones directas entre ética y estética. Es conocido y existe bastante literatura respecto del apoyo de la CIA estadounidense en la promoción y financiamiento de los artistas del neoexpresionismo abstracto, y de los artistas que «les sirvieran» para oponerse a los artistas de izquierda, simbolizados en la figura de Pablo Picasso.

Esta disputa internacional tuvo su arribo en Centro y Suramérica, cuyas políticas culturales no impidieron que esta guerra extendiera sus fronteras y minara las construcciones y relatos nacionales. Durante los años sesenta los artistas suramericanos reaccionaron con homenajes a favor de la Revolución cubana, se opusieron a la guerra contra Vietnam, e incluso acuñaron con una fuerza inédita la utopía de una Latinoamérica unida, como emblema de liberación e independencia cultural, económica y política. Las dictaduras coordinadas entre sí, y apoyadas por la CIA desde entonces y hasta los años noventa, afectaron a nuestra región y terminaron abruptamente con estos proyectos sociales utópicos que implicaban autonomía política y económica, solidaridad y liberación cultural.

Al término de los respectivos regímenes militares de Brasil, Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile, fue evidente la devastación a la que habían sido sometidos los ciudadanos, y hubo coincidencia de que el retorno a la historia pasaba por la restitución de la sensibilidad y el derecho al duelo, así como la restitución de memoria, el derecho a la información y acceso a la cultura, y la necesidad de justicia y reparación. Los distintos artistas e intelectuales que lograron huir del país, y los que lograron sobrevivir en el exilio interior, comenzaron a retomar su lugar en la sociedad.

Por otra parte, la ciudadanía comenzó a ver en la cultura la vía para reencontrarse con la imagen de aquella utopía social violentamente destruida; esto es, los centros culturales, los museos, las exposiciones permanentes e itinerantes, junto a la construcción progresiva de memoriales y expresiones patrimoniales tendientes a restaurar la ética y la estética.

El día 1° de abril se conmemoraron los cincuenta años de la dictadura en Brasil, momento en el que se inauguró el Museo de los Derechos Humanos del Mercosur en Porto Alegre, bajo la dirección de Marcio Tavares dos Santos. En dicha oportunidad, en el Memorial do Rio Grande do Sul (1996) se realizó una jornada titulada «Semana de la Democracia: para que nunca más desaparezca», en la que estuvieron presentes representantes de Argentina, Uruguay, Brasil y Chile, entre otros.[2] El gesto fundacional entonces fue de enormes proporciones, pues articuló en una semana la red de especialistas que señalan el nivel de logros culturales, políticos e institucionales que ha habido en estas materias en la región. El naciente proyecto museológico y museográfico fue sostenido por dos espacios: uno destinado al archivo histórico y a la investigación, y el otro compuesto de dos plantas del primer y segundo piso, con salas y galerías para exposiciones temporales, gracias a la colaboración del Museo de Arte de Rio Grande do Sul. La primera exposición, «La experiencia de los derechos humanos a través de los sentidos», abordó el tema de los derechos humanos y los aportes provenientes del arte contemporáneo y estuvo compuesta por artistas de varios países de América del Sur,[3] que abordaban directa o indirectamente la problemática.

Los esfuerzos en Argentina en torno a la memoria histórica, los archivos y la visibilidad de los derechos humanos han resultado pioneros en la región; luego de que su dictadura produjera más de treinta mil desaparecidos, sin contar con las miles de víctimas. Para la reconstrucción de la memoria y la sensibilidad del país se ha requerido del esfuerzo conjunto y sistemático de las organizaciones sociales,[4] de artistas e intelectuales, y de políticos, siguiendo el ejemplo persistente y sostenido de las Madres y luego las Abuelas de Mayo, que, apoyadas por ONG, el gobierno regional o el Estado, han logrado dar cuenta de lo ocurrido durante la dictadura. La creación del Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos

---

2 Con la presencia de María do Rosario Núñez (Secretaría de DD.HH. de la Presidencia de Brasil), Víctor Abramovich (Instituto de Políticas en DD.HH. del Mercosur), Graciela Jorge (Secretaría de DD.HH. para el Pasado Reciente de la Presidencia de Uruguay), Carlos Lafforge (Archivo Nacional de la Memoria de Argentina), Ricardo Brodsky (Museo de la Memoria de Chile), Javier Miranda (Secretaría de DD.HH. de Uruguay), Baltasar Garzón (Tribunal Penal de La Haya), João Baena Soares (Comité Interamericano de DD.HH.), Christopher Goulart, y otras figuras de relieve continental.

3 En este contexto se dio a conocer un archivo integrado en torno a la coordinación entre dictaduras a través de la Operación Cóndor, de tal modo que se convierta en material de investigación (véase Archivo Cóndor).

4 Dentro de los avances disciplinares e interdisciplinares se destaca la tarea del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), creado en 1984, que se ha caracterizado por apoyar a los familiares de las agrupaciones de detenidos y desaparecidos.

del Mercosur (IPPDH) desde 2009, cuya sede permanente opera en Buenos Aires, y se ha propuesto dar visibilidad y contribuir en el diseño, implementación, evaluación y consolidación de las políticas públicas de derechos humanos como eje fundamental de la identidad, el desarrollo y la integración de los países asociados.

Ha sido ejemplar la reconversión de dos lugares de la memoria: por una parte, el de Esma (Escuela Mecánica de la Armada)[5] transformada en Parque de la Memoria en el año 2004, y luego el Parque de la Memoria y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (con la inauguración de su Plaza de acceso en el 2001 y el 2007 la del Monumento). Detrás de cada uno de estos efectos hay una serie de gestiones, decretos de ley, apoyos de organizaciones no gubernamentales, y el propio esfuerzo de los familiares de las víctimas. En ambos lugares hay una programación importante de charlas, seminarios y jornadas de trabajo y reflexión, junto a un programa que incorpora intervenciones, exposiciones de fotografía, documentos y arte contemporáneo. Y una actividad que vincula imaginarios y propende por intercambios entre artistas, la memoria y los derechos humanos, ha sido la primera exposición individual del artista Alfredo Jaar en el Parque de la Memoria de Buenos Aires[6], quien concibió un díptico de sitio específico con la obra *Geometría de la conciencia*, realizada anteriormente para el Museo de la Memoria en Chile.

En Paraguay, la creación del Museo de la Justicia, integrado por un centro de documentación y archivo para la defensa de los derechos humanos del poder judicial, alberga los denominados Archivos del Terror[7], expedientes policiales del régimen de Alfredo Stroessner, hallados el 22 de diciembre de 1992. El museo se ubica en Asunción, en la antigua casa que fue Sede de la Dirección Nacional de Asuntos Técnicos del Ministerio del Interior, creado por Stroessner en 1956. Asunción también cuenta con el Museo de las Memorias, que tiene como sede una antigua dependencia policial donde, según activistas locales de derechos humanos, se torturaba a los perseguidos políticos durante ese período. En este contexto, el colectivo «Mesa Memoria Histórica» que reúne a varias ONGs ha desarrollado su labor mediante convenios con el Ministerio del Interior y de Educación y Cultura. En 2007, la Municipalidad de Asunción le asignó la categoría de sitio histórico y, un año después, tras una ardua investigación administrativa, patrimonial e histórica, la Dirección Nacional de Patrimonio Histórico lo declaró «Sitio histórico y bien cultural de la República».

---

5 La Esma fue una de las instituciones que funcionó en el predio que el Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires cedió al Ministerio de Marina en 1924. Desde el año 2004 este edificio se ha convertido en el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos.

6 Alfredo Jaar, «Estudios de la felicidad», Parque de la Memoria y Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, Buenos Aires, Argentina (21 de noviembre al 01 de marzo del 2015).

7 El Archivo del Terror dejó constancia de la existencia de miles de víctimas de torturas y persecución política. La Comisión de Verdad y Justicia (Ley 2.225) en su *Informe final al Estado nacional* (28 de agosto del 2008) asignó al sitio la más grave categoría en las represiones de la dictadura, y de las peores violaciones a los derechos humanos. La gestión del museo está a cargo de la Fundación Celestina Pérez de Almada.

Tras el arribo de la democracia en Chile, a partir del año 1990, hubo una apertura al mundo del arte, que comenzó a manifestarse a través de distintas conmemoraciones. Se buscó restituir protocolos a través de los cuales los ciudadanos recuperaran sus libertades individuales al tiempo que la identidad nacional se reconfiguraba como Estado-nación. Se organizaron los primeros encuentros en las artes que identificaron el nuevo giro democrático y cultural. Se formó una primera institucionalidad cultural a través de los distintos ministerios, que luego se convertiría en el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura. Vinieron los fondos concursables de los ministerios (en especial, de Relaciones Exteriores, Secretaría de Gobierno, Obras Públicas y Ministerio de Educación), tanto para realizar obras en el espacio público, como para generar plataformas de internacionalización, bajo la premisa de que Chile había permanecido aislado y «apagado». Sin duda, desde este momento la visualidad y la cultura se convierten en una política de apertura explícita de los gobiernos de la concertación.

En su programa, el proyecto museológico y museográfico del MDDH alterna desde un primer momento la tipología de un museo histórico con la de un museo de arte contemporáneo.[8] En un mismo recorrido podemos reconocer un valioso archivo visual, objetual y documental desplegado a través de dispositivos digitales, vitrinas e infografías, junto a obras y prácticas artísticas contemporáneas. En ese sentido, el museo asume el arte como una poderosa herramienta de sensibilización y metaforización.

Esta dimensión que revisita los lugares de la memoria, los efectos de la violencia política y desoculta las tramas bajo las que se tejió intrincadamente la dictadura chilena, es lo que ha estado desarrollando durante los últimos años el académico y curador Cristián Gómez-Moya. A través del ensayo que incluimos en este número, «Estéticas de la documentalidad en los derechos humanos: una espectrografía de la desclasificación», Gómez-Moya revisa los modos de aparecer y de «ser» de las fuentes de información, y cómo estos modos fragmentarios y espectrales están destinados a la movilidad en el tiempo y el espacio (virtual y real); archivos de naturaleza paradójica, puesto que muestran y a la vez ocultan. El punto de inflexión en su trabajo lo constituye su capacidad para relacionar arte, historia, memoria y derechos humanos a la luz del proyecto curatorial «Human Rights / Copy Rights» (Santiago, 2011-2014) que ha tenido varios formatos de visibilidad y reflexión crítica. Utilizando los espacios

---

8 Paradójicamente, los museos de arte en Chile no han acogido de manera sostenida el arte chileno vinculado a la violencia política y los derechos humanos, como si en el fondo este «capítulo» fuese más bien un asunto histórico que estético o patrimonial. Llenando este vacío, el Museo de la Memoria posee dos plantas, una de ellas destinada a la Colección Permanente, donde se despliegan documentos, prensa, testimonios, filmes y fotografías en torno a una cronología de la dictadura. El museo fue inaugurado como espacio y señalado como memorial con dos obras específicas: *Geometría de la conciencia* de Alfredo Jaar (1957), y la obra de Jorge Tacla *Al mismo tiempo, en el mismo lugar* (1958). La otra planta ha sido destinada a un programa de exposiciones temporales de arte contemporáneo, donde el programa curatorial cobra un lugar preponderante (a cargo del artista visual Mario Navarro, desde los primeros años hasta el año 2012).

institucionales (museos, bibliotecas, foros y coloquios), y al mismo tiempo poniendo en acto el potencial performativo de los documentos en ámbitos lecto-escriturales, comunicacionales, expositivos y de difusión, este proyecto constituye un largo estudio de prácticas artísticas y escrituras críticas en torno a la desclasificación de archivos en Chile y Latinoamérica.

La discusión y puesta en escena en torno a los derechos humanos en Chile no solo se ha vuelto un asunto medular para la estética y el arte contemporáneo; hemos visto también cómo en cada país de la región se torna un asunto interdisciplinar donde bibliotecólogos, forenses, antropólogos, abogados, historiadores y artistas aportan cada uno desde su ámbito para completar y reparar, aunque sea parcialmente, la imagen-texto de una memoria a la que se debe atender con urgencia, antes de que se llegue aún más tarde.

La revisión del arte producido en Chile se convierte en un capítulo obligado para poder reconocer el rol de las imágenes y acciones que algunos artistas han realizado durante la dictadura y posteriormente. Su investigación visual y audiovisual es una forma de restitución sensible y eficaz de la memoria colectiva nacional; en ellos la bandera chilena, el territorio y el cuerpo se convierten en formas alegóricas que acusan recibo de todo aquello que le acontezca al país y sus habitantes. Así, por mi parte, en el ensayo «Políticas y estéticas de la memoria y derechos humanos en Chile» busco reconocer los distintos momentos en que surgen las estéticas de resistencia y disidencia en el país, y al mismo tiempo mencionar la variedad de formatos expresivos desarrollados por intelectuales, poetas, artistas y activistas chilenos, que van desde la palabra impresa hasta la intervención del espacio público y el *performance*, inaugurando nuevos espacios de resistencia y, por lo tanto, formando nuevos espectadores, desafiando la lógica del horror, el temor y la desesperanza.

En tercer lugar, la posibilidad de reconocer las prácticas artísticas políticas que no han sido visibilizadas ni atesoradas por instituciones o la historiografía del Perú, es el esfuerzo que hace Víctor Vich, en el artículo que incluimos en esta selección para Errata#. Allí el académico peruano revisa el doble sentido del arte, en tanto *poiesis*, es decir, en tanto dimensión simbólica sostenida en significantes diversos creados o producidos por autores singulares o colectivos; y por otra parte, como *aisthesis,* en la medida en que son experiencias recepcionadas por nuestros sentidos en cualquier espacio público o institucional: «Las *poéticas del duelo* sacan a la luz temas profundamente incómodos y se proponen interpelar a los ciudadanos de múltiples maneras. Uno de estos temas, por ejemplo, es el de las desapariciones forzadas, que sigue siendo un hecho evadido —y ocultado— por las autoridades oficiales», nos dice.

El autor llama la atención sobre la poca visibilidad que este tema tiene actualmente en la esfera pública peruana, a pesar de que reconoce que en los últimos años se han activado acciones artísticas destinadas a convertirse en «interrupciones simbólicas» del cotidiano, es decir, amparadas en la micropolítica, y por extensión, en la

confianza de que las acciones progresivamente invadan la esfera pública e institucional. En tal contexto, Vich reseña tres iniciativas peruanas de gran relevancia en los años recientes. Los trabajos desarrollados por Karen Bernedo y su proyecto «Museo Itinerante por la Memoria» contienen y hacen visible la violencia política y las violaciones de derechos humanos en el Perú en el marco del régimen fujimorista, asumiendo distintos formatos, desde conferencias, acciones de arte, curadurías y exposiciones temporales (y virtuales). Este Museo es en cierto modo el primer lugar o «contenedor» de cuestiones discursivas, materiales y simbólicas, previo a la inauguración en 2014 del Museo de la Memoria de Junín, provincia de Huancayo. El caso de la artista visual Rosario Beltrán y el colectivo Desvela, que presenta Vich igualmente, son elocuentes ejemplos de acciones artísticas y activistas[9] llevadas a cabo por equipos multidisciplinarios y de base, para impedir el olvido, y propiciar la solidaridad y la justicia frente a una institucionalidad dubitativa y poco articulada en materia de memoria y reparación histórica.

Desde su diversos contextos de producción y reflexión, esta serie de prácticas instituyentes entre arte, memoria y derechos humanos configuran hoy, por fortuna, un programa sostenido, más allá de organismos específicos vinculados a los derechos humanos, entidades de familiares de detenidos y desaparecidos, que pertenece a la sociedad y el continente en general. Este giro ético de la sociedad latinoamericana se ha irrigado a través de todo el cuerpo social, y así podemos ver cómo surgen iniciativas individuales, colectivas e institucionales que tienden progresivamente a impedir la distancia entre las formas de vida y su representación en los derechos humanos. De tal forma, el arte reencuentra su lugar como sistema de representación en la medida en que permite «dar imagen» a cuestiones complejas, ominosas, dolorosas y al mismo tiempo fundamentales para constituir el «rostro y figura» de una sociedad omitida y negada por la maquinación de un Estado o fuerza política empeñada en demostrar que el horror es capaz de impedir la poesía y cualquier forma de esperanza.

La imagen de las tachas de los desclasificados de la CIA que vemos en la obra de Voluspa Jarpa resulta elocuente para insistir en las formas de control, sometimiento e intervención en la vida diaria y el destino de una comunidad o un país, y al mismo tiempo, señalan la intensidad de ese vacío (negro o blanco). Un vacío se convierte en el epicentro simbólico para restituir el poder de las imágenes y establecer una política de las mismas que incluya a la sociedad en su conjunto y reconozca a quién, cómo y cuándo distribuye ciertas imágenes. Pues ya no se trata solo de la visibilidad intelectual y expositiva de los derechos humanos como un problema de los directa o indirectamente afectados (víctimas, familiares, colectivos o partidos), sino de cómo la sociedad en su conjunto y los distintos organismos de los Estados democráticos en su articulación establecen programas permanentes que garanticen su enseñanza,

9 Un colectivo que no puede pasarse por alto en una revisión de este tipo lo constituyen Mujeres Creando, de Bolivia. Su líder y representante, María Galindo, ha establecido una plataforma de trabajo cuya autonomía les permite realizar activismo callejero (*grafitis*, programas radiales, *performances* o *funas*), jornadas de trabajo social y jurídico en su casa hotel ubicada en La Paz.

difusión y protección, desde el aula escolar al ágora del espacio público, desde la calle a las juntas vecinales, los tribunales de justicia y los museos.

Referencias

Acervo Documental Cóndor. Mercosur. IPPDH. Disponible en: <http://www.ippdh.mercosur.int/ArchivoCondor>, consultado el 10 de noviembre del 2014.

Mujeres Creando, Bolivia: www.mujerescreando.org

Museo de la Memoria y los Derechos humanos, Chile: www.museodelamemoria.cl

Museo Virtual de Arte y Memoria. 2014. «Se inaugura en Huancayo el Museo de la Memoria». Disponible en: <http://www.museoarteporlasmemorias.pe/content/se-inaugura-en-huancayo-el-museo-de-la-memoria>, consultado el 10 de noviembre del 2014.

Zurita, Raúl. 1982. *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.

ESTÉTICAS DE LA DOCUMENTALIDAD EN LOS DERECHOS HUMANOS: UNA ESPECTROGRAFÍA DE LA DESCLASIFICACIÓN

Cristián Gómez-Moya

› Vista de la Sala de Lectura Gabriela Mistral, Biblioteca Nacional, 2012. Santiago de Chile. Archivo HR/CR.

Los documentos fotográficos que presentaré a lo largo de este artículo corresponden a diversos registros del proyecto curatorial «Human Rights / Copy Rights» (HR/CR),[1] como resultado de un largo estudio de prácticas artísticas y escrituras críticas en torno a la desclasificación de archivos sobre derechos humanos.[2] Utilizando tanto los espacios institucionales como las relaciones performativas con los mismos archivos, desde su inicio el proyecto ha perseguido tensionar la dialéctica entre lo visible y lo invisible —el autor y la autoridad—, que concierne a la desclasificación como nuevo orden humanista, toda vez que el problema de los derechos humanos se ha transformado en un espacio de discontinuidad histórica en torno a la imagen y la *documentalidad* de la memoria.

Para abordar el proyecto, me focalizaré en una intervención realizada en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile en 2012,[3] que ocupó como escenario la Sala de Lectura Gabriela Mistral;[4] un espacio público para visitantes que desean consultar libros, colecciones y documentos de interés nacional. Entre sus pasillos y recodos, invisibles ante la mirada de los usuarios, esta sala de lectura también alberga los diversos tomos de la colección *Chile Declassification Project* (U.S. Department of State 1999), un proyecto que forma parte de la política de desclasificación de archivos que comenzó bajo el gobierno de Bill Clinton (*Declassified U.S. Government Documents*, 1999–2000), y que en sus amplias bases de datos sobre inteligencia cuenta con

1 Cabe señalar que el proyecto curatorial consistió en exposiciones, seminarios y publicaciones entre 2011 y 2014. La exposición se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Universidad de Chile, en colaboración con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (julio–octubre de 2011). Además, el libro que documenta el proyecto (Gómez-Moya 2013) se presentó en diversas ocasiones entre el 2013 y 2014, a cuarenta años del golpe de Estado perpetrado en Chile (1973): primero en Nueva York, en el encuentro Declassifying the Archive, organizado junto a Susan Meiselas, Diana Taylor, Fred Ritchin, José Luis Falconi, Peter Kornbluh y Lee E. Douglas, en la Universidad de Nueva York (septiembre del 2013); luego en Santiago de Chile, en la mesa compuesta por Ricardo Brodsky, Soledad Novoa y Francisco Brugnoli, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (noviembre de 2013); y por último en Barcelona, bajo el título de la mesa «Documentos de arte», con la participación de Jorge Blasco, Lee E. Douglas y Daniel G. Andújar, en el Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA, febrero de 2014).

2 Entre los artistas y escritores involucrados con el proyecto están Jorge Blasco, Alejandra Castillo, Soledad García-Saavedra, Daniel G. Andújar, Luz Muñoz, Claudia Missana, Federico Galende, Voluspa Jarpa, Miguel Valderrama, Gonzalo Díaz, Lee E. Douglas, Ricardo Brodsky y Francisco Brugnoli.

3 Bajo el título *Espectro de un archivo-monstruo* (HR/CR), se realizó una intervención de contenido documental a partir de la lectura de los archivos *Chile Declassification Project* (Biblioteca Nacional, Santiago, 20 de noviembre de 2012). Intervención en el marco del proyecto curatorial «Seminar of the Invisible», del curador Brandon LaBelle, con la organización del Centro de Documentación de las Artes Visuales-Centro Cultural Palacio La Moneda.

4 La Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, cuya fundación se remonta a 1813, logra su mayor expresión republicana en el edificio levantado en 1925, actualmente bajo la administración de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam).

informes de diversos organismos federales de Estados Unidos.[5] Los tomos de *Chile Declassification Project* corresponden a una serie de documentos fotocopiados y agrupados en tramos que comprenden el período 1968–1991, en cuyo interior se revelan las operaciones gestadas entre las agencias del gobierno estadounidense, especialmente la Central Intelligence Agency (CIA), los aparatos de inteligencia militar y las corporaciones privadas en Chile, que provocaron el golpe de Estado de 1973. Dichas transferencias contribuyeron, además, a implementar la nefasta Operación Cóndor, violento plan de carácter clandestino ejercido sobre los grupos de izquierda en los países del Cono Sur de América Latina, entre los años setenta y ochenta.

Así, ubicados en una estantería perdida dentro de la sala, estos volúmenes han quedado en el olvido, abandonados al descuido y la falta de clasificación interna para su búsqueda y acceso. Por este motivo, diríamos que la historia del país, tanto como sus discontinuas políticas de archivo y patrimonio sobre el régimen dictatorial, han soslayado la importancia de estos documentos, volviéndolos secretos e ilegibles para el público. La Sala de Lectura constituye así un espacio que cumple su función de un modo parcial sobre la lectura de la historia y de los archivos desclasificados. Su cotidiana función habitualmente se materializa en el texto que cada quien pide leer, pues ahí precisamente se da un límite entre texto legible e ilegible. Sin embargo, este límite, su domicilio nominativo como Sala de Lectura, contiene una lectura que ha quedado en suspenso, pues sencillamente no ha tenido lugar. Se trata, entonces, de examinar estos archivos que no se han dado-a-ver, pero que, aun así, cohabitan silenciosamente como espectrografías.

1.
Introito

Es sabido que la discusión acerca de los derechos humanos se ha vuelto un asunto medular para la estética y el arte contemporáneo, toda vez que la sola idea de los derechos humanos ha constituido un foco de tensión permanente en el devenir de la representación universal, cuyo pensamiento crítico ha oscilado entre los modos de manifestación de la vida y los tipos de mediación con el horror que ha dejado la misma violencia del derecho como única forma de vida. Enunciar esto no deja de resultar inquietante, contra toda corriente que piensa el derecho en su principio natural, así como con aquella que piensa el derecho de manera jurídica. Ambas, igualmente efectivas para sentar la jurisprudencia desde el siglo XVIII, hoy en día parecerían ofrecer poco rendimiento en el plano de una representación más abstracta, pero no por eso menos determinante, sobre todo en aquella que invoca a la memoria como el principal sustento de evocación de la vida en un aquí y ahora.

5 Entre ellos: Department of State, Central Intelligence Agency (CIA), Defense Intelligence Agency, National Security Council, The White House (documentos disponibles en U. S. Department of State, 1999).

La discusión mnémica acerca de los derechos humanos, y en particular acerca de sus efectos en un arte contemporáneo que ha dejado en suspenso el horror de lo real[6], es básicamente aquella que se inscribe como una forma de registro visual, y que es gobernada por una forma de dar-a-ver la huella psíquica de una violencia. En este sentido, al pensar en el campo de la administración visual de la memoria, diríamos que *no habría derecho* sin el derecho a ejercer la visión sobre la administración del acontecimiento, el cual no es otro que el resultado de una tecnología de la visión. Dicho de un modo más preciso, no habría derecho, tal como señala Jacques Derrida, sin *derecho de mirada*, y esto compete a que toda elucidación por la declaración de una humanidad que accede al campo óptico del horror es, antes que nada, una declaración de posibilidad «de hacer entrar, en la propia "morada del otro", el ojo y todas las prótesis ópticas que son las cámaras, los aparatos fotográficos, etc.» (Derrida 1998, 49).[7]

Derechos, entonces, que para una discusión sobre estética y visualidad constituyen la dimensión crítica de una catástrofe cumplida en el plano de lo político, pero cuyo destino parece desenredarse en una política visual de lo protético[8]. Y por este motivo, precisamente, la discusión en torno a la memoria traumática parece no ser otra que la posibilidad de la vida y la muerte mediada. Esto es lo que bajo una lectura crítica sobre los derechos humanos se comprende, entre otras formas, como un tipo de inconsciente óptico que requiere de prótesis para acercarse al horror,[9] o bien a través del recurso al *archiaparato* como el legado ideológico-humanista detrás del archivo.[10]

De ahí que abordar estos aspectos sobre la memoria y la estética de los derechos humanos sea ante todo una discusión acerca de los medios protéticos utilizados contra el olvido, y en especial sobre las tecnologías de archivo que activan el inconsciente óptico de lo que ha quedado fuera del campo de visión. En consecuencia, esta lectura se realiza a la luz de una época en que la desclasificación de archivos sobre

---

6 En lo que sigue utilizo la idea de «lo real», pero alejada de la idea de lo real traumático en términos que lo definía el historiador del arte Hal Foster quien, siguiendo a Jacques Lacan, analizaba un arte abyecto que retornaba a lo real (Foster 2001). La preocupación más bien es en el sentido que Freud pensaba lo real como lo «siniestro vivencial» (1919). La discusión es extensa, pues lo real mantiene una estrecha vinculación en los seminarios de Lacan, quien recoge la discusión a partir de lo innombrable, lo irrepresentable. Volveré sobre ello a lo largo del texto.

7 Para una discusión más amplia al respecto, véase Gómez-Moya 2012.

8 La categoría de lo *protético* se refiere a las prótesis tecnológicas que median entre la mirada y la memoria. Conviene advertir, sin embargo, que ella responde a una larga tradición estética que ha pensado el uso de las tecnologías y las máquinas como aparatos de orden traumático y compulsivo en el campo del arte moderno (Foster 2008).

9 A falta de espacio para desarrollar esta extensa discusión, conviene señalar algunas referencias: por un lado, la crítica derivada del problema que Walter Benjamin plantea acerca del «inconsciente óptico» en el texto de 1936, cuya lectura contemporánea se puede seguir en Rosalind Krauss (1997) y en José Luis Brea (2007). Por otra parte, esta categoría también la aborda indirectamente Jacques Rancière bajo la lectura del «inconsciente estético» (2004).

10 Se trata de uno de los debates en torno al archivo de la memoria como «archiaparato», en orden a una estética de la desaparición (Déotte 2004).

Estantería del archivo del *Chile Declassification Project*, Biblioteca Nacional, 2012. Santiago de Chile. Archivo HR/CR.

derechos humanos ha condicionado el valor de la memoria; lo cual significa recuperar la cuestión por el sentido de la vida social inscrita, hoy más que nunca, en el documento.

A razón de esto, argumentaré que el espacio crítico entre derechos humanos y memoria, al menos durante los últimos cuarenta años en América, ha constituido un interregno que tensiona el devenir de la representación atravesada por una relación inevitable; es decir, por la interfaz histórica arte-política que ha primado desde los años setenta —cuando las violencias de Estado en el continente resultaban más inhumanas—, y que, para este caso, enunciaremos bajo la esfinge de una *política-protética*. Se trata, en última instancia, de no eludir el devenir que ha sufrido el paradigma de los derechos humanos en el marco de la cuestión contemporánea acerca de las estéticas de la memoria, pero especialmente respecto del asunto por la *documentalidad* en la memoria de lo humano.[11]

Esto llevará, inevitablemente, a pensar sobre aquellos acontecimientos biopolíticos, performativizados en documentos desclasificados, que han movilizado las categorías de lo real hacia un devenir no exento de una tensión entre derechos y prótesis. Es decir, se trata de derechos que han ingresado a un extraño lugar en que la

11 Al hablar de *documentalidad* recurro a la línea teórica postderridiana que aborda el documento como una acción performativa alrededor del problema de la memoria. Por una parte, cabe tener en cuenta la categoría de «huella documental» discutida por Paul Ricœur (2004) en el entorno físico. Sin embargo, siguiendo el pensamiento deconstructivo de Maurizio Ferraris, la *documentalidad* serían aquellas cualidades no del documento en tanto objeto, sino de la activación del documento desde una perspectiva de ontología crítica, que vuelve más determinante su devenir performativo. Por ello nos parece más oportuno indagar en el problema del acto de ley a través de un lenguaje de tipo documental (Ferraris 2013).

vida *aparece* como un índice documental de la memoria, asociado a su vez con lo que *(re)aparece* como espectro de una memoria viva.

Por esta razón, antes que un problema con la categoría de archivo —con el *arkhé* del lugar—, se trata más bien de un problema con los residuos que han quedado de la desclasificación virtual de los documentos del horror; documentos que por cierto responderían a una *huella documental* que notifica la performatividad de los derechos humanos, ya sea por medio de la desclasificación anunciada por los nuevos humanismos globales, o por las espectrografías que los mismos documentos aparentemente emancipados de su secreto dejan tras de sí.

2.
Espectros

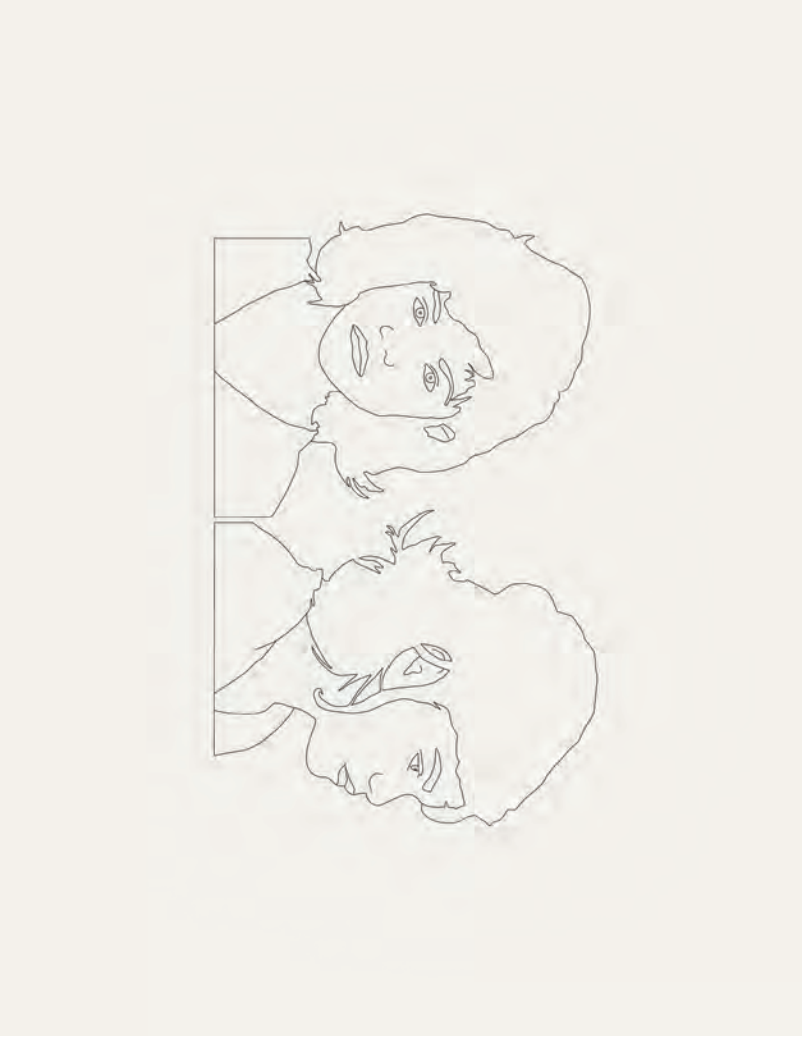
Entre los aspectos medulares de la relación entre memoria y derechos humanos se encuentra la idea de lo irrepresentable, arrastrada desde la segunda mitad del siglo XX a raíz del *dictum* adorniano: la sanción de la poética de lo representable como una imposibilidad histórica, que hace de lo irrepresentable el principio por antonomasia de cierta ética *qua* estética del arte.

Por tal razón, diríamos que lo irrepresentable sería aquello que quedó en un peregrino lugar del pensamiento debido al aparecer de lo siniestro. Bien se sabe, siguiendo la penetrante discusión freudiana acerca de lo siniestro (lo ominoso: *das Unheimliche*, 1919), que todo aquello que se vuelve extraño abriría el espacio para el retorno de lo traumático en el plano de lo «siniestro vivencial».[12] Así, es siniestro aquello que se da-a-ver debiendo permanecer oculto, a veces por resultar insoportable a la mirada, otras por mantener el terror en un estado de posibilidad latente. Sin embargo, la ficción también produce lo siniestro, de ahí una de las paradójicas conclusiones del autor austriaco: «Muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria [ficción, fantasía], y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real» (Freud 1976, 248).

Se podría consignar, a raíz de ello, que uno de los problemas más vibrantes entre memoria y derechos humanos ha sido siempre el asunto de la representación de lo siniestro vivencial. De modo que la memoria de los derechos humanos podría ser examinada perfectamente a través del problema de lo irrepresentable, toda vez que la memoria es justamente su lugar común. Hablamos de memoria, entonces, cada vez que lo irrepresentable ocupa el espacio de evocación abstracta, ajeno al cuerpo de lo real siniestro, y, por tanto, se ubica en un lugar muy distante del acto de violencia sobre los derechos humanos. Si esto es así es porque la memoria siempre es un lugar desplazado del acontecimiento que da origen a su reconstrucción ficticia. Es decir,

12 Freud utiliza esta acepción en contraposición a las ficciones, pues estas últimas crean nuevas posibilidades de lo siniestro que no pueden existir en la vida real. Es de recordar, además, que el autor nos advertía que esta categoría podía ser abordada desde el campo de la estética; sin embargo, los psicoanalistas desdeñaban dicho campo habitualmente.

Claudia Missana, *Diagrama de sombra*, 2011. Dibujo digital sobre los Archivos del Terror, Centro de Documentación y Archivo de Asunción, Paraguay. MAC, Santiago de Chile, Archivo: HR/CR. © Claudia Missana.



si la memoria es una abstracción que siempre ocurre en el desfase con el acontecimiento, entonces la memoria es una condición que se encuentra fuera-del-tiempo —de igual modo que se escribe una historia monstruosa del presente—,[13] ocurre en un tiempo «desquiciado» —*the time is out of joint* (Hamlet; Freud; Derrida)—,[14] o bien, su acaecer se produce entre tiempos.

Pues bien, para ensayar una conexión no libre de controversia, si la memoria opera como interfaz de aquello que ha quedado entre el acontecimiento y el señalamiento de los derechos humanos, entonces es necesario hablar de un *medium* que fisura el tiempo —entre lo real y lo ficcional diferido—, y que a su vez vuelve indistinguible lo vivo de lo no-vivo. Dicha condición es propia de lo que Derrida, en su afamada conferencia «Spectres de Marx» (1993), concebía como *hantologie*.[15] Esta acepción advertía que el espectro se encontraba más próximo del presente que del pasado, y de ese modo nos otorgaba una clave temporal.

A razón de esto, se diría que la aparición estética de un documento del horror rompería con un pasado que no es tal: que no existe más que como recuerdo espectral que trampea el tiempo, lo vuelve una ilusión de la memoria. De este modo, el espectro de los derechos humanos se puede conectar inmediatamente con aquello que en la voz del filósofo francés se anunciaba como el trabajo del duelo: «es necesario saber. *Es preciso saberlo*» (Derrida 2012, 23). Trabajo que para una estética sobre los derechos humanos comprende en primer lugar reconocer dónde están los despojos, los restos, los documentos de aquello que *(re)aparece*, y a través de los cuales se vuelve posible su imagen espectral.

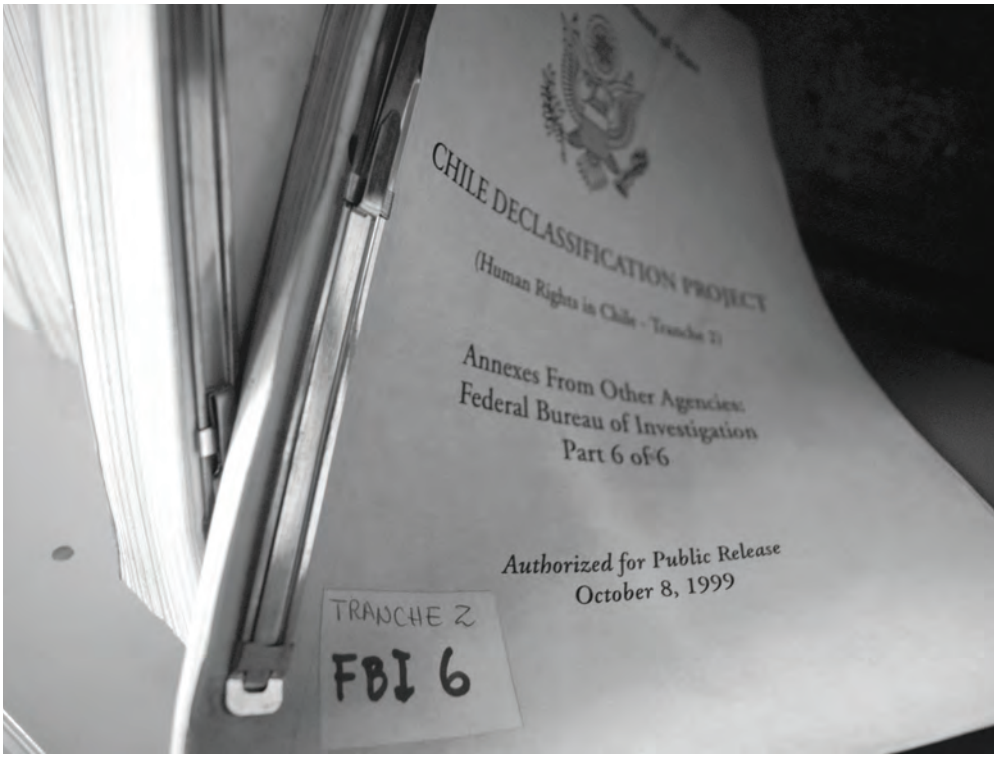
Precisamente será esta estética de la *(re)aparición* —que comparte el sentido doliente de la *espectralidad*— lo que determinará la época de un acontecimiento basado en políticas centradas en el documento, y cuya formalización se da a través de la mirada que lee, en el mismo documento, el horror de una humanidad extraviada. Por lo tanto, de lo que se habla aquí es del devenir del documento histórico cruzado por la performatividad de la mirada. Ciertamente, esto se puede contrastar con una forma de vida espectral ocasionada por el *medium*, tal como lo ha observado el mismo Derrida, ya que su espesor consiste en pertenecer a una ontología fronteriza (ni presente ni ausente):

---

13 Al respecto se puede revisar la discusión sobre el acontecimiento-monstruo desarrollada por François Dosse (2012), quien a su vez examina lo que François Hartog califica de «presentismo»: un presente-monstruo.

14 Un interesante texto que cruza estas referencias y a la vez plantea una discusión contemporánea entre espectralidad, arte y política se encuentra en García 2012.

15 La categoría de espectros no incluía el ser del ente o de la muerte, pues se encontraba más allá de la ontología y la teología. Por eso el autor recurría a ella como *espectralidad*, traducida bajo la rara expresión de «fantología» (Derrida 2012, 24).



Estantería del archivo del *Chile Declassification Project*, Biblioteca Nacional, 2012. Santiago de Chile. Archivo HR/CR.

> [...] si esta frontera capital se desplaza es porque el *medium* en el que se instituye, a saber, el *medium* mismo de los *media* (la información, la prensa, la telecomunicación, la tecno-tele-discursividad, la tecno-tele-iconicidad, lo que garantiza y determina en general el esparcimiento del espacio público, la posibilidad misma de la *res publica* y la fenomenalidad de lo político), ese elemento que no está ni vivo ni muerto, ni presente ni ausente: espectraliza. (Derrida 2012, 64)

Por esta razón, la figura intermedia de un espectro se caracteriza, antes que nada, porque *está en un lugar sin ocuparlo*. ¿De qué modo podría ocurrir esto? Se dice que la mejor forma de ocultar un delito es dejar sus huellas a la vista: estar ahí, frente a los ojos. De tan evidente que ya no es visto por nadie. Así, lo que desafía este dar-a-ver es la pretensión de la mirada completa, vasta y llena, satisfecha de sí misma. Pues se trata de un *medium* que habita en un entre-dos; por lo tanto, sería necesaria una larga búsqueda para llegar a él: justo donde nadie buscaría, ocupando un lugar pero sin ser visto, entonces sin lugar digno de mirada.

Si la catástrofe de los derechos humanos inauguró una forma de documentación fundada en los cruces entre huella e imagen secreta, es porque se dio en torno a un acontecimiento monstruoso que mantuvo las cosas en un estado perenne de violencia.[16] Dicho acontecimiento, leído en clave política de *lesa humanidad*, condicionó las

16 Esta, recordemos, es la comprensión del concepto de «catástrofe» en Benjamin (1995): *que las cosas sigan así*.

formas de escribir la historia, y del mismo modo produjo una paradojal forma para su lectura: una que sencillamente no ha tenido lugar, y es por ello que asedia el tiempo como un espectro.

De modo que no es de extrañar que sus escrituras así como sus lecturas sean concebidas como *espectrografías*, pues se trata de documentos que, abandonados entre el polvo y las cenizas de la catástrofe, se manifiestan como el *medium* de la memoria. Precisamente es por ello que estos documentos aparecen como algo abstracto en el horizonte de la representación de los derechos humanos, y es por esta misma razón que su huella mnémica corre el peligro de diluirse en el perpetuo suspenso de su lectura.

3.
Grafía

Utilizando como *dictamen* la opacidad que ha quedado en los restos fotocopiados correspondientes a los archivos secretos sobre derechos humanos —los que vincularon una parte importante de países americanos asolados por las intervenciones de inteligencia criminal de Estados Unidos durante los años setenta y ochenta—, la lectura realizada a dichos documentos lleva inevitablemente a pensar en qué clase de historia es esta que ha quedado perpetuada en la indeleble *espectrografía* del archivo.

Actualmente, conservados en la estantería perdida de una biblioteca metropolitana,[17] la mirada ejercida sobre dichos documentos nos advierte de la doble constancia que sugiere la misión pública de la institución ciudadana: un lugar destinado al ejercicio de la lectura y una imagen verificable de la historia. Así, las preguntas que allí surgen se encuentran condicionadas por un tiempo discontinuo y siniestro que interroga el tipo de escritura que contienen estos archivos. Sin embargo, más allá del peregrino interés por estos documentos aciagos, la cuestión que ciertamente resulta perturbadora es ¿qué tipo de lectura propicia su forma de leerlos, cuando no hay nada que leer en ellos más que escrituras en otra lengua y amplias tachaduras de censura recortadas, borradas, sobrepintadas?

Una respuesta sería insuficiente ante la huella ominosa que ha quedado en estos registros. Pues no se trata de representaciones *stricto sensu*, sino más bien de las opacidades de lo irrepresentable. Por eso es que estas escrituras nos dicen algo que

---

17 Referimos a los archivos del *Chile Declassification Project* en la Biblioteca Nacional. Sin embargo, también cabe advertir que gran parte de la operación de desclasificación de archivos sobre derechos humanos a nivel global ha sido gestionada por las agencias internacionales. Entre ellas, quizá una de las más importantes sea el National Security Archive, un instituto de investigación no gubernamental situado en la George Washington University. El acervo en línea del NSArchive (2014) sirve como un repositorio de documentos gubernamentales sobre una amplia gama de temas relativos a seguridad nacional, inteligencia externa y políticas económicas, y a su vez ofrece múltiples entradas a documentos sobre crímenes de *lesa humanidad* que vinculan a los Estados Unidos con otros países.

no sabemos y que, justamente, se encuentra en su imposibilidad de ser leídas —en eso consistiría, de hecho, el inconsciente óptico de un horror que media con el saber—.[18]

Ocupando el lugar que tras de sí ha dejado la historia de los lugares, la escritura equivale a la forma más inmediata del registro archivístico institucional: se toma nota del ingreso, y acto seguido se inscribe como texto de consulta. Sin embargo, cuando se trata de ingresos sin claro origen de procedencia, sin índice de materias y carentes de un destino en el orden de las cosas documentales, el registro queda ensombrecido bajo una indescifrable nebulosa. Hablamos pues de un legado cuyo origen resulta impreciso y desconocido, ya que el *arkhé* de un archivo sobre derechos humanos es, antes que nada, un secreto. Según los principios de una sociedad secreta, todo archivo de la violencia debe ocultar su origen eliminando las huellas de su clasificación. Por lo tanto, se trata de una práctica de escritura cuya huella se convertirá inevitablemente en una *espectrografía*.

Así, lo único que queda como evidencia de los espectros es entonces el sufijo *grafía*. Este suele aparecer como el legado mismo de un acontecimiento, posibilidad que se daría únicamente por medio de la escritura. En tal sentido, se hablaría no solamente de los marcos que han ocasionado la escritura historiográfica, sino también de las condiciones para su lectura. Esto no sin antes decir que dicho límite no estaría signado en lo absoluto por un tiempo único, homogéneo.[19]

Por las mismas razones, resulta inverosímil pensar que no hay nada más continuo que la lectura que aparece en el vestigio legible de un acontecimiento. Justamente es todo lo contrario: nada es menos continuo que la lectura, que acumula las huellas de su paso por otras diversas y desiguales lecturas. Un documento ajado no por el uso, sino por el ejercicio de la mirada. De modo que la escritura —el *arkhé* de la lectura— parece indicar algo más que esa forma continua que promete la hendidura de su *grafía*.

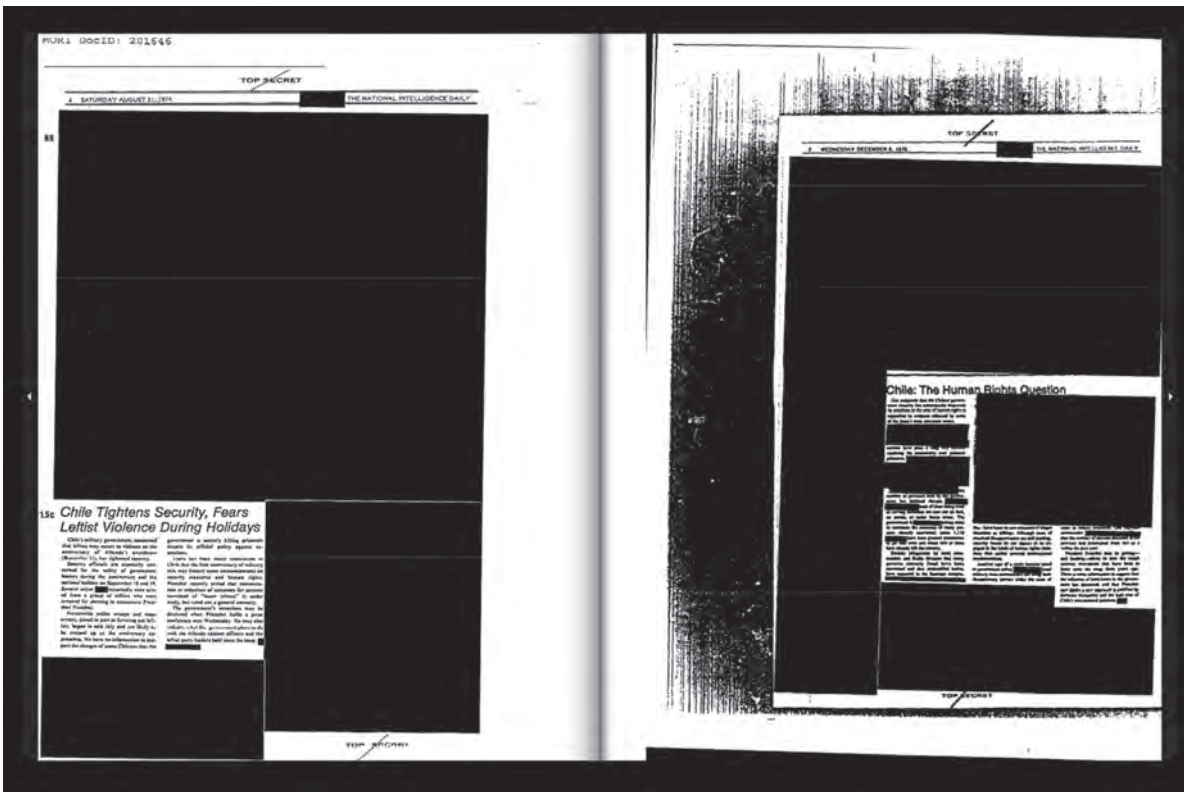
Si damos por cierto que la escritura es entonces lo que antecede a la mirada del otro, podríamos especular que esta se manifiesta como *bio-grafía*. Es la vida de la escritura lo que aparece, de un modo algo furtivo quizá, como la biografía de un texto en el devenir de sus lecturas.

Pues bien, la *grafía* indudablemente pasa por un acto performativo de sustitución en el archivo —ya se sabe que la historia puede llegar a naturalizarse de tal modo que una mentira se instituye como una verdad absoluta—. En efecto, parecería que la *grafía*

---

18 Brea, parafraseando el inconsciente óptico en Benjamin, lo enunciaba del siguiente modo: «[…] hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos "suficientemente" que conocemos» (2012, 48).

19 En cierta medida, las ideas expuestas a continuación corresponden a la discusión que sostuve, junto a los historiadores Miguel Valderrama y Luis G. de Mussy, durante una mesa con François Dosse en el seminario «Los límites de la escritura: historiografía, literatura y tiempo presente», en la Universidad Finis Terrae (Santiago, 24 de octubre del 2012).


FOIA: DOCID: 201646

TOP SECRET

THE NATIONAL INTELLIGENCE DAILY

Chile Tightens Security, Fears Leftist Violence During Holidays

TOP SECRET

Chile: The Human Rights Question

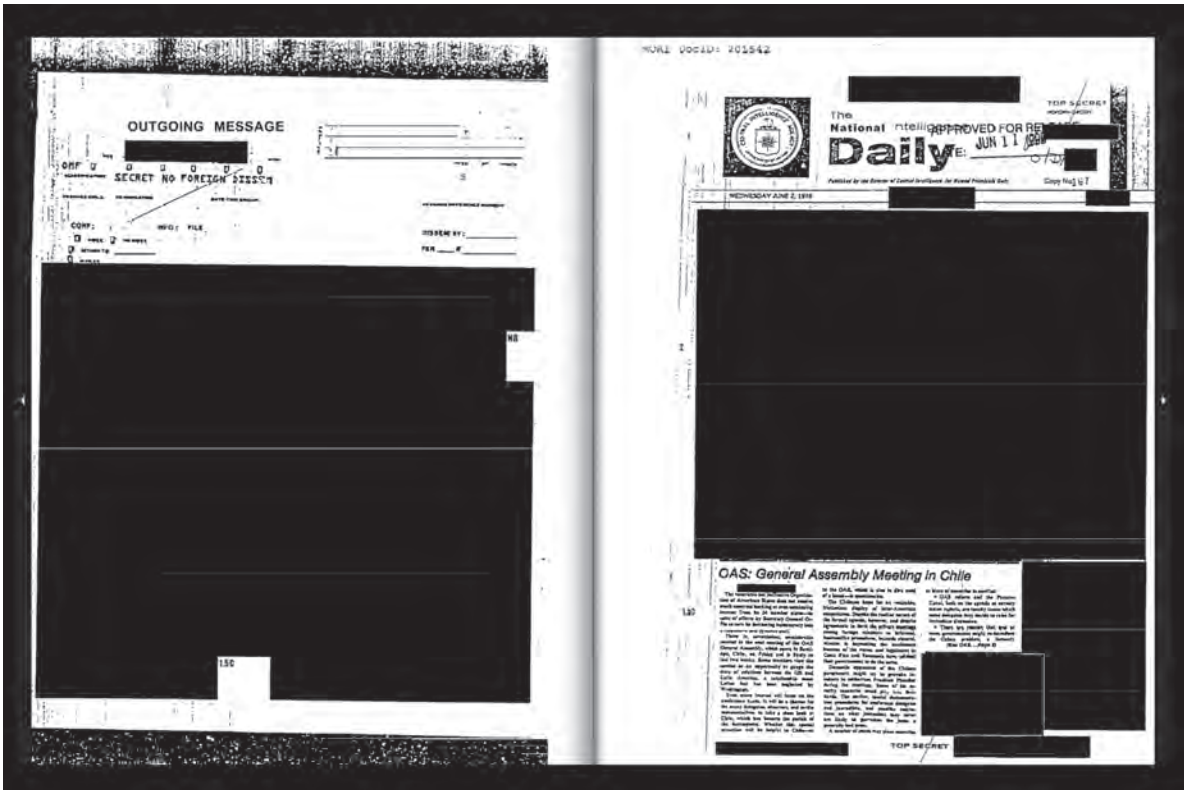
TOP SECRET

emancipa a la historia de su lugar instituyente y la vuelve un acontecimiento en sí mismo. Sin embargo, ¿no es acaso la *grafía* a su vez una práctica que naturaliza la vida (*bios*), la describe ya como «memoria archivada», tal como Paul Ricœur nos aclaró, en tanto se trata de lo que ve y escribe quien registra lo que ingresará a la vida del archivo? Por tal razón, esta escritura, que aparece en los documentos desclasificados acerca de las operaciones de inteligencia entre los países americanos, responde a una época marcada por la «huella documental» agrupada en sendos volúmenes de fotocopias que ingresan al archivo. Ello, sin embargo, plantea sugerentes dificultades performativas, en tanto el acontecimiento histórico ha quedado inscrito en estos textos dispersos y apócrifos que no pueden ser leídos más que como huellas documentales, y específicamente a través de sus formas de vida: la heteróclita mirada de quienes los leen.

En este sentido, tal vez debiéramos preguntar si acaso es el documento un texto aséptico. O si, por el contrario, es el documento una escritura infesta.[20]

De acuerdo con ello, se piensa dicha escritura como memoria-farmacia, para seguir los términos en que lo expuso Ricœur al interpretar lo percibido por Platón, en el

20 Tal como lo ha señalado Valderrama, a propósito de la escritura historiográfica durante la posdictadura: «la escritura de la historia de la catástrofe sería también aquí la escritura de una historia diabólica que multiplica las estructuras parergonales» (2008, 89).



Páginas 40 y 41: Voluspa Jarpa, *Archivos virtuales / Lecturas inconclusas, verdades erráticas*, 2011. Libro digital elaborado con documentos de *Chile Declassification Project*. MAC, Santiago de Chile. Archivo HR/CR. © Voluspa Jarpa.

Fedro, respecto de la invención de la escritura como *pharmakon*: «a la vez remedio respecto a la memoria, que protege del olvido, y veneno en la medida que ella corre el peligro de sustituir el esfuerzo de memoria» (Dosse 2012, 113).[21] Agreguemos a esto, así como lo analiza por su parte François Hartog, que el mismo autor de *La memoria, la historia, el olvido* (2004) es quien recurre a la lectura del *pharmakon* para pensar en una «inquietante extrañeza» —aludiendo al *das Unheimliche* freudiano— que recorre la historia; inquietante y extraña, así como traumática, es entonces la memoria. «*Pharmakon* ya es el nombre de la inquietante extrañeza» (Hartog 2014, 137), pues se trata de comprender que la «memoria viva» es siempre amenazada por la escritura.

> […] todo alegato a favor del archivo permanecerá en suspenso en la medida en que no sabemos, y quizá nunca sabremos, si el paso del testimonio oral al testimonio escrito, al documento de archivo, es, en cuanto a su utilidad y sus inconvenientes para la memoria viva, remedio o veneno —*pharmakon*— (Ricœur 2004, 218).

Sin embargo, si cabe alguna prudente observación a lo expuesto, cuando se examinan los documentos desclasificados sobre derechos humanos, el olvido parece contrarrestarse, paradójicamente, con la ilegible escritura que colma sus páginas, ya que efectivamente esta misma ilegibilidad hace necesario invocar la memoria.

21 Es conocida esta lectura que ya había planteado Derrida en *La Diseminación* (2007). Ricœur, por su parte, la recupera para pensar la escritura en el archivo (2004).

Con todo, tampoco se puede olvidar que se trata de una escritura instituyente a partir del lugar, y por ello conviene apelar nuevamente a una crítica del lugar desde el marco de inscripción que ofrece su archivo. Curiosamente se ha pensado que el archivo es una forma que registra el acontecimiento contra el olvido, y por lo tanto lo revela, lo muestra. Sin embargo, también el archivo se puede interpretar como algo vivo, aunque no quede claro si es algo que se nos aparece como una tele-prótesis «en vivo» o efectivamente tiene vida propia más allá de nuestra presencia.[22] Y nuevamente ahí, el inconsciente óptico del horror parece desplazarse entre la memoria viva y sus tecnologías.

Empero, ¿qué sucede cuando el espectro de la muerte comienza a aparecer en todo el archivo? No en vano, en el contexto de América Latina, ciertas estéticas de la memoria, tal como insistentemente lo ha demarcado Nelly Richard, se apresuraron en señalar el quiebre de lo político jurídico con los circuitos metropolitanos de lo artístico, advirtiendo de la necesidad de infiltrarse en estos circuitos reservados y, a la vez, de la necesidad de indagar críticamente en las poéticas del archivo y su desclasificación. En efecto, según la autora, el archivo habría consumado el lugar vagabundo de un sujeto clasificado como desaparecido: «una persona sacada (en vida) de la circulación humana y que después se transforma en un caso archivado (en muerte/vida) por la burocracia de los sumarios judiciales» (Richard 2010, 211). Afirmaciones que apelaban a una *memoria sin casilleros* y que bordearon decididamente la relación arte-política durante los períodos posdictatoriales. Por tal razón, tales críticas pudieron dejar en entredicho lo que algunos historiadores pensaran sobre las imágenes de archivo como principios burocráticos de *no-tránsito*, a diferencia de leerlas como necesarias formas-de-vida para la humanidad.[23] Por ello seguramente también sería necesario precisar, ante las diatribas provocadas por una memoria viva en clave estética, que estas formas son protéticas en tanto corresponden a tecnologías-de-vida mediadas por el documento.

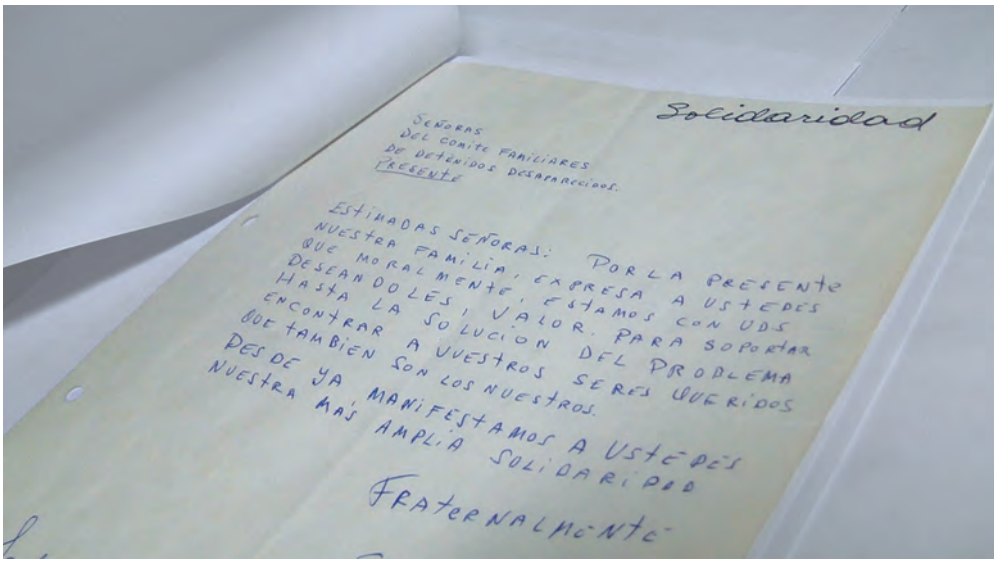
En cualquier caso, si dichas formas equivalen a tecnologías-de-vida, y a su vez, si las tecnologías equivalen a formas-de-vida, o sea, formas-de-crítica (Thayer 2010), entonces el documento de los derechos humanos sería el depositario de lo vivo que, al poner en crisis la memoria del crimen, ejerce también la crítica de la huella. Se trata, por lo tanto, de una memoria que despliega la crítica a través de la vida protética.

Pues bien, la biografía —el *bios* en el archivo de los derechos humanos— cobra entonces un lugar rutilante a la vez que superficial. Por un lado, si las formas-de-vida de los derechos humanos han sucumbido al destino de su inscripción, es porque la humanidad ha terminado encontrando en el archivo el espacio de sus derechos

---

22 Derrida (2012) menciona que estas nuevas formas de *espectralidad* resultan de la «tecno-tele-discursividad» y la «tecno-tele-iconicidad». En ellas aparecen el texto y la imagen como dos espectros construidos bajo una característica fundamental para este estudio: la distancia (*tele*).

23 Véanse los estudios sobre *imágenes supervivientes* de Didi-Huberman 2009.



Intervención con documentos del *Chile Declassification Project* en la Sala de Lectura Gabriela Mistral, 2012. Biblioteca Nacional, «Espectro de un archivo-monstruo», Cristián Gómez-Moya, Santiago de Chile. Archivo HR/CR.

extraviados. Pero, por otro lado, si lo que está en el corazón de este debate es el ascenso de la imagen documental que, tal como lo señala François Dosse, incumbe a «la inflación archivística que confina a la plétora» (2012, 118), es debido a que, como bien nos advierte el mismo autor parafraseando a Ricœur, la fase archivística no refiere solamente a un lugar espacial físicamente situado, sino a un lugar social (Dosse 2012, 111; véase también Ricœur 2004, 217).

4.

Plétora

Abundancia es entonces algo que se podría verificar a través de la administración socio-espectral del documento. Sin embargo, hablamos de una huella documental que no estaría signada, precisamente, por la impresión nostálgica de su recuerdo, sino por la construcción de una permanente tensión escópica con la mirada de quien la administra. Por ello, la mirada constituida como el medio de lo humano siempre deja entrever una lectura a destiempo del acontecimiento. Y es por ello, además, que no puede comprenderse sino como una acción disgregada, disonante. Para decirlo de otro modo: la mirada sobre el documento no es una práctica neutral en tiempo presente, ya viene condicionada por el registro del acontecimiento, y, a su vez, quizá lo más relevante, la ejercen siempre quienes disponen del objeto con la pretensión de alcanzar la inalcanzable convergencia con la mirada de otros.

Ahora bien, si los archivos sobre derechos humanos equivalen a una formidable política de las imágenes protéticas es porque en sus residuos documentales pervive y resuena el deseo de mirada, de comprensión viva sobre un acontecimiento incomprensible: «el acontecimiento es ante todo lo que yo no comprendo. O mejor, el acontecimiento es ante todo que yo no comprenda» (Derrida 2004, 139). Deseo que, como también sabemos, no es capaz de alcanzar la tranquilidad que la razón le otorga (le

Cristián Gómez-Moya, *Sala de lectura*, 2012. Fotofijas de video en la Biblioteca Nacional, Santiago de Chile. Archivo HR/CR.

niega), porque, básicamente, este mismo deseo puede ser modulado constantemente desde el control y la subjetividad de la mirada de quien lo diseña. Hablamos pues de una mirada que ocurre en el quiebre mismo de la memoria; en la cisura del sujeto que ya no recuerda qué sucedió exactamente, pero que aun así es capaz de apelar a una memoria remota que —bajo la tesis benjamiana sugerida aquí— ha quedado suspendida como un inconsciente óptico frente al horror de la humanidad.[24]

Así, si los derechos humanos se visualizan en la política de las imágenes de archivos, tanto como en el derrumbe del acontecimiento jurídico, la pregunta que cabe entonces es: ¿cómo administrar lo que ha quedado de su precaria declaración universal inscrita ahora en las espectrografías de imágenes? Escasean las respuestas en este intrincado mapa de *virtualizaciones*; no obstante, parece ser que la vida contemplativa y reflexiva, bajo aquel espesor documentalista, lo que alienta es a una máquina de reproducción que ha explotado hacia nuevos *derechos de mirada* que no solo incluyen la visualidad y el acceso, sino también la copia, la reproducción, y la (des)autorización de firmas sobre los residuos plasmáticos de aquellos acontecimientos monstruosos.

Basta con observar la administración cultural de los derechos humanos para advertir fácilmente que sus archivos han cobrado, además de su valor escópico, un valor patrimonial desterritorializado en la cultura contemporánea de la tele-memoria. No es nada nuevo comprobar el auge de una institucionalidad cultural que genera espacios de documentación o clasificación enciclopédica, que ha sido desplegada como agencias que transfieren la responsabilidad social que constituye la memoria del horror, o bien como museificaciones de espacios curatoriales que virtualizan el horror. Estas formas de exhibición se caracterizan, además, por albergar diferentes acervos documentales. En este sentido, los derechos humanos aparecen al interior de naves de archivos con galerías de documentos de diversa magnitud tecnológica (audios,

24 Recordemos que Benjamin, justo al final del famoso texto sobre la reproductibilidad técnica, declaraba: «La humanidad […] se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden» (1989, 57).

películas, fichas, videos, gráficos, mapas, bases de datos, etc.), que han cobrado su principal materialización performativa, precisamente, en fondos de imágenes virtuales para un público dispuesto a transformarlos en documentos vivos.

Reconocidas como una política de las imágenes antes que colecciones fijas, estas galerías se encuentran gestionadas por las habituales formas administrativas de registros electrónicos, protocolos de indexación, licencias de obras, etc. Sin embargo, también se observa en ellas la existencia de nuevas formas de *documentalidad* —como las ha denominado Ferraris (2013)—, ya que se abren a la participación de personas que interactúan con los registros, quienes no solo visualizan y contemplan, sino que también examinan, fotocopian, escanean, fotografían, descargan, coleccionan, guardan y reenvían documentos, entre otras muchas acciones. De este modo, configuran un complejo sistema performativo que, a pesar de lo infausto que subyace en los mismos documentos, podríamos designar como un tipo de espacio relacional asociado a una forma-de-vida: un *bios* documental. Por ello, bajo el síntoma de la desclasificación, se diría que estas colecciones expanden su alcance biopolítico hacia el intercambio entre comunidades y documentos, generando así nuevas formas-de-vida mediadas por reproducciones, traspasos e incluso modificaciones documentales que pueden realizar las mismas personas, como memorias vivas.

Cabría subrayar, además, que estos permanentes ejercicios estético / performativos sobre la memoria documental de los derechos humanos han provocado importantes giros ontológicos al interior de las administraciones de archivos en las bibliotecas, museos o galerías. A futuro es probable que no logremos saber muy bien de dónde proviene un documento político que ha sido desclasificado, cuál es su origen y su devenir, más aún si lo relevante es la apertura de los archivos y su performatividad entre las comunidades. Por ello, al pensar en un archivo sobre la memoria de los derechos humanos no debemos omitir la propia crisis de administración de la memoria en la época de la memoria viva; esto es, el propio derecho de las comunidades de activar e intervenir como una forma-de-vida en el archivo.

Así, cuando las relaciones sociales se escriben como espectrografías, significa entonces que el misterio del archivo pasa inevitablemente por la mirada ejercida sobre sus documentos, y de ahí la combinatoria consensuada del horror social que esto supone, el horror que deja en la memoria de la humanidad. Del mismo modo cabría suponer que una espectrografía anunciada en las imágenes de archivos de los derechos humanos vive de un modo inconsciente. Se trata ahora de un inconsciente óptico / protético que, asociado con documentos desclasificados, finalmente lo que propicia es una forma-de-vida en el archivo; subsana aquello que al ojo no es completo, total.

Los derechos humanos, dicho de esta otra manera, encuentran su ubicuidad precisamente en aquello que el sujeto óptico no encuentra de forma humana, y sí en aquellas prótesis que permiten comprender mejor el horror.

5.

Post-scriptum

¿Qué es una esfinge en el campo de los derechos humanos sino la exuberante monstruosidad de un misterio alojado en la cripta del archivo? La esfinge, mitad una cosa mitad otra, ha sido el destino catastrófico de una sociedad. De modo que el carácter enigmático de un acontecimiento, tan monstruoso como ha sido el Estado contra los derechos de la humanidad, aparece entonces como un amargo y contradictorio problema en los límites de la propia institución estatal que resguarda el archivo de la violencia, más aún cuando ese archivo es ya la huella monstruosa en sí misma.

A pesar de lo diminuto que pueda resultar un acto contra lo humano (y a pesar de lo inconmensurable de su doloroso legado), su huella documental quedará como *un sutil duplicado en la mente.* Es por ello que no resulta estéril pensar en la catástrofe que la relación arte-política ya habría anunciado para los derechos humanos, pues se trata ahora de un cuerpo documental dividido —mitad una cosa mitad otra— entre la política y la protética.

Esta catástrofe es la que hemos leído, precisamente, como desclasificación: el secreto clasificado que se habría inscrito dentro del orden del discurso.[25] Por lo tanto, su régimen de visibilidad ha dependido de quién autoriza su lectura. Como contraparte, llevando al extremo la categoría de desclasificación, lo que debemos comprender, desde luego, es una ruptura con aquel orden, pues hablamos de la fisura con una política de autor y autoridad que ha desestabilizado el sentido profundo que entraña el origen del orden: quién desclasifica, quién otorga derecho. Por ello habría que señalar que cuando se trata de examinar una institución pública que resguarda el testigo de una escritura indescifrable lo que ocurre, en alguna medida, es que la autoría tiende a borrarse, en tanto queda fuera del relato de la autoridad que ha hecho posible su lectura, no así de la mirada de quien ejerce la consulta.

Ahora bien, esto significa situar la relación dialéctica entre clasificación y desclasificación en un marco de temporalidad no muy lejano de lo siniestro en el arte; puesto que se trata de un arte que, aunque está muy lejos de apelar a lo «siniestro vivencial», produce la ficción de la memoria (*ars memoriae*) a través de prótesis documentales. Dicho régimen estético, por lo tanto, no puede soslayar de forma inocente la dialéctica visual que subyace en su propia memoria escrita (remedio o veneno) acaecida en los límites de la desclasificación.

Lo perturbador para una lectura de los derechos humanos es saber que la aclamada desclasificación propiciada por las soberanías neoliberales a finales de los años noventa —*algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos*—, constituyó

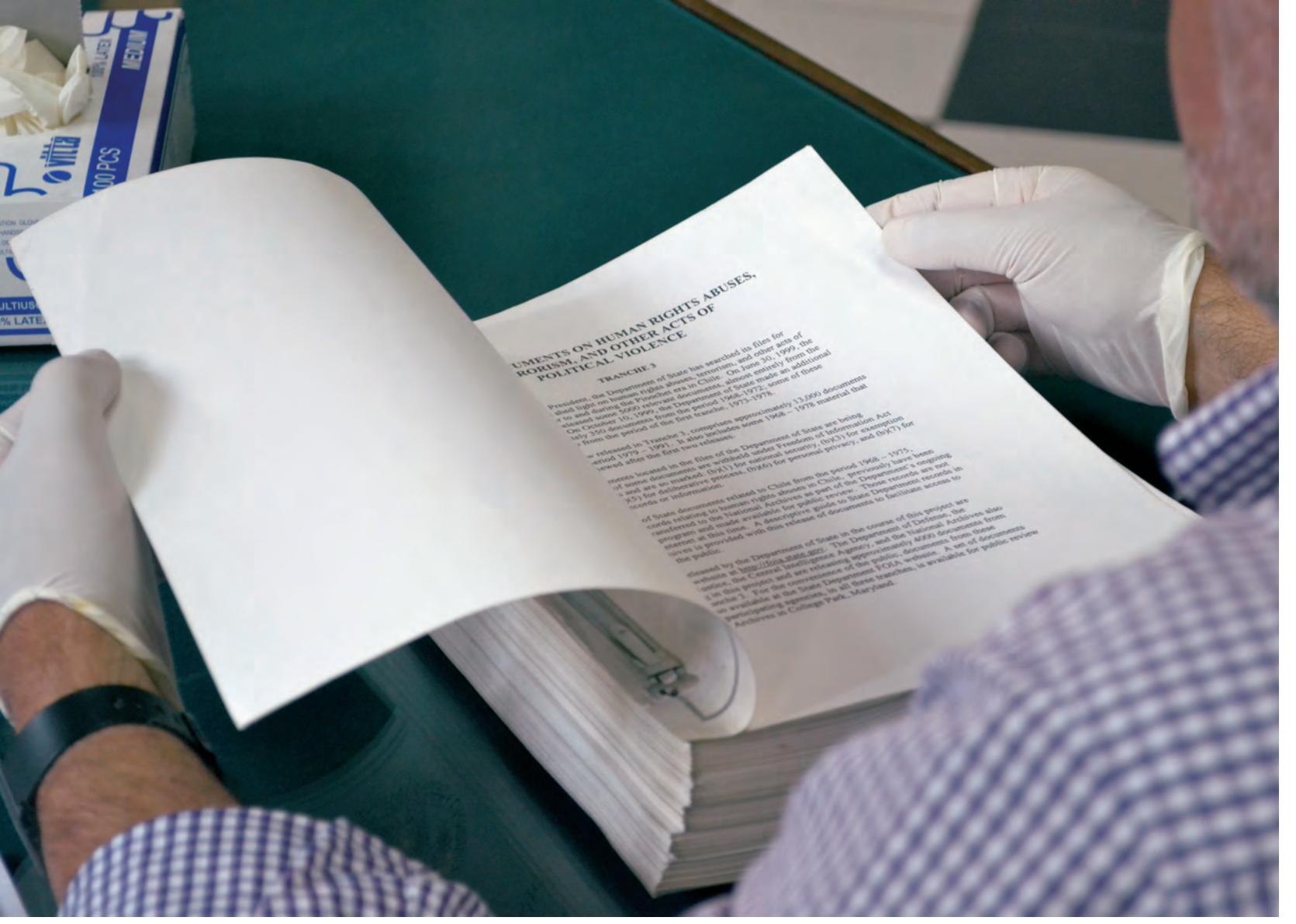
25 Se continúa aquí la glosa foucaultiana respecto del origen del discurso. Véase Foucault, «El enunciado y el archivo» (2002, 101-173) y «Fantasia of the Library» (Foucault, en Bouchard 1977, 87-112).

> Vista de intervención en la Sala de Lectura Gabriela Mistral, Cristián Gómez-Moya, «Espectro de un archivo-monstruo», documentos del *Chile Declassification Project*. Biblioteca Nacional, Santiago de Chile. Archivo HR/CR.

un impactante volumen de copias tachadas y degradadas por el tiempo. Y su ironía, precisamente, se encuentra en la obligación de preservar dichas historias utilizando para ello prótesis táctiles que garanticen la asepsia de las páginas, justo cuando ya nadie velaba por la existencia de tales documentos ocultos en una estantería de poca jerarquía histórica.

Y, a pesar de ello, a pesar de toda la siniestralidad de su estado, estos archivos siguen disponibles para su lectura, cohabitan el espacio de lectura diaria de una biblioteca nacional: pedir libros, obtenerlos, leerlos y devolverlos. Al final del día se puede constatar el ingreso del guardián del salón y, seguido de ello, el ingreso del personal de aseo. Todo para resguardar y limpiar, asear lo que se ha leído en este lugar. Pues no debemos olvidar que en la medida que avanzamos en la lectura también reforzamos el efecto destructivo que esta tiene. La lectura tal vez consista en eso: leer y borrar, recordar y olvidar. Borrar las huellas de la lectura es entonces algo perentorio en la memoria-farmacia.

Si las prótesis ayudan a ver lo que resulta invisible, y si además sirven de visión-táctil para auscultar el cuerpo incompleto de una lectura imposible —en cuanto es



imposible destramar lo que ha quedado oculto bajo las tachaduras de un documento desclasificado abandonado entre las ruinas—, entonces estos documentos son finalmente el *medium* a través del cual se permite leer, con una ciega letanía, el espectro detrás de nosotros: lo que nos ve, nos mira sin mostrarse.

Referencias

Benjamin, Walter. 1989. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» [1936], en: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus. pp. 15–60.

Benjamin, Walter. 1995. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Pablo Oyarzún (trad.). Santiago de Chile: UARCIS-LOM.

Bouchard, Donald F. (ed.). 1977. *Language, Counter-memory, Practice. Selected essays and interviews by Michel Foucault*. Itaca: Cornell University Press.

Brea, José Luis. 2007. *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.

< Vista de intervención en Sala de Lectura Gabriela Mistral, Cristián Gómez-Moya, «Espectro de un archivo-monstruo», documentos del *Chile Declassification Project*. Biblioteca Nacional, Santiago de Chile. Archivo HR/CR.

Brea, José Luis. 2012. «Cambio de régimen escópico. Del *inconsciente óptico* a la *e-imagen*», en: *Arte, archivo y tecnología*. Castillo, Alejandra y Cristián Gómez-Moya (eds.). Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae. pp. 47-73.

Déotte, Jean-Louis. 2004. *L'Époque des Appareils*. Paris: Lignes-Manifeste.

Derrida, Jacques. 2004. *Le concept de 11 septembre*. Paris: Galilée.

Derrida, Jacques. 2007 [1975]. «La farmacia de Platón», en: *La Diseminación*. Madrid: Fundamentos. pp. 91-260.

Derrida, Jacques. 2012 [1995]. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Derrida, Jacques y Bernard Stiegler. 1998. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: Eudeba.

Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Dosse, François. 2012. *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y atención a las singularidades*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.

Ferraris, Maurizio. 2013. *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*. New York: Fordham University Press.

Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

Foster, Hal. 2008. *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal.

Foucault, Michel. 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Freud, Sigmund. 1976 [1919]. «Lo ominoso», en: *Obras Completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu. pp. 215-251.

García, Luis. 2012. «Dissensus communis / espectropolíticas de la imagen», en: *Revista Errata# 7, Creación colectiva y las prácticas colaborativas*. Bogotá. pp. 30-54.

George Washington University. 2014. National Security Archive. Available at: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/>, accessed November 10th, 2014.

Gómez-Moya, Cristián 2012. *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile: Palinodia.

Gómez-Moya, Cristián (ed.). 2013. *Human Rights/Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: VID/U-Crea, Universidad de Chile.

Hartog, François. 2014. *Creer en la historia*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.

Krauss, Rosalind. 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.

Rancière, Jacques. 2004. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante.

Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Richard, Nelly. 2010. *Crítica de la Memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.

Ricœur, Paul. 2004 [2000]. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Thayer, Willy. 2010. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

U. S. Department Of State. 1999. *Freedom Of Information Act (FOIA)*, Washington D.C. Available at: <http://foia.state.gov/Search/Collections.aspx>, accessed November 10th, 2014.

Valderrama, Miguel. 2008. *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*. Santiago de Chile: Palinodia.

POLÍTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MEMORIA EN CHILE. TRES MOMENTOS

Ramón Castillo

› Quema de libros en Torres de San Borja, Santiago, 23 septiembre de 1973. Koen Wessing/Nederlands Fotomuseum. Foto: cortesía de Hollandse Hoogte.

El día anterior: breve panorama

Para comprender en cierto modo la función o el papel del arte en Chile frente a un escenario social y político vinculado con la sensibilidad y la memoria histórica, resulta necesario recordar, como si se tratara de una reconstitución forense, que el gobierno de la Unidad Popular (UP), liderado por el presidente Salvador Allende, multiplicó exponencialmente desde su inicio, en 1970, las expectativas respecto de los usos, función y sentido de la cultura en general, y del arte en particular. Las exposiciones de arte y los recitales de música y poesía resultaron ser la mejor promoción de la nueva sensibilidad revolucionaria y popular de la época. Por otra parte, los artistas y las obras de arte fueron el valor agregado que tenía el proyecto político y cultural de la UP. Fue un gobierno que identificó rostros y escenas de artistas vivos, y sus actos políticos estuvieron siempre antecedidos por acciones artísticas o murales colectivos.

Este es un legado que sin duda venía trazado históricamente por los vínculos entre cambios sociales, revolución y vanguardia. En tal sentido, desde comienzos del siglo XX existía una directa relación entre el arte de vanguardia y los movimientos de izquierda, en especial de los artistas que fueran comunistas o trotskistas. El listado es numeroso; pero podemos citar el caso de Pablo Picasso,[1] quien incluso hasta sus últimos días fue comunista y apoyó al PC Internacional. Otro caso será el de Roberto Matta, quien, además de sumarse a los surrealistas a fines de los años treinta en Europa, se adscribió al PCI. Matta, en cierto modo, relevó a Picasso, apoyando al PC, y en particular colaborando con el gobierno de Fidel Castro; prueba de ello son todas las acciones artísticas, ediciones de grabados y donaciones en obras que le hizo. De sus legados existe un gran mural en el Salón Che Guevara, en Casa de Las Américas, en La Habana.

Para la UP, o para los ideólogos e intelectuales de izquierda, el arte contemporáneo, la revolución y la conciencia latinoamericana resultaban afines. Desde los primeros días se vio que en los centros culturales, juntas de vecino y museos de Chile se inauguraron exposiciones sin distinción de alta y baja cultura. Desde pintores populares y arpilleristas, hasta ceramistas y muralistas tuvieron un mismo lugar dentro del proceso de sensibilización y concientización, y dentro de la cadena productiva el trabajo manual, intelectual y creativo fueron equivalentes. El mejor ejemplo de esta postura ideológica fue la construcción del edificio de la Unctad III, que se levantó en 275 días gracias al esfuerzo simultáneo de artistas y obreros, pagados con la misma tarifa por hora.

Esta perspectiva militante y comprometida hizo que para el gobierno de Salvador Allende el arte fuera prioritario; de hecho, al revisar con cuidado la gran cantidad de

1 Picasso fue identificado con la izquierda y, en el contexto de la Guerra Fría, fue cuestionado por grupos de derecha. El poeta Louis Aragón seleccionó de un dibujo de Picasso la paloma de la paz. No obstante, «pronto sería caricaturizada por el movimiento Paix et Liberté, apoyado por la CIA como *La paloma que hace bum* (*La colombe que fait Boum!*)» (Stonor Saunders 2001, 104).

actividades protagonizadas por artistas de todas las disciplinas, tanto en actos oficiales como en la vida cotidiana, los ejemplos resultan numerosos. Era habitual encontrar actos públicos, concursos de arte, ferias, exposiciones en centros culturales o al «aire libre», y actividades musicales que celebraban efemérides. También se destacaban las distintas brigadas muralistas que, animadas por intelectuales y artistas de izquierda, desarrollaron obras en el espacio público.[2] En este caso, el «espacio público», eufórico por transmitir alegría y promover la nueva sensibilidad de un arte entendido como extensión de la sensibilidad colaborativa y la ética de sus productores, se situaba frente a un espacio de deliberación y articulación de los ciudadanos.

Desde los primeros días se inauguraron exposiciones en los barrios, plazas y en «cualquier rincón» del país; en los centros culturales, juntas de vecino y museos de Chile. En este sentido, destaca la exposición «El pueblo tiene arte con Allende» en agosto de 1970, que estaba integrada por obra gráfica.[3] En esta misma dirección se cuenta el «Tren de la cultura», que recorría todo el país, las ciudades y los pueblos, como soporte para espectáculos de pintura, danza, poesía, teatro, música y cine. Otra exposición inserta en el espíritu de integración latinoamericana fue «América, no invoco tu nombre en vano», compuesta por pinturas, esculturas e instalaciones de artistas entre los que se reconocen a José Balmes, Gracia Barrios, Guillermo Núñez, Francisco Brugnoli y Víctor Hugo Núñez. El mismo año tuvo lugar la exposición de Alexander Calder en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago.

El auge de las brigadas muralistas fue sintomático de este estallido de expresión artística y popular. Entre ellas se destacó una brigada (ya activa desde mediados de los años sesenta) que para 1971 realizó su primera exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago: «Brigadas Ramona Parra: Juventudes Comunistas de Chile».[4] La brigada, liderada por el *Mono* González, contó con la complicidad de Roberto Matta, quien en 1971, en uno de sus viajes a Chile en apoyo a la UP, realizó obras tanto en museos como en espacios públicos en diversas poblaciones. El testimonio de este viaje tan productivo fue el mural realizado en la comuna de La Granja, titulado *El primer gol de Chile*, que muestra en clave humorística y no menos ingeniosa un único arco al lado derecho, atravesado por una pelota que va de izquierda a derecha.

---

2 Esta euforia de un arte popular, desacralizado y no especializado, hizo que muchas personas colaboraran con entusiasmo en las brigadas que participaban en las «campañas» informativas de los idearios de izquierda. En 1969 las juventudes comunistas fundaron la Brigada Ramona Parra (BRP). Y pronto fueron apareciendo otras, como la Elmo Catalán (BEC) y la Lenin Valenzuela, surgida en el verano de ese mismo año, 1970. También Pedro Sepúlveda creó la Brigada Pedro Lobos (BPL).

3 El grabado y los sistemas gráficos en Chile favorecieron la multiplicación de la obra original, fenómeno que ya venía desde las bienales de grabado y las ferias del Parque Forestal. La exposición «El pueblo tiene arte con Allende» fue montada en simultánea en varios espacios del país, para apoyar la idea de que también el arte era una forma muy poderosa de comunicación.

4 Tanto en el Museo de Bellas Artes, como en el Museo de Arte Contemporáneo, perteneciente a la Universidad de Chile, estaban dirigidas por artistas chilenos.

Los encuentros entre las brigadas callejeras, en su mayoría conformadas por obreros y estudiantes, con los artistas de museo o galería continuaron. En 1972, las BRP convocaron a los artistas a colaborar en un mural de 450 metros de largo, pintado colectivamente en los bordes del río Mapocho. Entre los artistas participantes estuvieron José Balmes, Gracia Barrios y Francisco Brugnoli. En un gesto de reconocimiento mutuo y «desacralización» institucional, el director del recién creado Museo de Arte Contemporáneo, Guillermo Núñez, invitó a las brigadas a pintar los murales del recinto (Reyes 2012).

El año siguiente fue la exposición «París y el arte contemporáneo», del Museo de Arte Moderno de París. Y unos meses después llegó «El arte del surrealismo» proveniente del Moma de Nueva York. En esta exposición venían pinturas de Roberto Matta y René Magritte, pero también se destacó la presencia de obras de Marcel Duchamp. En el mismo sentido, se presentó la exposición homenaje a Piet Mondrian, «Movimiento Forma y Espacio» y la «Exposición Internacional de Pintura Unctad III. Conservador Nemesio Antúnez». Hacia mediados de año llegó Roberto Matta a Chile y realizó, entre otras obras, la serie de pinturas sobre tela de arpillera, utilizando cal y materiales de construcción del MNBA. Meses después también llegó su hijo Gordon Matta-Clark, acompañado de Jeffrey Low. Matta-Clark realizó la primera intervención o *cutting* en un edificio, con unos cortes en los ductos de aire acondicionado, dejando abierto un paso de luz hacia el techo del edificio. La exposición «Salón de otoño», realizada por Cecilia Vicuña en 1972, fue la demostración de la radicalidad posible en un museo que incorpora estéticas afines a la posvanguardia y al arte conceptual. En la propuesta realizada, la artista llenó una sala y la rotonda con hojas recogidas del Parque Forestal. A un costado se exhibían los poemas de su libro *Sabor a mí*.

Sin duda, la exposición más emblemática fue aquella que se comenzó a organizar en 1971 en torno a la «Operación verdad», que supuso la donación y envío de obras de artistas dispuestos a apoyar a Chile para la formación del Museo de la Solidaridad.[5] Vale destacar que es la única iniciativa en el mundo que ha supuesto la virtuosa ecuación de apoyo a una causa social, y la donación desinteresada de los artistas que protagonizaron el arte moderno y contemporáneo en el contexto de la Guerra Fría. De algún modo, su gesto es una forma deliberada de apoyar a un país que para el «mapa» de la CIA era por entonces «rojo».

Los artistas estaban una vez más representando en sus obras un espíritu libertario que se hacía análogo al apoyo al gobierno de Salvador Allende. Entre las donaciones al museo se encontraban obras provenientes de todas partes del mundo, aportadas por Pierre Soulages, Equipo Crónica, Alexander Calder, Sol Lewitt, Antonie Tápies,

5 Si bien se han realizado varias exposiciones que desde el comienzo de la democracia supusieron recuperar las obras y el proyecto de museo, hubo entonces un proyecto expositivo de Guillermo Machuca (2011) cuyo fin fue actualizar las problemáticas de las obras del ahora Museo de la Solidaridad Salvador Allende, a través de un contrapunto con obras de artistas contemporáneos de Chile (véase Machuca 2011 y Villasmil 2011).

Pablo Picasso, David Alfaro Siqueiros, Victor Vasarely, Ligia Clark, Carl André, Jesús Soto, Joan Miró, Rafael Canogar, Titus Carmel, Eduardo Chillida, Carlos Cruz-Díez, José Luis Cuevas, José Gamarra, Sérvulo Esmeraldo, José Guinovart, Lucio Muñoz y Manolo Millares, entre otros. La primera exposición inaugural contó un volumen cercano a las quinientas obras entre grabados, esculturas, pinturas, dibujos y objetos, y abrió al público el 4 de abril de 1972, con la presencia del presidente de la república, Salvador Allende, en el espacio correspondiente a la sede del Museo de Arte Contemporáneo, en la Quinta Normal. Sus palabras para la inauguración son coherentes con esta conciencia histórica y la magnitud del gesto:

> Muy estimadas compañeras y estimados compañeros:
> Es para mí un honor, muy significativo, recibir a nombre del pueblo de Chile estas muestras, estos cuadros, estas obras que nos envían, como expresión solidaria, artistas de los distintos continentes.
> Quiero destacar que en la profundidad de las palabras y en la belleza de la forma, como corresponde a un artista, el compañero Mario Pedrosa ha señalado que este es el único museo de mundo que tiene un origen y contenido de tan profundo alcance.
> Es la expresión solidaria de hombres de distintos pueblos y razas que, a pesar de la distancia, entregan su capacidad creadora, sin reticencias, al pueblo de Chile, en esta creadora de su lucha. Y lo hacen en los momentos en que también mi Patria es distinguida al señalársele como el lugar para que se reúnan representantes de 141 países en la Tercera Conferencia de Comercio y Desarrollo.
> No solo el pueblo de Chile, sino nuestros visitantes comprenderán, como comprendemos todos, lo que representa para nosotros este estímulo, esta expresión fraterna, esta manifestación comprensiva de los artistas del mundo.
> (Allende 1972)

Al día siguiente

La imagen del Palacio de La Moneda[6] bombardeado pudo más que mil palabras y télex enviados al rededor del mundo. El silencio y la mudez paralizaban ante la elocuencia de la humareda, la bandera ondeando en flamas filmada por Ricardo Correa, mientras los aviones sobrevolaban y disparaban contra el edificio y quienes estuvieran en su interior… La gente corría despavorida por el centro de Santiago. En las calles laterales ocurría lo mismo, y en el país completo se diseminaba el terror. Las muchas imágenes que se van encontrando años después permiten regresar a los acontecimientos traumáticos, y desocultar de manera real y simbólica las historias fantasmales y negadas, para comprender lo que aconteció, minuto a minuto, por aquellos días.

6 Hasta el 11 de septiembre de 1973 estuvo vigente la Constitución Política de 1925. Tras el golpe de Estado, la Junta Militar dictó decretos ley que modificaron la carta fundamental como parte de las autoatribuidas facultades legislativas de la Junta de Gobierno. En 1976 se dictaron las Actas Constitucionales y, finalmente, tras el manipulado plebiscito de 1980, a partir de 1981 comenzó a regir la actual Constitución, explicitando en cada caso los diversos estados de excepción constitucional promulgados, en los que se restringía o suspendía la vigencia de las garantías constitucionales ciudadanas.

El mismo día 11 de septiembre, a cuadras de La Moneda, a las 11:45 am, en Santo Domingo con Banderas, una persona apretó *Rec* y registró el sonido de las calles del centro de Santiago. La grabadora de cintas estaba puesta en la ventana de un apartamento, y desde ahí registró paradójicamente el interior de un cotidiano que intentaba sobreponerse a través de la ceremonia de preparación de la mesa para el almuerzo. Del otro lado suenan los disparos entrecortados por el último Hawker Hunter, y abajo, las carreras y más disparos que se sobreponen al sonido de la televisión que pone música folclórica, que es interrumpida frecuentemente por los informes de la Junta de Gobierno.[7] Podemos leer en un Bando Militar los verbos y el lenguaje de exterminio contenido en sus comunicados.

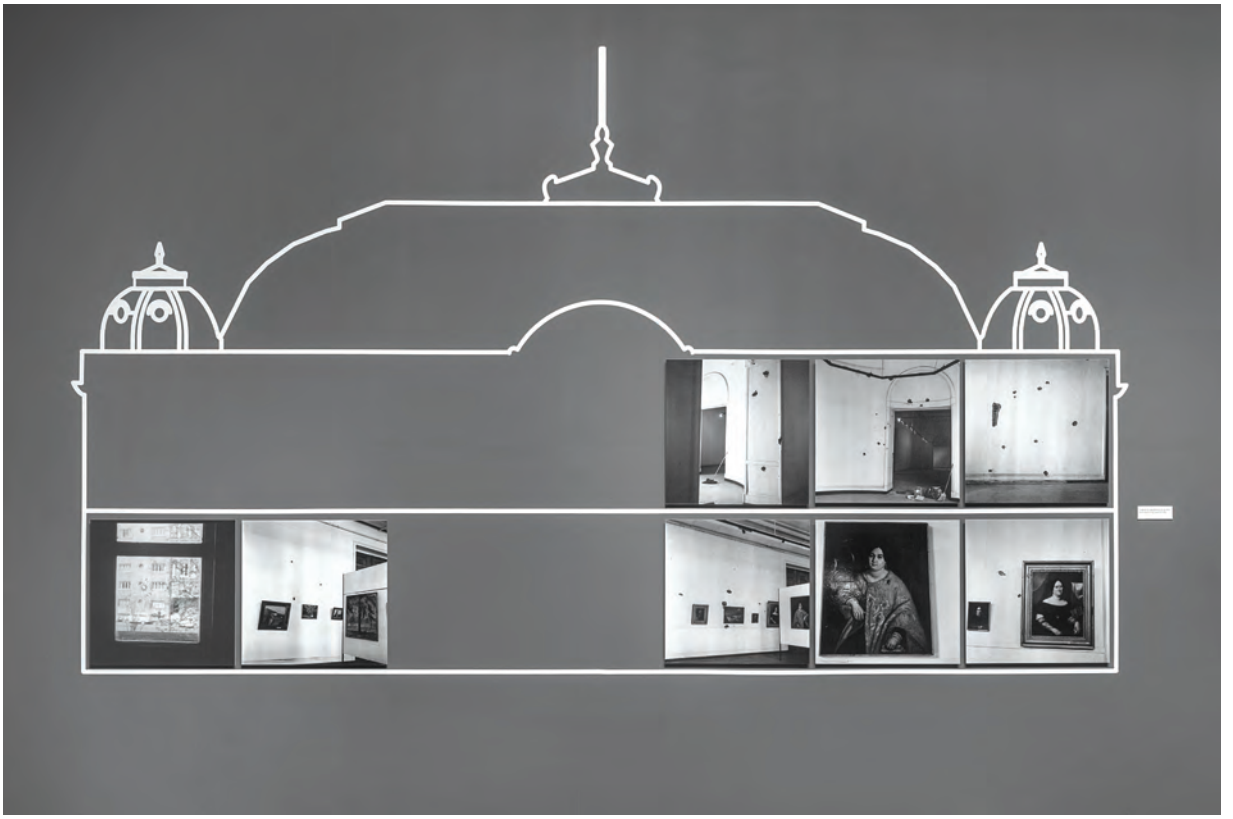
> **1.** Para conocimiento de la ciudadanía se expone una breve síntesis de las principales actividades desarrolladas por las Fuerzas Armadas y Carabineros hasta las 16.00 horas de hoy 12 de septiembre de 1973, en la Guarnición de Santiago.
> Ocupación del Palacio de Gobierno, con incautación de gran cantidad de armas y explosivos.
> - Ocupación y desalojo de la Residencia Presidencial de Tomás Moro, con incautación de gran cantidad de armas y explosivos.
> - Ocupación del diario *La Nación*, reduciendo a extremistas francotiradores, e incautación de armas.
> - Reducción de extremistas y ocupación del diario *Clarín*.
> - Reducción de extremistas y ocupación de la revista *Punto final*.
> - Allanamiento del Depósito Clandestino en Teatro Septiembre.
> - Ocupación y allanamiento de la Universidad Técnica del Estado, después de resistencia armada con rendición de aproximadamente 600 personas, e indicación de gran cantidad de armamento y extranjeros.
> - Ocupación y allanamiento de Editorial Quimantu.
> - Las FF. AA., Carabineros e Investigaciones se hacen un deber agradecer en forma especial la patriótica actitud de la ciudadanía chilena, la cual, en cumplimiento a centenaria tradición democrática y patriótica en defensa de los altos intereses de la Patria, ha permitido con su oportuna información, controlar y destruir estos importantes núcleos extremistas, y tener actualizado el cuadro de los extremistas y extranjeros subversivos residentes, para limpiar nuestra Patria de elementos indeseables que nada tienen que ver con nuestra tierra y origen común.
> Distribución Según Plan "B" Santiago, 12 de septiembre de 1973.
> (Bando N° 26, 2014)[8]

A unas cinco cuadras de La Moneda, en calle Santo Domingo con Banderas, en el Museo Nacional de Bellas Artes estaba montada para inaugurarse la exposición de «Tres grandes maestros de la pintura mexicana: Orozco, Siqueiros y Ribera». El catálogo quedó sin distribuirse, pues, una vez acontecido el golpe, Nemesio Antúnez vio desde

La pieza que falta, impactos, 1973. MNBA, Chile, noviembre de 2014. Foto: Jorge Brantmayer.

7 El doctor Ramón Puente Martínez, el día martes 11 de septiembre de 1973, registró con una grabadora modelo Geloso G.256 el paso del último avión y el respectivo bombardeo a La Moneda, durante 45 minutos (véase Jatz 2014).

8 Comunicación sobre las actividades de las Fuerzas Armadas el 11 y 12 de septiembre de 1973. Hay que advertir que omito las demás instituciones o empresas que fueron «ocupadas», pues seleccioné para este artículo aquellas entidades relacionadas con la producción y distribución de ideas, tales como diarios, revistas o editoriales.



la cúpula del museo cómo los aviones bombardeaban La Moneda. Ante ese escenario, y para resguardo de las obras, dio orden de que se desmontara la exposición y se retornara a la embajada respectiva. Al día siguiente, al caer la tarde del miércoles, tanques y tanquetas provenientes desde el Regimiento Buin habían cruzado el puente Loreto que atraviesa el río Mapocho, para dirigirse hasta el frente del Museo Nacional de Bellas Artes. Se encendieron unos reflectores —según la vecina testigo, Karen Plath Müller—, y, acto seguido de un silencio, comenzaron los disparos contra la fachada del Museo.[9] La orden fue disparar «…contra los subversivos y extremistas armados que había en su interior». Solo ocho fotografías (Castillo 2014) realizadas por Sergio Berthoud permiten apreciar parcial y significativamente los evidentes boquetes negros en los muros, mientras apreciamos también que en dos de sus galerías está expuesta la Colección Permanente del museo, y las pinturas que fueron impactadas: dos retratos femeninos evidencian los efectos de las balas punto 50 percutidos desde las ametralladoras instaladas sobre los tanques.

Los impactos contra el Museo, el cierre de las editoriales, y la destrucción de libros y bibliotecas públicas reveló el estado de degradación al que llegarían los militares y los aparatos de represión y, al mismo tiempo, representó la magnitud de la barbarie

9 *El Mercurio* consigna dos horas de intercambios de disparos, mientras que el diario *La Tercera* dice que fue de media hora.

Impactos de bala en la fachada del MNBA registrados por Macarena Álvarez el 17 de octubre del 2014. Foto: Jorge Brantmayer.

cívico-militar que se planificó en Chile, en conjunto con organismos interventores como la CIA.[10] Y así fue. Palabra y acción quedaron encadenadas a través de una treintena de «Bandos» dados a conocer en menos de veinticuatro horas. Estos sucesivos informativos implicaron una movilización aplastante de los efectivos de las distintas ramas armadas, de tal modo que por aire, mar y tierra el país se vio acorralado y vigilado en lo público, y en lo privado, e incluso en lo íntimo, desde el momento en que «en silencio y a escondidas», miles de personas por miedo o paranoia, comenzaron a quemar libros de Neruda y de literatura universal. «Los militares quemaban bibliotecas y también lo hacían quienes temían sufrir un allanamiento. Algunos, junto con sentir la muerte de Neruda como un nuevo duelo, debieron quemar al mismo tiempo sus libros» (Montealegre 2014, 203).

Esta breve cronología trágica, tras los primeros días del golpe, señala en el calendario el 23 de septiembre. A doce días del golpe, la Junta Militar planificó una puesta en escena acompañada de una coreografía dantesca para dar a conocer desde la barbarie lo «ejemplar» de la limpieza y extirpación del «cáncer marxista»[11] de edificios del departamento Torres de San Borja de Santiago, un acontecimiento inédito y desconocido por muchos chilenos: el registro realizado por diversos camarógrafos nacionales y extranjeros durante el día 23 de septiembre de 1973, cuando la Junta

10 Es muy elocuente el discurso del doctor Salvador Allende en 1972 ante la ONU, y su claridad respecto del control e intervención de los países ejercidos «por organizaciones globales que no dependen de ningún Estado […] Es toda la política del mundo la que está siendo socavada por las grandes empresas transnacionales que atentan contra los países en desarrollo» (Allende 2008 [1972]).

11 Es sintomática esta expresión del general golpista Gustavo Leight, quien planificó la puesta en escena. Por su parte, el almirante José Toribio Merino dijo: «la operación básica es desenvenenar al país. El país ha sido envenenado desde el Estado. El país políticamente tiene que liberarse. La juventud es la que ha estado más expuesta» (véase Leight 1973).

Militar estaba convencida de que lo que hacían era correcto, y que sería aplaudida internacionalmente. Es notable la impunidad y comodidad con la que realizaban su labor los militares, y corrijo, mientras «posaban» para las cámaras. En paralelo, estos comunicados oficiales movilizaron a muchas tropas de las Fuerzas Armadas que se encargaron de la detención, tortura y asesinato de editores, periodistas y fotógrafos, que por muchas razones, o incluso sinrazones, no desistieron de informar.

> Miles de libros, folletos, revistas, discos y afiches fueron confiscados y reunidos en las plazas de la Remodelación. También se hallaron armas, pero no fueron exhibidas. Durante el atardecer, enormes fogatas se elevaron en los jardines: la tenebrosa luz de las llamas iluminó la Remodelación. El primer paso de la «limpieza» fue el más espectacular. Después se empadronaron a todos los habitantes del sector. (Cavallo, Salazar y Sepúlveda 1977, 20)

Si durante treinta y seis meses del gobierno de Salvador Allende, a través de la campaña Fomento a la Lectura llegó a producir —solo en la Editorial Quimantu— un volumen cercano a los once millones de libros, para una población de nueve millones de chilenos, en la misma proporción posteriormente se procedió a la destrucción de ellos.

Los otros días. La guerra de los signos

Chile entero es un desierto.
Sus llanuras se han mudado y sus ríos
están más secos que las piedras.
No hay un alma que camine por sus calles
y solo los malos
parecieran estar en todas partes.

¡Ah, si tan solo tú me tendieras tus brazos
las rocas se derretirían al verte!
(Zurita 1982, 95)

El país completo había cambiado en su fisonomía real y simbólica; nada era igual, sus calles, su geografía y su gente resultaron trastrocadas. Tras el exilio, detención y desaparición de muchos chilenos, y entre ellos los artistas que lideraban o representaban la adscripción al gobierno de la UP, los pocos que quedaban se vieron enfrentados a una guerra de los signos, en la medida en que el escenario social, político y cultural había cambiado traumáticamente, y cualquier mensaje connotaba otros sentidos. Lo que era una expresión de libertad después se convirtió en una resistencia y en una forma de vulnerabilidad. La sensibilidad artística y la creación se orientó hacia una práctica cuya sintaxis y semántica resultara difícil de reconocer, un tipo de arte que estuviera en el «punto ciego» de la mirada vigilante y represora del Régimen.

> La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que lleva sus operadores a la hipervigilancia de los códigos, no puede sino agudizar la conciencia de que toda

> construcción de discurso es una estratagema de sentido. De ahí la autoreflexibilidad del lenguaje que esas obras ponen a prueba en el cálculo de sus operaciones de despiste: de ahí su sabiduría en materia de artificios y disimulos. Obras expertas en una práctica travestida del lenguaje: sobregiradas en las torsiones retóricas de imágenes disfrazadas de elipse y metáforas. (Richard 1973)

En este sector estaban las producciones críticas, que en clave semiológica reflexionaban en torno a los sistemas de representación bajo los que se intentaba controlar a la ciudadanía. Las obras y acciones que se produjeron desde fuera de los circuitos de enseñanza y distribución tradicionales y oficiales del arte fueron resistentes al consumo fácil y convencional, lo que hizo que se provocara un arte desmaterializado y de «posvanguardia», en la medida en que la práctica artística y política confluyeron en una ética-estética de la disidencia y resistencia. Esta apelación a expandir las formas de arte para salir de los formatos oficiales y reglamentados está en la base de la acción *¡Ay Sudamérica!*, que lanzó panfletos del colectivo Cada, desde un avión:

> Cuando usted camina atravesando estos lugares y mira el cielo y bajo las cumbres nevadas se reconoce en este sitio el espacio de nuestras vidas: color piel morena, estatura y lengua, pensamiento... nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista […]. (Cada 1981)[12]

El territorio nacional adquirió tal connotación que se convirtió en tema, referente y soporte permanente de la neovanguardia en Chile. Así como para el poeta el paisaje nacional se convierte en un territorio de condena y soledad, la calle, la ciudad serían la mejor forma para ejercer este nuevo derecho a la expresión callejera. Las instalaciones, *performances*, intervenciones efímeras y las acciones de arte micropolíticas se reorientaron hacia el reconocimiento de esta nueva fisonomía nacional, donde territorio, emblema patrio y bandera se convirtieron en una analogía recurrente y urgente. Se trató de un arte generado en la clandestinidad, con la suficiente distancia y espacio posible para que las acciones constituyeran un doble desenfreno semántico y sintáctico «en relación tanto a las prácticas tradicionales visuales —su ritualidad memorialista—, como al entorno social normativo y apaciguador de la pasión cultural» (AA.VV. 1990, 11). Obras y acciones protagonizadas por el Cada, y de la Escena de Avanzada,[13] más allá de toda lectura unívoca, estaban estructuradas sobre la base de signos:

---

12 El Colectivo Acciones de Arte (Cada), grupo interdisciplinario de artistas chilenos, nace en 1979 bajo el imperativo de establecer una reflexión crítica en torno al dilema arte / política, especialmente urgente por la situación dictatorial que vivía el país. El Cada se concentró en estructurar intervenciones ciudadanas que buscaban poner en marcha una nueva propuesta estética, para reformular los circuitos artísticos existentes bajo dictadura. El grupo, integrado por Raúl Zurita, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Eugenio Balcells, apeló a multiplicar los canales de difusión y transformarlos en soportes de discursos de arte (véase Neustadt 2012).

13 Entre ellos encontramos a Nelly Richard, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Ronald Kay, Carlos Altamirano, Juan Dávila, Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz (del TAV – Taller de Artes Visuales).

Quema de libros en Torres de San Borja, Santiago, 23 septiembre de 1973. Koen Wessing/Nederlands Fotomuseum. Foto: cortesía de Hollandse Hoogte.

> Durante la época de Pinochet, los artistas que intentaron expresar una voz crítica se vieron obligados a inventar nuevos medios de creación para esquivar las restricciones impuestas por las realidades políticas. A fin de evitar la censura oficial, los artistas tuvieron que transmitir su mensaje a través de estratos de referencias crípticas, valiéndose de metáforas, códigos, referentes públicos y privados, para comunicar sus posiciones políticas de modo que pudieran participar, aunque marginalmente, en un discurso que se oponía al régimen establecido. (Herzberg 1993, 32)

Se trató entonces de un proceso crítico concebido para desmontar, de la escenografía o la «pantomima» nacional, todas aquellas señales, signos y símbolos que, por su capacidad comunicativa y sus significados, pudieran ser seleccionados para refundar simbólicamente al país, y liberarlo de su sometimiento. La carga ideológica que transportaban se puso al descubierto gracias a un mecanismo de rearticulación de las señales, signos o símbolos, que desde el arte enfatizaban los derechos humanos como eje fundacional de la nueva ética a la que se enfrentaba el arte, lejos de toda decoración o teatralización banal. Dentro de esta crítica institucional reconocemos las acciones y prácticas tendientes a resignificar los íconos de los que se había apropiado la dictadura: la canción nacional, la bandera, la cultura, la cueca, la imagen de limpieza de las calles y el metro como imagen de «higiene». De ahí que la basura, el mal gusto y el ruido se asuman como formas explícitas de esta estética de resistencia. Los colores, la forma y significado de la bandera nacional constituyeron un ámbito muy acudido. Entre los artistas que trabajaron con el emblema patrio identificamos pintores, grabadores y *performers* como Nemesio Antúnez (*La moneda en llamas*, 1973), Gonzalo Mezza (*Deshielo de Venus*, 1974), Francisco Copello (*El mimo y la bandera*, 1975) y Víctor Hugo Codocedo (serie *La bandera: Entre cordillera y mar*, *Intervención a la bandera*, *Repliegue*, 1987). Apropiarse de la calle como el

Francisco Copello, *El mimo y la bandera*, 1975. Tour italiano del Festival dell'Unitá, Milán, Génova. Chiavari y La Spezia. Foto: cortesía de la artista.

escenario para las acciones de señalamiento del territorio fue la propuesta de Lotty Rosenfeld, a través de cruces blancas, que funcionaban como dispositivos de alta significación en la medida en que eran cruces que señalan el lugar y, en este caso, el territorio de Chile marcado como *locus* y como lugar del hallazgo, «aquí y ahora». En las calles del centro estuvo Elías Adasme realizando analogías directas entre la extensión y angostura de Chile a su propio cuerpo (*A Chile*, 1979-80), y Alfredo Jaar (*Before leaving*, 1981). De Carlos Leppe (1952) destacamos *Acción de la estrella*, del año 1979, realizada en la sala CAL (Coordinación Artística Latinoamericana). Sobre esta obra Nelly Richard establece la relación con el homenaje que se realiza a Marcel Duchamp, además de que contextualiza la tonsura de la estrella en el ámbito nacional y dentro de la bandera chilena:

> En tu morfología de sujeto en recidiva, / tú perfilas el trazado prominente (emblemático) de la estrella de Duchamp —estrella en ti bisectriz—, que intersecta un plano de referencia cultural y nacional en tu cuerpo sincrónico / la deportación histórica y geográfica de la estrella de Duchamp reincidente en tu cabeza, / calca —por coincidencia gráfica, por eclipse— el diseño nacional de otra estrella obliterada en tu bandera, / recobrando virtualmente (por transparencia) su valor extinguido de estrella desertada o erradicada. / Epilogando tu acción, la proyección tecnicolor de la estrella en tu espalda tensada como pantalla / izada como bandera, / transforma tu extensión corporal en extensión territorial —tu cuerpo abanderado en territorio nacional—. (Richard 1996)

En medio de este contexto de transición surgió el colectivo Yeguas del Apocalipsis, integrado por Francisco Casas (1959) y Pedro Lemebel (1955). Tal vez una de las acciones más significativas para desmontar el pacto de no agresión y de «consenso»

bajo el que se gestaba la transición democrática y, a la vez, para adherirse a la consigna «ni perdón ni olvido» enunciada por las Agrupaciones de Familiares de Detenidos y Desaparecidos, fue la acción *Conquista de América*, realizada por Casas y Lemebel el 12 de octubre de 1989 en la sede de la Comisión de los Derechos Humanos.[14] En dicha ocasión, se apropiaron del baile nacional y bailaron descalzos la cueca sobre un papel en cuya superficie estaba dibujado el mapa de Latinoamérica cubierto de botellas de Coca-Cola. La superficie fue impregnándose de sangre mientras sonaba el ritmo de la cueca y los pies destrozaban el vidrio (véase Yeguas del Apocalipsis 2013).

A partir de los años noventa, quizá la sociedad manifestó un cierto agotamiento del «exceso» de contingencia y de política de la gran mayoría de los artistas. El arte redujo el espectro de sus problemáticas, tendió a «anestesiarse» y vimos cómo la mayoría de los artistas de este periodo fueron dejando la dimensión política para avanzar hacia cuestiones más formalistas y tautológicas del arte. Los artistas y colectivos que habían trabajado desde la resistencia comenzaron a reorientar su obra en función de establecer puentes de comunicación para el «nuevo país» que se avecinaba —como se aprecia en la imagen del *No+*, desarrollada por el Cada, que tuvo su origen en la acción *Mil millas de cruces sobre el pavimento* de Lotty Rosenfeld—. Hacia 1988 la cruz se convirtió en una campaña que llamó a votar contra el gobierno de Pinochet, y, por extensión, en favor de la libertad y la democracia. En la convocatoria del *No+* se sumaron varios artistas y fotógrafos, entre ellos el artista Juan Downey, el grabador Pedro Millar y el fotógrafo Jorge Brantmayer.

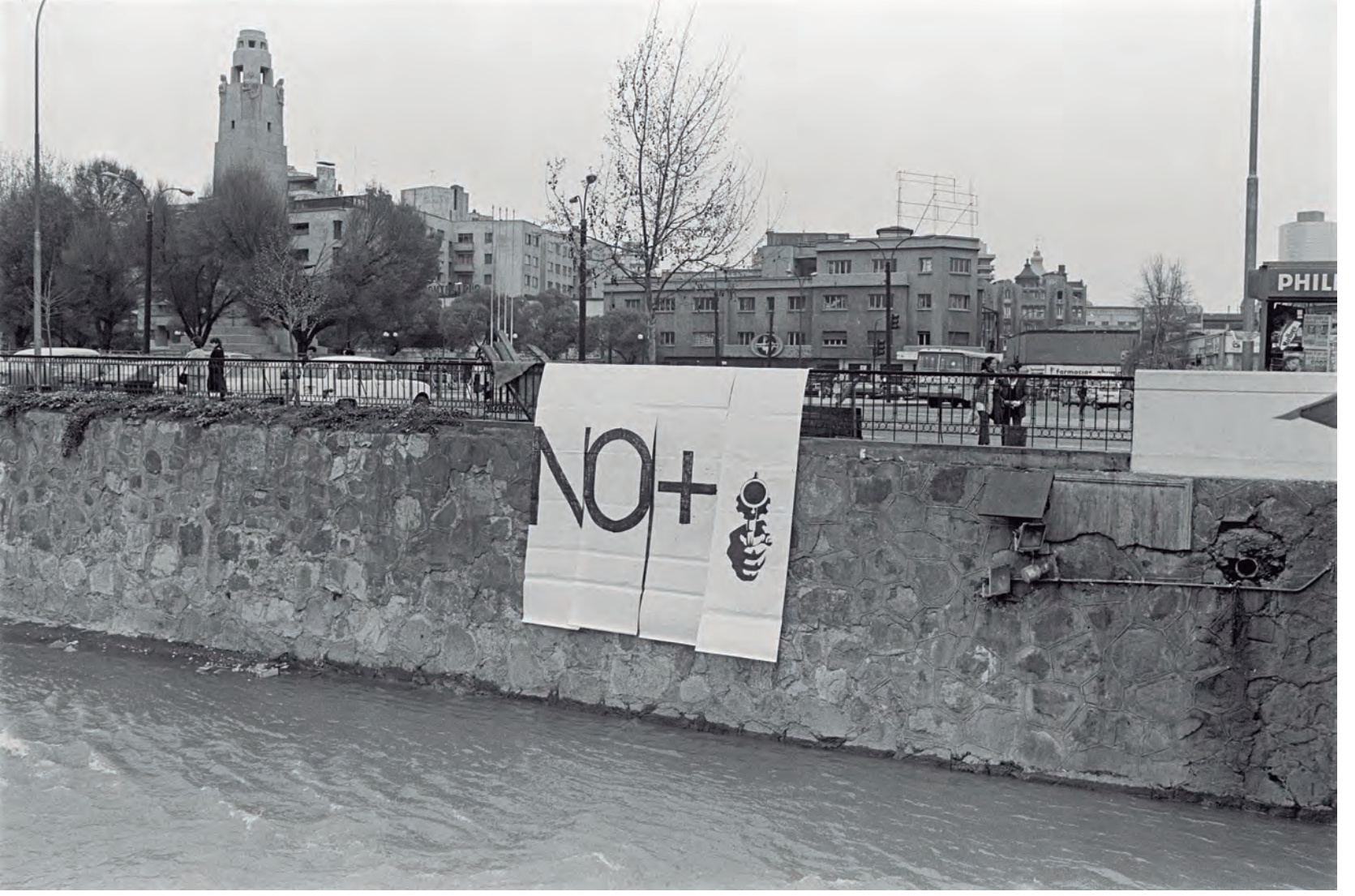
Aporía visual de una pregunta: ¿dónde están?

Los temas relacionados con la justicia y la reparación tuvieron la prioridad en la agenda política y social, en las discusiones y acciones. El primer documento fundamental fue el *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, presentado en 1991, también conocido como *Informe Rettig*[15]. Luego este informe fue secundado y completado por otro que se denominó *Comisión Valech*[16], dado a conocer en el año 2004, en el cual Chile reconoce oficialmente un total de 40.018 víctimas, de las cuales 3.065 eran muertos y desaparecidos. Esta información constituyó la primera evidencia documental y testimonial sobre los crímenes

14 Obra también conocida como *La cueca fleta* (véase Mosquera 2006, 571).

15 La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación fue un organismo creado en Chile por el presidente Patricio Aylwin Azócar en 1990, mediante el Artículo Primero del Decreto Supremo n.° 355 de 25 de abril de 1990, y publicado en el *Diario Oficial* el 9 de mayo del mismo año, con el objeto de esclarecer «la verdad sobre las graves violaciones a los derechos humanos cometidas en el país entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990», periodo que duró el Régimen Militar de Augusto Pinochet. La comisión fue presidida por el jurista y político Raúl Rettig, razón por la cual se la conoce popularmente como «Comisión Rettig», y su resultado, como *Informe Rettig*.

16 La Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, presidida por monseñor Sergio Valech (y llamada popularmente «Comisión Valech»), fue un organismo chileno creado para esclarecer la identidad de las personas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas, por parte de agentes del Estado o de personas a su servicio, en el periodo comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990.



y atropellos cometidos por la dictadura, que tenía un carácter de archivo del terror. Las políticas de la memoria de la transición democrática formaron parte del léxico con el que se comenzó a configurar la democracia pactada y vigilada por la centroderecha y los militares. Recordemos que el propio Pinochet fungía como senador vitalicio.

Las políticas de información, reparación y visibilidad de los crímenes cometidos se orientaron hacia la compensación o indemnización económica, y al reconocimiento histórico de las víctimas a través de políticas de inserción laboral y académica, pensiones de jubilación y la construcción de memoriales a lo largo de todo el país. La identificación de los lugares fue tal vez el primer gesto de reparación en función de avanzar en torno a la pregunta «¿dónde y cuándo ocurrió…?», pues existe una necesidad fundamental de dar «lugar» real y simbólico a quienes ya no están, para que quienes sí están puedan sanar y caracterizar de algún modo su dolor y esperanza de justicia. Por esta razón, los lugares de la memoria dejaron de ser el problema de unos pocos, y se convirtieron en materia de investigación histórica y forense y, poco a poco, en un proyecto cultural, social y político. Se formalizó un catastro de

los memoriales[17] realizados a través de todo Chile,[18] obedeciendo a la necesidad de dar cuerpo, letra y nombre a la memoria histórica, a través de distintos sistemas de representación y protocolos: homenajes familiares, fraternales, filiales y oficiales, que dan a conocer una tipología muy amplia de lugares, al decir de Paul Ricœur:

> El primero fija los lugares de memoria en realidades que podríamos llamar «dadas» y manejables; el segundo es obra de imaginación, garantiza la cristalización de los recuerdos y su transmisión; el tercero conduce al ritual, al cual, no obstante, la historia tiende a destituir, como se ve con los acontecimientos fundadores o los acontecimientos espectáculo, y con los lugares refugio y otros santuarios. (2004, 523)

Se han realizado varias publicaciones que dan cuenta, de uno u otro modo, de los distintos gestos patrimoniales y culturales que reportan esta «materialización» de la memoria y los derechos humanos como política del Estado. En este contexto, se reconoce la publicación de Alejandro Hoppe como parte de una investigación y catastro que fue impulsada por la Flacso (véase Aguilera 2007). En esta publicación se puede ver cómo el deseo de materialización de la memoria ha generado distintas formas de monumentalización, como los esfuerzos informales y personales de los familiares por investigar y señalar el lugar[19] de la tragedia en cementerios clandestinos o lugares públicos. También están los esfuerzos de agrupaciones de derechos humanos o de los Familiares de Detenidos y Desaparecidos, y por parte del Estado e instituciones privadas o públicas (universidades, centros de estudio, etc.). Las estéticas desplegadas forman parte de un espectro mayor aún de gustos, recursos y opciones más o menos figurativas. En la mayoría de los casos, el homenaje consiste fundamentalmente en señalar el nombre y edad de la persona, y le sigue dar rostro e identidad a la víctima. En otros casos, se tiende a universalizar la tragedia a través de la silueta o el nombre.

> Una variedad de recintos fueron utilizados como centros de detención, tales como prefecturas, comisarías, subcomisarías, retenes, tenencias, cuarteles, regimientos, escuelas matrices, estadios deportivos, gimnasios, casas patronales, fábricas, edificios de instituciones públicas, hospitales, maestranzas, bases aéreas y navales, cárceles de hombres y mujeres, estaciones ferroviarias, embarcaciones de la Armada y de la marina mercante, campos de prisioneros, fiscalías militares, gobernaciones, intendencias y establecimientos educacionales como universidades y liceos. (López 2009)

‹ Cada, *No +*, 1979, acción-intervención en calles de Santiago. Foto: Jorge Brantmayer.

17 Como todo monumento que se erige en el espacio público, los memoriales quedan protegidos automáticamente por efecto de la Ley 17.288 de Monumentos Nacionales, en la categoría de monumento público.

18 Para mayor información, véase una relación de memoriales por cada una de las regiones de Chile, lo que revela igualmente la magnitud de la violencia política y planificada por los organismos de represión de la dictadura en: Wikipedia 2014 y Memoria Viva 2014.

19 Se trata tanto de lugares «públicos» (Estadio Nacional, Isla Dawson, Pisagua, Chacabuco, Isla Quiriquina, Cuatro Álamos, etc.) como de lugares «secretos» (Villa Grimaldi, AGA, La Firma, Colonia Dignidad, Venda Sexy, Londres 38, José Domingo Cañas, etc.).

La relación entre imagen, lugar y persona establece los ejes fundamentales que describen la existencia humana entre la vertical y horizontal. Si por una parte se reconoce que la extensión del territorio a través de un horizonte se señala mediante ciertos hitos, estos hitos constituyen el sentido de esa extensión. A la pregunta «¿dónde ocurrió y dónde recordamos?» agregamos «¿dónde están?». La obra realizada por Arturo Duclos (1959-) titulada *Lección de anatomía* (1983), que consistió en huesos humanos pintados por el artista, fue un primer gesto dirigido a hacer visible una realidad que se intentaba acallar de cualquier forma. Una vez retornó la democracia, en 1995 el artista insistió en recordar, como una forma de responder de manera radical (en sintonía con el *Informe Rettig*) al titular del diario *La Segunda* «No hay tales desaparecidos» (9 de febrero de 1977). Duclos hace tangibles los cuerpos de las víctimas interpelando al país a partir de la confección de una bandera chilena manufacturada con setenta y ocho fémures humanos. No es baladí señalar lo singular y radical de esta obra, si consideramos que el MNBA no había existido como lugar para los artistas entre 1974 y 1989. Esto nos señala un país que se articuló bajo la restitución crítica y reflexiva de sus signos desde las políticas del Estado, y por acuerdo tácito de la ciudadanía que quería retornar a la democracia, porque el país había cambiado… o al menos es lo que se pretendía entonces.

La voluntad de hacer mensurables los crímenes cometidos en Chile durante la dictadura estuvo asociada a la necesidad de señalar los lugares para conmemorar los acontecimientos individuales y colectivos. En paralelo a los informes surgió el deseo de apropiación del espacio público, de tal modo que el gesto de «marcación de la calle», con cruces sobre el pavimento, no fuera solo una experiencia artística, sino

› Carlos Altamirano, *Panorama de Santiago*, 1979-2007. Foto: cortesía del artista.

Arturo Duclos, *Sin título (Bandera de huesos)*, 1995. Fotografía de la instalación de restos óseos. Foto: © Arturo Duclos.

que estaba refrendada por la capacidad de señalar el «aquí» de esos lugares que fueron escenarios de crímenes de lesa humanidad. De esta manera, los antiguos centros de detención y tortura pasaron de convertirse en centros o instituciones de encuentro a tipologías afines a los archivos de la memoria o museos de sitio. Este será el contexto previo para que desde el mundo cívico se avance en la formalización de las causas pendientes, pues hay muchos juicios que aún no tienen veredicto, y, por lo tanto, los imputados aún no reciben condena.

La Ley de Amnistía, que nunca se aplicó en Chile, fue oficialmente derogada el pasado 11 de septiembre tras el anuncio de la Presidenta Michel Bachelet. La misma presidenta, en su primer gobierno, fue determinante para avanzar dentro de la institucionalización de la memoria y los derechos humanos a través de la creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MDDH), «cuyo fin es dar a conocer lo ocurrido en nuestro país entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, y educar y promover valores que permitan crear una sociedad más solidaria, justa y tolerante».

La dimensión mensurable del horror y los crímenes cometidos no solo se convirtió en un problema de la justicia, sino de la sociedad en su conjunto. La imagen de la reconciliación y el consenso propuesto por la figura de Patricio Aylwin fue determinante para desactivar el deseo de justicia urgente que se sostenía en la frase «Ni perdón ni olvido», propuesta por las Agrupaciones de Familiares de Detenidos y Desaparecidos. Una expresión a la que el poeta Raúl Zurita respondió con una nueva doble negación, pero instalada en una escritura monumental, en el contexto de una perspectiva de futuro: «Ni pena ni miedo». La sentencia, trazada en forma permanente mediante retroexcavadoras, se conserva intacta y por su extensión, 3.147 metros de largo por 200 metros de alto, y solo puede ser vista en su totalidad desde gran altura. Zurita precisa:

> La frase «Ni pena ni miedo», que, al igual que el poema en el cielo, fue concebida en 1975, en lo más oscuro de la dictadura de Pinochet, precisamente cuando lo que más había en Chile era pena y miedo. La fotografía de esta escritura, realizada por la Fuerza Aérea de Chile, cierra las 574 páginas de mi libro *La vida nueva*. A diferencia del poema sobre Nueva York del mismo 1993, de esta escritura no

Voluspa Jarpa, *Biblioteca de la No Historia*, 2013.
Prueba de artista, Biblioteca Nicanor Parra, UDP.

hubo registros de proceso ni fotográfico ni fílmico; solo dos fotografías; la mencionada y una realizada por Guy Wenborn diez años después. (1982)

El territorio nacional se hizo visible como geografía política y simbólica, y comenzó a existir a medida que sus habitantes y artistas podían ocuparlo y señalarlo sin temor. Por esta razón, aunque superado el tiempo de urgencia y contingencia, para algunos artistas las problemáticas de la justicia, la información y los derechos humanos se han constituido en *leitmotiv* permanente. Es la dimensión «esperanzada» del hallazgo de sentido lo que anima la producción artística de Carlos Altamirano (1954–), Voluspa Jarpa (1965–), Camilo Yáñez (1967–) e Iván Navarro (1972–), quienes, a pesar de corresponder a generaciones muy distintas, poseen en común el interés por insistir, deconstruir y actualizar, desde la práctica artística, la pregunta «¿dónde están?».

Para el artista Carlos Altamirano, el archivo de fotocopias generado por los Familiares de Detenidos y Desaparecidos se convierte en una constante de la geografía cotidiana del país. Por lo tanto, la pregunta se hace visible en el espacio del museo a través de su obra en construcción desde 1979, *Panorama de Santiago*, que progresivamente va creciendo como «panorama o palimpsesto» de la historia social, los medios, la política, de la microhistoria y del paisaje chileno. El artista afirma: «Las imágenes a las que recurro no se hacen cargo del mundo, solo existen no más, ellas solas. Es más que suficiente. Y las junto en una especie de libreta de apuntes como se

anotan situaciones» (Altamirano 1996, 36). Las imágenes de los *massmedia* y los lugares que han constituido la tradición de la pintura aparecen alternándose con imágenes de micros, protestas, el centro de Santiago y Cecilia Bolocco recibiendo la banda de Miss Universo. Lo alto y lo bajo se juntan, pero en realidad lo que permanece es el cartel en blanco y negro de los detenidos y desaparecidos. Su formato ha sido similar a una cinta de imágenes sucesivas, que en este caso se mueven si el espectador avanza o retrocede. Un continuo del panorama de Chile, apoyado cada tanto por una base que lleva grabado al ácido un nombre y biografía de quien aparece en blanco y negro. Una exposición que convierte al museo en memorial por segunda vez.

Iván Navarro (1972-) reorientó la pregunta «¿dónde están?» y la dirigió hacia criminales e implicados directos en el proceso de represión, a premios ilegítimos y a la violación de los derechos humanos. La pregunta buscó determinar dónde se encontraban estas personas, hacer visible su *curriculum vitae* y el caso en el que estaban implicados. Fue una forma de trabajar de otro modo con la información que se había obtenido a partir del *Informe Rettig* y de la *Comisión Valech*. La exposición de Iván Navarro «¿Dónde están?», realizada en Matucana 100, el año 2007, invirtió la pregunta de la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos en Chile, y la transformó en una pregunta que ahora hace la sociedad para identificar a los responsables de los crímenes de lesa humanidad. Un periódico que acompañaba la exposición informaba sobre la actualidad y paradero laboral de los victimarios. Los espectadores tenían que convertirse en exploradores en medio de la oscuridad del lugar: recibían una pequeña linterna al ingresar al recinto, y luego se alumbraba el suelo, donde se veían los nombres de los torturadores y responsables de los atropellos a los derechos humanos en Chile. Eran nombres no para un memorial, en donde se invidualizaban a las víctimas, sino que aquí los

Camilo Yáñez, *¿Dónde están?*, 2008. Instalación de gigantografía en la torre de la Iglesia de San Francisco, Alameda, Santiago de Chile. Foto: cortesía del artista.

nombres de los victimarios se confundían o perdían en un «mar de letras», que se podían leer en distintas direcciones para quien los quisiera encontrar.

Otro caso en el cual los espectadores del arte son invitados a convertirse en «buscadores» y «reconstructores» de historias es el trabajo de Voluspa Jarpa (1971-): la *Biblioteca de la No-Historia*. Este trabajo de Jarpa consiste en la organización y posterior reedición de los desclasificados de la CIA, ahora convertidos en libros cuyos tomos compilan, por año o por tema, los documentos que revelan el poder, manipulación y presencia permanente de los Estados Unidos en distintos conflictos políticos y económicos mundiales, y en particular de Latinoamérica y Chile. La obra ha tenido varias versiones, tanto en Chile como en el extranjero, y es interesante ver el efecto que produce en el público como dispositivo museográfico: la aparición de nuevos lectores con el fin de que exista una escritura para la posteridad sobre una historia que nunca ha sido escrita y que apenas ha sido compilada. Esa es la historia que falta por escribir; mientras tanto, los desclasificados son solo un signo disperso. La obra de Voluspa Jarpa convierte a los espectadores nacionales y extranjeros en lectores de una historia aún por escribir, y ante la que es necesario reaccionar. Una de las maneras de completar este objetivo se dio en el 2013, con motivo de la exposición *Biblioteca Recuperada: libros quemados, escondidos y recuperados a 40 años del golpe* (véase Biblioteca Nicanor Parra 2013 y Castillo 2014b), en la Universidad Diego Portales. La institución adquirió la pieza para formar parte de su colección patrimonial de exposición permanente, en el segundo piso de la Biblioteca. Los libros compilatorios (de distintos formatos y legibilidad) de archivos desclasificados de la CIA quedaron ahora a disposición de estudiantes, investigadores y el público general. Aunque originalmente era una investigación, la obra deja un recordatorio de las relaciones entre la historia y la histeria, es decir, de lo que se escribe con y sin lenguaje, de lo que se dice o se calla, y del silencio que se convierte en la tacha, en la contorsión. La obra se convierte en un gesto obligado de memoria: la lección de historia que debe desprenderse de la revisión de los documentos en consulta, y luego —según protocolo de biblioteca y desafiando el origen digital de los documentos— devolverse físicamente a la estantería. Los consultantes quedan conmovidos y alertados para escribir o re-escribir la historia de Chile: «de esta manera, el traslado que realiza la artista desde los documentos digitales a sus distintas cápsulas materiales asegura su permanencia real en un tiempo determinado» (García-Saavedra 2013, 96).

Así como el Museo de la Memoria realiza actividades recordatorias contra el olvido y la amnesia histórica, que vinculan arte, archivo y política, lo propio han realizado Villa Grimaldi y Londres 38. Esta última, en el año 2013 (a cuarenta años del golpe), se sumó a la celebración del Día Internacional del Detenido Desaparecido, y para ello organizó una muestra «¿Dónde está?, ¿dónde están?», asumida como un estado de «alerta» y de «justicia permanente», pues la convocatoria fue en homenaje al joven mapuche José Huenante, desaparecido en democracia. La intervención urbana, realizada el 29 de agosto, consistió en la instalación de gigantografías ubicadas en distintos lugares de Santiago, donde participaron Guillermo Núñez, Voluspa Jarpa, Carlos

Montes de Oca, Víctor Pavez, Ismael Frigerio, Bernardo Oyarzún, Iván Navarro, Roser Brú, Eugenio Téllez y Camilo Yáñez (véase Artishock 2011).

La pregunta en torno a los detenidos desaparecidos fue motivo para la recreación de situaciones que llevó a Camilo Yáñez (1974-) a intentar una labor contemplativa y a la vez forense, al identificar lugares reales e imaginarios. Se trata de una ficción local, una paradoja al ver una ampliación de la portada del diario *El Mercurio* —uno de los medios más reaccionarios y conservadores del país—, en la cual se logró publicar la pregunta de marras que había rehuido durante toda la dictadura. Quizá apareció la pregunta gracias a una suerte de «revolución interior» o de «filtración», a pesar de todo el empeño pasado, no solo por evadir ese cuestionamiento, sino por desmentirlo y soslayarlo de manera flagrante. En la imagen, el diario aparece ubicado sobre una mesa o escritorio de madera, presumiblemente perteneciente a un lector que adivinamos ha huido de la escena, a juzgar por los lentes dejados con descuido a un costado, y por el cigarrillo aún encendido al lado izquierdo. La imagen pende de la torre principal de la Iglesia San Francisco, ubicada en la misma calle Londres, cerca del número 38.

Referencias

AA.VV. 1990. *Museo Abierto*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

AA.VV. 2008. *Homenaje y memoria. Centenario Salvador Allende*, obras del Museo de la Solidaridad. Madrid-Santiago: Seacex.

Aguilera, Carolina, Daniela Hormazábal, Maggi Cook y Andrés Villar. 2007. *Memorial-es en Chile. Homenajes a las víctimas de derechos humanos.* Fotografías de Alejandro Hoppe. Santiago de Chile: Flacso. Disponible en: <http://www.alejandrohoppe.cl/images/libros/Memoriales_en_Chile.pdf>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Allende, Salvador. 1972. «Discurso de inauguración del Museo de la Solidaridad». Disponible en: <http://www.abacq.net/imagineria/discur8.htm>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Allende, Salvador. 2008 [1972]. «Discurso ante la Organización de Naciones Unidas». Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=knewNLlpkMw>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Altamirano, Carlos. 2007. *Retratos de Carlos Altamirano*, catálogo de exposición. Santiago de Chile: MNBA - Ocho Libros.

Archivo Chile. 2014. Sección Documentos de la Junta Militar y la Dictadura de Pinochet. Disponible en: <http://www.archivochile.com/entrada.html>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Artishock. 2011. «Intervenciones Urbanas. Día del Detenido Desaparecido», en: *Artishock, revista de arte contemporáneo.* Entrada de agosto 30, disponible en: <http://www.artishock.cl/2011/08/intervenciones-urbanas-conmemoran-el-dia-del-detenido-desaparecido/>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Bando N° 26. 1973. «Comunicación sobre las actividades de las Fuerzas Armadas el 11 y 12 de septiembre de 1973». Disponible en: http://www.archivochile.com, consultado el 24 de septiembre de 2014.

Biblioteca Nicanor Parra. 2014. «Proyecto Biblioteca Recuperada. Santiago de Chile». Disponible en: <http://www.bibliotecanicanorparra.cl/exposicion-libros-quemados-escondidos-y-recuperados-a-40-anos-del-golpe/>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Castillo, Ramón. 2014a. «Documental revela detalles del ataque al Bellas Artes en 1973», en*: La Segunda,* 4 de septiembre. Santiago de Chile.

Castillo, Ramón. 2014b. «Pieza de divulgación sobre Biblioteca recuperada. Libros quemados escondidos y recuperados. 40 años del golpe», Santiago de Chile. Universidad Diego Portales. Videoclip 11'48" Estudio Brantmayer y André Pérez Retes. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=8m-nlcENXX0>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Cavallo, Ascanio, Manuel Salazar y Óscar Sepúlveda. 1997. *La historia oculta del régimen militar. Memoria de una época, 1973-1988*. Santiago de Chile: Grijalbo.

Coddou, Alberto (ed.). 2012. *Informe anual sobre derechos humanos en Chile 2012*. Santiago de Chile: Centro de Derechos Humanos Universidad Diego Portales.

Duclos, Arturo. 1995. *El ojo de la mano*, catálogo de exposición. Santiago de Chile: MNBA.

García-Saavedra, Soledad. 2013. «Archivos secretos: Suspensión y desborde en la Biblioteca de la No-Historia», en: *Human Rights / Copy Rights, Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: MAC.

Gómez-Moya, Cristián. 2013. *Human Rights / Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: MAC.

Herzberg, Julia P. 1993. *Historias recuperadas, aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982*. Santiago de Chile: MNBA.

Jarpa, Voluspa. 2012. *Historia histeria. Obras 2005-2012*. Santiago de Chile: Fondart.

Jatz, Sebastián. 2012. «Golpe de estado en Chile 1973», en: *The Internet Archive*. Audio 24'41". Disponible en: <https://archive.org/details/GolpeDeEstado1973Chile>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

López G., Loreto. 2009. «De centros de detención a lugares de memoria», en: *Londres 38*, archivo documental. Disponible en: <http://www.londres38.cl/1934/w3-article-88243.html>, consultado el 25 de septiembre del 2014.

Leight, Gustavo. 1973. Nota de prensa, en: *El Tiempo*, 12 de septiembre. Bogotá - UPI.

Machuca, Guillermo. 2011. *Operación verdad o la verdad de la operación*, catálogo de exposición. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Memoria Viva. Proyecto Internacional de Derechos Humanos. 2014. *Listado Completo de Centros de Detención y Tortura: Chile 1973-1990*. Disponible en: <http://www.memoriaviva.com/Centros/centros_de_detencion.htm>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Montealegre, Hernán. 2014. «Cenizas de la memoria: testimonios sobre censuras, autocensuras y desobediencia», en: *Ojo con las cenizas*, vol. VII, n.° 6. Santiago de Chile: Anales de la Universidad de Chile.

Mosquera, Gerardo (ed.). 2006. *Copiar el edén*. Santiago de Chile: Puro.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 2014. Santiago de Chile. <http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/fundacion/>

Neustadt, Robert. 2012. *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Reyes Sánchez, Rigoberto. 2012. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del CADA a mujeres por la vida*, tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/194930170/Tesis-Reyes>, consultado el 25 de septiembre del 2014.

Ricœur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Richard, Nelly. 1996. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Flacso.

Segui, Jacques. 1973. *Spécial Chili*, France Televisión, septiembre. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=ZvXeyHpzeuM>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Stonor Saunders, Frances. 2001. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate.

Villasmil, Alejandra. 2011. «Operación verdad o la verdad de la operación», en: *Artishock, Revista de Arte Contemporáneo*, nota del 19 de octubre. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2011/10/operacion-verdad-o-la-verdad-de-la-operacion/>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Wikipedia. 2014. «Anexo Memoriales a víctimas de violación de los derechos humanos en Chile», en: *es.wikipedia.org*, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Yeguas del Apocalipsis. 2013. «La conquista de América». Disponible en: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>, consultado el 24 de septiembre del 2014.

Zurita, Raúl. 1982. «Pastoral», en: *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.

POÉTICAS DEL DUELO: MEMORIAS QUE OCUPAN LA CIUDAD

Víctor Vich

> Prendas exhibidas luego de la exhumación de la fosa del caserío Putis, en Huanta (Ayacucho), resultado de la masacre perpetrada en 1984 por parte de las Fuerzas Armadas.


A01-66
A01-50
A01-9

Todavía son muchos los que no quieren aceptar hoy que los sucesos que ocurrieron en el Perú deberían ser un punto de ruptura entre un país del pasado y otro nuevo por construir. Algunos aún sostienen que las causas de la violencia solo tienen que ver con la decisión de Sendero Luminoso (SL), un grupo que decidió levantarse en armas y que, efectivamente, atacó con extrema crueldad y sin compasión. Sin embargo, resulta claro que caracterizar tal problema obviando las condiciones que produjeron lo sucedido y las dimensiones históricas de los actores en juego es una ceguera ideológica que urge combatir.

Afirmar, por ejemplo, que unos agredieron a la sociedad y que otros tuvieron que defenderla, es una interpretación cómoda que obstaculiza la autocrítica y la construcción de algo nuevo a futuro. Lo que sucedió en el Perú fue extremadamente grave (setenta mil muertos, quince mil desaparecidos, seiscientos mil desplazados, cuarenta mil niños huérfanos) para considerarlo un hecho del que solo un lado fue responsable, y obliga a construir una ética de la memoria en la que todos los ciudadanos deberíamos ser autocríticos sobre nuestro papel pasado y presente. Carlos Iván Degregori lo ha puesto en estas palabras:

> Pero si bien nuevos estudios sociales y creaciones artísticas van arrojando más luces sobre el ciclo de violencia que vivimos, el enigma sobre lo que fue SL no está del todo develado. Su dirigencia nacional y su dirigente máximo fueron los responsables fundamentales del baño de sangre que sufrió el país. Pero, al mismo tiempo, SL fue un fenómeno profundamente peruano. Sus integrantes no fueron un conjunto de alucinados que cayó del cielo. Por ello sigue siendo indispensable adentrarnos en la historia y en la cultura de nuestro país para estar alertas ante nuestras debilidades históricas y actuales: nuestras desigualdades persistentes, las diferentes exclusiones, desprecios y rencores; la política entendida como confrontación y, ahora, como negocio; el abandono de la educación pública; las viejas y nuevas formas de violencia que nos siguen agobiando. (2011, 14)

En ese sentido, resulta urgente afirmar que la violencia fue un punto límite en la historia peruana; vale decir, un momento que reveló el fracaso de un Estado nacional basado en diferentes tipos de exclusiones sociales. En la historia del Perú es muy sintomático, por ejemplo, que el siglo XIX se haya cerrado con el famoso «Discurso del Politeama» de Manuel González Prada, y que el siglo siguiente (el XX) haya concluido con otro discurso del mismo calibre: el que leyó Salomón Lerner el día de la entrega del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Un análisis de los dos textos muestra importantes puntos de contacto: ambos dieron cuenta de la ausencia del Estado en los Andes peruanos; ambos criticaron a una clase política corrupta e ineficiente; y ambos subrayaron la permanente exclusión del grupo indígena del proyecto nacional.

De hecho, Judith Butler (2006) ha sostenido que una nación solo puede definirse cuando somos capaces de llorar la muerte de los otros, y cuando se activan un conjunto de políticas institucionales para que el horror no vuelva a suceder.

El duelo —afirma la autora— implica el reconocimiento de que siempre estamos implicados en vidas que no son las nuestras, pero que nos involucran plenamente porque somos parte de una comunidad. El duelo —para Butler— es un acto político mediante el cual el ciudadano reconoce que es mucho más que sí mismo.

> Elaborar los problemas implica tener conciencia de ellos. Implica también el intento de contrarrestar la tendencia a negar, reprimir o repetir ciegamente, y nos capacita para adquirir una perspectiva que permita un control y una acción responsable, sobre todo, la que incluya un modo de repetición relacionado con la renovación de la vida en el presente. (LaCapra 2009, 71)

En este ensayo me interesa pensar cuál es la función política del duelo en un escenario, como el actual, caracterizado por una permanente satanización de todo el movimiento de derechos humanos y por la falta de conocimiento de muchos peruanos sobre el conflicto armado aún hoy. Denomino «poéticas del duelo» a aquellas intervenciones en el espacio público que tienen como finalidad llamar la atención sobre los peligros de evadir o reprimir tales hechos. Se trata de eventos que surgen para distanciarse de cualquier triunfalismo que eluda las deudas pendientes, y que insisten, una y otra vez, en la necesidad de continuar procesando lo peor del pasado.

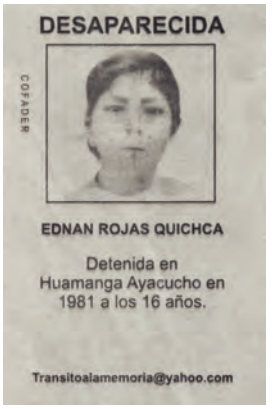
Las poéticas del duelo sacan a la luz temas profundamente incómodos y se proponen interpelar a los ciudadanos de múltiples maneras. Uno de estos temas, por ejemplo, es el de las desapariciones forzadas que sigue siendo un hecho evadido —y ocultado— por las autoridades oficiales. Se calcula que fueron más de quince mil los desaparecidos en el Perú y, por ejemplo, el Equipo Peruano de Antropología Forense (Epaf) sostiene que todavía existen alrededor de cuatro mil fosas comunes, llenas de cadáveres, sin investigar.

Aunque llama la atención la poca visibilidad que este tema tiene actualmente en la esfera pública nacional, en los últimos años se han venido activando un buen número de intervenciones destinadas a neutralizar un discurso oficial irresponsable y por momentos perverso. El objetivo de este ensayo es comentar tales interrupciones simbólicas.

***

Karen Bernedo es una artista visual que en los últimos años ha insistido en que la actual sociedad peruana sigue sin reconocer que como sociedad ha surgido de la violencia política. Junto con otros artistas, Bernedo es parte del Museo Itinerante por la Memoria, un proyecto que desempeña un papel sustancial en promover desde el espacio público una discusión sobre los efectos de la violencia política en el Perú.

Su intervención *Tránsito a la memoria* consistió, nada menos, que en imprimir las fotos de algunos de los desaparecidos en el reverso de los boletos de una empresa



de transporte que circula por la capital. Si por un lado el boleto mantenía su diagramación habitual (el nombre y el logo de la empresa, el número, el tipo de pasaje, etc.), por el otro, desconcertaba al pasajero, pues en su lado opuesto aparecía la palabra «desaparecido» y una foto con algunos datos sobre la circunstancia de la desaparición.

Nada más claro que esta intervención para explicar por qué el arte ha venido definiéndose como una interrupción destinada a alterar el sentido de lo cotidiano. Como sabemos, fueron los formalistas rusos quienes subrayaron que la función del arte consistía en *desfamiliarizar* la realidad ordinaria para neutralizar los hábitos culturales. El arte —sostenían ellos— deforma la realidad para decir algo mucho más potente sobre ella misma. Reconstruyamos la escena: un pasajero se sube a un microbús, compra su boleto y, de pronto, se encuentra con que ese boleto está «deformado», y como tal lo enfrenta al tema de la violencia política. Aunque ese pasajero ya tenga una posición definida sobre el asunto, lo cierto es que el objeto lo impacta por la foto y por los datos de acontecimientos que se registran en él someramente.

Es decir, una constatación de lo irremediablemente perdido interrumpe la inercia cotidiana, pues el pasajero se encuentra de repente interpelado por algo que viene de un lugar desconocido, pero que logra imponerse con muchísima fuerza. Interrumpir, en este caso, significa encontrarse ante un objeto doméstico (un simple boleto de autobús), pero que tiene la fuerza para recolocar al ciudadano en medio de la historia reciente del país. En efecto, esos boletos traen la historia al presente y activan algunas preguntas en el pasajero: ¿por qué lo mataron?, ¿quiénes lo hicieron?, ¿hay más muertos? Pero surgen otras preguntas también: ¿por qué han puesto esto en mi boleto?, ¿quiénes lo han hecho?

En realidad, la pregunta por el número de desaparecidos durante la violencia política sigue siendo difícil de responder y fue parte de la investigación de este proyecto. Karen Bernedo trabajó meticulosamente en los archivos de la Defensoría del Pueblo y ahí pudo elaborar una primera lista, pero sin fotografías y sin mayores datos sobre

Karen Bernedo, *Tránsito a la memoria*, 2004. Boletos de transporte público (anverso y reverso). Fotos: cortesía de la artista.

> Karen Bernedo, *Tránsito a la memoria*, 2004. Impresión de boletos de transporte público para la acción en las calles de Lima (reverso). Foto: cortesía de la artista.

DESAPARECIDO

CCOPA TAYPE ALCIDES

Universidad Nacional del centro, Facultad de antropología miembro del tercio estudiantil , detenido y luego desparecido el 5 de Octubre de 1990.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

ALEJANDRO HUAÑA HUAÑA

Negociante detenido desaparecido en Ayacucho en 1984 por Infantes de la Marina

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

BENJAMÍN GUTIERREZ GAMBOA

Comerciante detenido desaparecido en Vilcas Huaman en Ayacucho en 1984 a los 17 años por infantes de la Marina

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

BORIS YUNCCALLO MEDINA

Estudiante detenido, desaparecido en Ayacucho en 1983 por Infantes de la Marina.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

RIGOBERTO ROCA REY

Instructor premilitar del Colegio Gonzales Vigil detenido desaparecido en Huanta Ayacucho por Infantes de la Marina el 7 de Julio de 1984.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

PABLO SIMBRON NASTARES

Estudiante de 5to de secundaria detenido desaprecido en Ayacucho por Infantes de la Marina el 19 de octubre de 1983.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

YURI SIMBRON

Estudiante del Instituto Gonzales Vigil desparecido en Huanta Ayacucho por infantes de la Marina en 1983 a los 16 años.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDA

COFADER

GUADALUPE CALLACUNTO OLEANO

Miembro de COFADER , dirigente, detenida desaparecida el 10 de junio de 1990 por miembros del Ejercito en Huamanga.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

JAVIER ALARCÓN GUZMÁN,

Docente universitario y profesor en la academia ADUNI, secuestrado y desaparecido por efectivos militares en Lima en 1990.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

JOSE AZNARAN CASTRO

Dirigente de la academia preuniversitaria Aduni, secuestrado y desaparecido por efectivos militares en Lima en 1990.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

FORTUNARO YANGALI HUACHACA

Detenido desaparecido en Churcampa-Huancavelica en 1983 a los 55 años.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDA

COFADER

ELSA MONTES CASTILLO

Detenida desaparecida en Huamanga Ayacucho en 1984 a los 27 años.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

ADRIAN SULCA PALOMINO

Detenido desaparecido en Ayacucho en 1988 en el distrito de Huaya.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

DANIEL PINEDA QUISPE

Detenido desaparecido en La Mar- Ayacucho en 1984 a los 21 años.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

GUILLERMO HUAMANI MITMA

Detenido desparecido en Huamanga Ayacucho en 1985 a los 26 años.

Transitoalamemoria@yahoo.com

DESAPARECIDO

COFADER

DESAPARECIDO

COFADER

DESAPARECIDO

COFADER

DESAPARECIDO

COFADER

DESAPARECIDO

COFADER

Karen Bernedo, *Tránsito a la memoria*, 2004. Intervención con boletos de transporte público. Fotos: cortesía de la artista.

cada episodio. Sin embargo, fue a partir de su contacto con una organización de desaparecidos —el Comité de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Secuestrados del Perú (Cofader)—, y especialmente con su presidenta, Julia Castillo, que este trabajo fue volviéndose más consistente. Gracias a ellos Karen pudo escuchar historias diversas, entrevistar a familiares de desaparecidos y recuperar algunas fotos para confrontarlas con los documentos que tenía.

Luego de varios meses de trabajo consiguió hacer una lista de alrededor de doscientas personas. Entonces se dirigió a la empresa Translima, cuyas unidades usaba frecuentemente para trasladarse a la universidad. Poco antes, había observado que el revés de los boletos se ofrecía como espacio publicitario. Preguntó, entonces, por las condiciones del contrato, consiguió financiación gracias a un concurso del Centro Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos (en ese entonces dirigido por Gustavo Buntinx), y comenzó a trabajar directamente con una imprenta. Finalmente, durante los meses de octubre y noviembre del 2004, dos millones de boletos circularon por

algunas de las principales rutas de la capital, especialmente por aquella que recorre la avenida Universitaria.

De hecho, los microbuses de Lima son, en realidad, lugares muy apropiados para recordar a un desaparecido, pues el transporte público puede concebirse (más allá de su caos actual) como una amplísima red de interconexiones, vale decir, como un lugar en el que todos los días nos encontramos con personas que no conocemos, pero que son iguales a nosotros porque usan los mismos servicios. En efecto, recordar a los desaparecidos en el transporte público implica volver a insistir en el lazo social, en el vínculo común, en aquella relación invisible que une a los ciudadanos unos con otros dentro de una nación.

La empresa Translima pronto le comunicó a Karen que la policía se había acercado a preguntar quién había impreso esos boletos, aunque felizmente no hubo nada que lamentar. Por el contrario, como los boletos llevaban grabada una dirección electrónica, Karen comenzó a recibir muchos mensajes donde le contaban diversas historias. Y, por si fuera poco, algunos medios de comunicación cubrieron la iniciativa y comenzaron a publicarse reportajes.

Aquí conviene detenerse en una anécdota adicional: un famoso programa cultural de la televisión peruana se comunicó con Karen, pues se había enterado de que «en las combis estaban ocurriendo *performances* artísticas». Cuando la ubicaron —con cámaras en mano y dispuestos a grabar todo lo que sucedía—, Karen les explicó que la intervención no era espectacular, que no había nada extraño en ella y que lo único que estaba ocurriendo era que los pasajeros recibían su boleto habitual por su pasaje, aunque este llevaba impreso —en el reverso— la foto de un desaparecido. «¿Qué? —le dijeron los responsables del programa—. ¿Eso es todo lo que has hecho?». «Entonces, si de eso se trata, no has hecho nada y no tenemos nada que filmar aquí».

La anécdota es importante porque nos permite entender buena parte del sentido de esta intervención. De hecho, su pertinencia política (y estética) no consistió en producir una acción espectacular, sino en intentar modificar las reglas del juego. Es decir, lejos de proponer algún tipo de visualidad sorprendente, el objetivo fue intervenir en la propia experiencia del pasajero, interrumpiendo su cotidianidad y generando un contacto con la materialidad misma de la memoria. Hubo, por cierto, discusiones sobre si se trataba o no de una intervención artística, pero Karen optó por desentenderse del asunto. Ella misma me lo confesó en una entrevista:

> Nunca me importó si esto era o no era arte. En ese entonces me desentendí de esa denominación. Preguntarme sobre tal condición era profundamente absurdo desde el punto de vista de los receptores y, en realidad, ese era el punto de vista que a mí me interesaba. De hecho, cuando un pasajero recibía el boleto y se veía confrontado con la foto de un desaparecido y comenzaba a reaccionar ante tal hecho, lo último que se le hubiera ocurrido pensar es que se encontraba en

medio de una intervención artística. En ese momento, el tema del arte estaba por otro lado.

¿Qué fue entonces lo que hizo Karen Bernedo? ¿Dónde está su acción propiamente dicha? ¿En los boletos? ¿En las respuestas de quienes los vieron? ¿En los reportajes que salieron en la televisión? ¿En esos correos que la gente le envió por internet? Su intervención, en efecto, no es casi nada en sí misma, sino más bien una interrupción y, como tal, algo que abre a una nueva realidad y que plantea una pregunta.

Para Rancière (2009), el arte hace visible algo que antes no lo era tanto. En un sentido fuerte, la estética implica siempre disentir de las representaciones oficiales y generar formas distintas para reconfigurar lo sensible. El arte no impone ningún contenido: es, sobre todo, un dispositivo que tiene la potencia para replantear nuestra noción de la realidad y de la historia. En ese sentido, la fuerza de *Tránsito a la memoria* radicaba aquí en que la relación con un simple objeto podía generar tanto una experiencia densa y nueva en significados como convertirse en un notable agente de subjetivación política. De hecho, una sorprendente revelación surgía en aquellas combis que transitan por el terrible caos limeño: la ausencia de la verdad sobre lo sucedido.

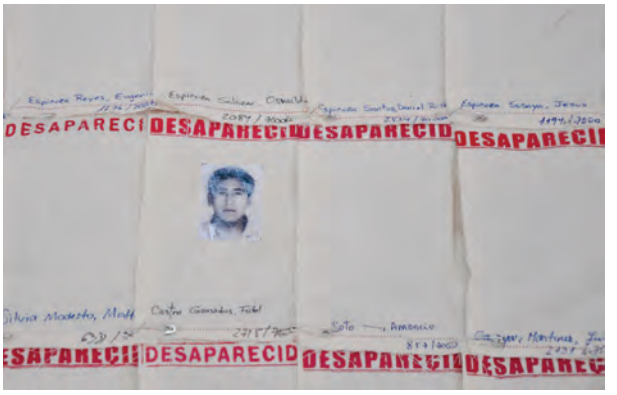
***

Rosario Beltrán estudió diseño gráfico y luego grabado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. *Akito*, como la llaman sus familiares y amigos, creció en el seno de una familia de militares. Su padre fue un destacado coronel del Ejército peruano —espada de honor de su promoción—, pero en el primer gobierno de Fujimori su carrera fue truncada. Su abuelo materno también fue militar y lo son asimismo algunos de sus tíos.

Desde pequeña, Rosario notó que algo muy grave estaba pasando en el país. Más allá de experimentar, como todos, los apagones y los *coches bomba* en Lima, a los niños como ella les decían que no salieran de la Villa Militar y que nunca le dijeran a nadie que sus padres eran militares. En ese lugar, el ambiente era por momentos muy tenso y lleno de sospechas. De hecho, su experiencia de la violencia se formó observando cómo a muchos de los padres de sus amigas los enviaban a las zonas de emergencia y algunos no regresaban. Pero Akito también notaba otras cosas: un conocido suyo colaboró en la formación del grupo Colina y hoy cumple una sentencia de quince años de prisión.

El haber vivido en varias provincias, acompañando a su padre, desarrolló en ella una profunda conexión con el país. Aunque desde adolescente había participado en varios programas de trabajo social, ella afirma que la entrega del informe de la CVR le causó un profundo impacto emocional. «Lo que más me impresionó fueron las cifras: era demasiada gente —me dijo—, las cifras eran impresionantes». Una y otra vez, Akito leyó y se sintió profundamente afectada por un número particular: aquel

> Rosario Beltrán, *Proyecto 15.000 / 70.000*. Izquierda: instalación en espacio público en el 2010. Derecha: intervención frente al Palacio de Justicia de Lima en el 2008 (detalle). Fotos: cortesía de la artista.



que indica que desaparecieron alrededor de quince mil personas. «Yo siempre tuve miedo de que desapareciera alguien de mi familia; de solo pensarlo me daba mucha angustia», me contó con fuerza.

En ese entonces otro tipo de temas acaparaban la discusión política. Akito notó que la problemática de los desaparecidos pasaba totalmente desapercibida. Advirtió que dicha cifra no tenía en la población el mismo impacto emocional que había causado en ella: quince mil comenzó a parecerle una cifra vacía, casi como cualquier otro número. Entonces se puso a pensar que los números eran algo que no podía visualizarse por sí mismo; algo así como un concepto imposible de imaginar. ¿Cómo afrontar dicho problema desde un punto de vista estético y cómo construir una intervención que subrayara la potencia del número y de los datos? Su proyecto intentaría, entonces, convertir ese número en algo material y tangible, en una presencia capaz de interpelar a los ciudadanos.

El manto está compuesto por más de quince mil piezas de tocuyo crudo de 20 x 12 cm, que llevan serigrafiada en rojo la palabra «Desaparecido» y que se van uniendo, unas con otras, hasta formar una gran instalación que debe colocarse en un amplio espacio público. Solo ciento diez de estas piezas llevan estampada la foto de la persona desaparecida. Todas, sin embargo, están numeradas: 70.000/15.000, para hacer

referencia tanto al número de fallecidos como al de personas desaparecidas. Hace poco, por ejemplo, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, alguien encontró en este manto el nombre de su hijo.

De hecho, encontrar los nombres de los quince mil desaparecidos no fue una tarea fácil. Como dije, Akito se dirigió a la Defensoría de Pueblo y ahí le proporcionaron una copia digital del informe final de la CVR. Pero cuando fue a buscar el listado que le interesaba, se dio cuenta de que la Comisión solo había elaborado un registro general de víctimas, sin distinguir su condición. Entonces ella misma se puso a separar muertos de desaparecidos y poco a poco fue construyendo lo que necesitaba. Cuando concluyó la lista, el paso siguiente consistía en escribir los quince mil nombres en las piezas de tocuyo, y a Akito no se le ocurrió mejor manera de hacerlo que involucrar a toda su familia en el proyecto. Su madre, sus tías y algunas de sus primas comenzaron a ir a su casa por las tardes a cumplir esta tarea. Akito recuerda una importante anécdota de aquel momento: un día, cuando la sala de la casa estaba completamente llena con los nombres de los desaparecidos, su padre militar llegó y observó el escenario. «Fueron muchos», les dijo.

Hasta el día de hoy, el manto ha itinerado por muy diversos lugares públicos. Ha sido instalado frente al Palacio de Justicia, en la plaza central de Huamanga (el Parque Sucre), en la avenida principal de la Universidad Católica, en la Facultad de Ciencias Sociales en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la Plaza San Martín y en el Museo Metropolitano de Lima. El objetivo ha sido siempre el mismo: interrumpir el espacio público e intentar reconfigurarlo como un lugar de memoria sobre lo ocurrido. En efecto, la magnitud de la obra muestra la cantidad de desaparecidos trayéndolos al presente. El manto, sin embargo, se presenta como un objeto que quiere *singularizar* a cada uno de ellos, ofreciéndoles un espacio que los represente, una pequeña tumba particular. En ese sentido, el manto parecería sostener que:

> el duelo es una práctica ritual que exige la especificación de las víctimas a las que se dedica. Sin esa especificación, la posibilidad es que el duelo se detenga y quedemos encerrados en la melancolía, la compulsión a la repetición y el pasaje al acto del pasado. (LaCapra 2009, 87)

Pero, más allá de singularizar a estas personas, esta intervención tuvo sobre todo como objetivo representar la magnitud del olvido y criticar un discurso oficial que ya optó por desentenderse de lo sucedido. De esta manera, podríamos decir que el manto aspira a constituirse en un objeto que simbolice la larga marca del olvido y el infinito trazo de la memoria.

En mi opinión, son entonces tres las dinámicas que este manto pone en escena. En primer lugar, *apropiarse* del espacio público como un mecanismo crítico ante una esfera pública desentendida de lo sucedido; luego, *singularizar* a cada una de las víctimas en un intento por resguardar la memoria de cada uno de los que hoy

están ausentes; y, por último, *juntar* nada menos que quince mil piezas de tela para mostrar las dimensiones del conflicto armado, pero también para representar una cultura del olvido que se encuentra instalada en el centro de la cotidianidad contemporánea.

Desde un punto de vista etnográfico, el impacto del manto merece destacarse. Las veces que lo he visto instalado he notado distintas actitudes al respecto: los que menos, se detienen solo un instante para mirarlo; los que más, lo observan con cuidado mientras intentan rodearlo sin pisarlo. Muchos, en efecto, no quieren pasar por encima, ya sea porque consideran que es una «obra de arte» (y ya sabemos que el arte, en su concepción moderna, obliga a mantener una distancia, a respetar su carácter aurático, a «no tocar») o, simplemente, porque cada uno de estos retazos son entendidos como una pequeña «tumba» que no puede ya volver a profanarse.

En todo caso, son pocos los que protestan. La mayoría se desconcierta y, de pronto, se descubren reflexionando sobre la muerte ajena pero también propia. Yo he sido testigo de cómo algunos transeúntes le han preguntado a Akito si es posible pisar el manto, y cómo ella ha respondido que sí, «que no hay problema, que pueden pisarlo porque efectivamente esa ha sido —y es— la actitud oficial ante los desaparecidos». Sin embargo, lo cierto es que pisar el manto también implica involucrarse en él, entrar en contacto con el pasado y con todo lo sucedido. Entonces muchas personas lo pisan, ingresan a él sin miedo y se dedican a leer los nombres de los desaparecidos y a buscar los retazos que tienen fotografías.

Concluyo aquí: el manto está unido por un gran número de imperdibles y ese objeto, ahora representado por esa palabra, aparece como una gran alegoría de toda esta intervención. Como sabemos, «imperdibles» son esos alfileres destinados a unir pedazos de tela. Un imperdible junta, pero hay que tener cuidado con él porque, debido a su punta, también puede hacer daño. Los desaparecidos son exactamente eso para sus familiares: personas imperdibles que han quedado ancladas para siempre en la memoria; personas perdidas que ya no pueden perderse nunca más.

***

Impulsada por el colectivo Desvela, una tercera intervención consiguió involucrar a muchos de los familiares de los desaparecidos a fin de construir una propuesta participativa donde importa el objeto —la chalina— pero, sobre todo, la dinámica que su producción genera en la esfera pública. Por distintas razones que comentaré a continuación (una vergonzosa censura, entre ellas) *La chalina de la esperanza* ha sido una importante intervención simbólica que también se propuso situar el tema de los desaparecidos en la agenda política.

El proyecto comenzó cuando la fotógrafa Marina García Burgos asistió, en la ciudad de Huanta, a la presentación de las prendas encontradas luego de la exhumación de la

fosa donde yacían los muertos de una atroz matanza comunal. La comunidad de Putis fue, en efecto, cruelmente asesinada por el ejército peruano en 1984, mientras huía de Sendero Luminoso. Los testimonios aseguran que capitanes y soldados engañaron a los pobladores asegurándoles que les iban a dar protección. Convenciéndolos de la necesidad de construir una piscigranja que les pudiera servir para su sustento, los animaron a cavar una gran fosa. Una vez concluida, los fusilaron a todos ahí mismo, incluidos niños y ancianos.

Veintiséis años después, en 2010, la fosa fue abierta por el Equipo Peruano de Antropología Forense (Epaf) como parte de las investigaciones que se siguen haciendo sobre el periodo de la violencia. Algunos huesos fueron apareciendo, pero principalmente impactó mucho encontrar las ropas intactas a pesar del tiempo. Entonces, a los encargados de la exhumación no se les ocurrió mejor idea que exponerlas en un gran salón para que con ellas la gente pudiera reconocer a sus familiares. Presenciar dicho escenario fue impactante para Marina, y así comenzó a pensar que el tejido no solo era la huella del ser querido, sino también un producto muy viejo en el que los griegos ya se habían detenido: ¿Era el tejido el símbolo de un reencuentro o, al menos, de alguna explicación?

Por su formación profesional, Marina siempre se había preguntado por la función de la cultura visual en el contexto posterior al conflicto. ¿Cómo simbolizar esas violaciones de los derechos humanos cuyas imágenes suelen escapar a las formas clásicas de representación? ¿Cómo construir un objeto que combine su potencia simbólica con la creación de nuevas formas de sociabilidad entre las poblaciones involucradas? ¿Cómo intervenir visualmente para influir en la esfera pública del país?

◄ Izquierda: *Tejetón* en Accomarca, Ayacucho. Acción con la comunidad, *La chalina de la esperanza*, 2010. Foto: cortesía del colectivo Desvela.

◄ Derecha: Colectivo Desvela, acción con familiares de desaparecidos, *La chalina de la esperanza*, 2010. Mujeres tejiendo frente al Palacio de Justicia, Lima. Foto: cortesía del colectivo.

El tejido, y su cristalización en una chalina, fue el símbolo que Marina seleccionó para activar una intervención que retomara la lucha que los familiares de los desaparecidos libraban para saber qué ocurrió con ellos y para exigir justicia y reparaciones. En ese momento le comentó el proyecto a la periodista Paola Ugaz, a quien había conocido en Huanta el mismo día de la exposición de las prendas, y a Morgana Vargas Llosa, con quien trabajaba en una investigación sobre el destacado fotógrafo Óscar Medrano. Las tres tenían iniciativas propias sobre el problema de los derechos humanos en el Perú, pero con la chalina decidieron sumar esfuerzos y comenzar a trabajar juntas en un proyecto que las entusiasmó desde el principio.

Como en los dos casos comentados anteriormente, aquí también nos encontramos ante una intervención situada más allá de los paradigmas tradicionales que han venido definiendo la producción del objeto artístico. Nuevamente, lo que importa no es solo el objeto, sino la dinámica social que intenta activarse a partir de la construcción de un autor colectivo, de la multiplicación expansiva del objeto en el cuerpo social y, sobre todo, de su posicionamiento público como un dispositivo de interpelación política y de subjetivación ciudadana.

Desarrollaré estos puntos articulándolos entre sí. Comencemos diciendo que el proceso de construcción de la chalina fue paulatino y comenzó en la oficina del Epaf, en Ayacucho, con algunos familiares que se llevaron lana para tejer en sus casas. Este proceso duró algunas semanas, pero luego las organizadoras decidieron cambiar de estrategia e invitar a la gente a tejer en la propia oficina. Aquello resultó más interesante y comenzó a congregar a una mayor cantidad de participantes: «Yo ya tejí mi pedazo, pero mi vecina y mis cuñadas también tienen desaparecidos y también quieren venir a tejer» fue, por ejemplo, el testimonio que le brindó una mujer a Marina. El rumor —mecanismo básico de las culturas subalternas— comenzó a desempeñar un papel muy activo en la difusión del proyecto.

No se trataba, sin embargo, de reuniones dramáticas y angustiantes. Por el contrario, el ambiente destinado a tejer era un espacio agradable y conmovedor donde mucha gente comenzaba a conocerse y donde asistían personas que nunca quisieron denunciar lo que les había sucedido, pero que ahí, tejiendo, se sentían más cómodas y acogidas. De hecho, cargada de resonancias diversas, esta chalina resignificaba un viejo lenguaje andino, una práctica tradicional muy conocida por la gente. La construcción de un objeto con esas características, tan visual y tan vivo, comenzó a motivar a todos los asistentes.

Las reuniones para tejer (rápidamente denominadas «tejetones») fueron multiplicándose en Ayacucho (se tejió en los barrios de Carmen Alto, San Juan Bautista, en Huanta, en Cayara) hasta llegar a Lima, donde luego de una marcha de familiares de desaparecidos, un grupo de mujeres se puso a tejer nada menos que frente al Palacio de Justicia. Tal hecho llamó mucho la atención de la prensa, de los transeúntes y de la policía, porque se trataba de una manera realmente inédita de protestar.

El proyecto de la chalina fue expandiéndose cada vez más. Mucha gente que no estaba directamente vinculada con la problemática de los desaparecidos quiso también participar en él, y entonces una «chalina solidaria» comenzó a emerger de la ciudadanía. Si en un inicio la Cooperación Española y la Cruz Roja habían apoyado el proyecto (con fondos para comprar lana y palos de tejer), fue con el respaldo de Amnistía Internacional que adquirió una dimensión mayor. En efecto, poco tiempo después de este apoyo (que no consistió en fondos sino en contactos internacionales), el colectivo Desvela comenzó a recibir paños de chalina enviados desde distintas partes del mundo. «Perdimos el control: comenzamos a recibir chalinas de todos lados y mucha gente comenzó a enviarnos, además, fotografías de las reuniones que se organizaban para tejer en distintos puntos del país», me contó Marina.

Difundiéndose cada vez más, la intervención comenzaba a lograr su objetivo. Me refiero a que diferentes sectores de la población comenzaron a hacerla suya y fueron apropiándose fuertemente de ella. Así, el proyecto de estas tres activistas (de Marina, Paola y Morgana) dejó de ser, efectivamente, el proyecto de ellas tres. Ya con más de un kilómetro de extensión, actualmente la chalina ha sido tejida por más de un millar de peruanos pero también ha recibido aportes de personas en Austria, Bélgica, España, Holanda, Reino Unido, Turquía y Japón.

Sin embargo, este éxito tuvo como punto de quiebre la censura a la que fue sometido en noviembre del 2010. Los hechos fueron los siguientes: las organizadoras consiguieron que la chalina se hiciera pública en un lugar estratégico, en San Isidro, uno de los distritos limeños de clase alta donde residen muchos de los principales representantes de los poderes político, económico y simbólico. La elección resultaba conveniente, aunque el fantasma de la censura estuvo siempre presente. En realidad, San Isidro era un lugar políticamente clave, pues se trataba justamente de influir en un espacio de poder.

La inauguración fue un éxito: asistieron muchos de los familiares de las víctimas que viajaron especialmente a Lima para el evento. Personalidades del mundo cultural también estuvieron ahí y dieron declaraciones muy favorables. El propio alcalde de San Isidro participó en una ceremonia que todos calificaron de entrañable y conmovedora. La exposición de la chalina generó una verdadera «zona de contacto» donde los sectores más altos del país compartieron un mismo espacio con las madres de los desaparecidos, muchas de ellas de origen rural. Cuando al final de la noche un periodista le preguntó a Paola Ugaz qué sentía por el éxito de la inauguración, ella, contentísima, manifestó: «Yo siento que mañana va a ser un mejor día para el país».

Al día siguiente, sin embargo, ocurrió exactamente lo contrario. La exposición fue censurada y Antonio Meier, el alcalde de San Isidro, se encargó de demostrar efectivamente en qué tipo de país vivimos los peruanos y qué tipo de políticos hemos tenido siempre. De manera imprevista, ordenó que tanto la proyección de diapositivas

Colectivo Desvela, *La chalina de la esperanza*, 2008. Detalles de las chalinas expuestas en la Galería Pancho Fierro, Municipalidad de Lima Metropolitana. Foto: cortesía del colectivo.

sobre el periodo de violencia, como un audio de testimonios especialmente preparado para la muestra, fueran retirados de la sala. La encargada de cultura reaccionó como suelen hacerlo los funcionarios más tradicionales en el Perú: optando por defender aquello que es indefendible.

Habría que subrayar que el mencionado alcalde pertenecía al partido más conservador del país: un partido minúsculo, pero vinculado al Opus Dei y con gran influencia en el gobierno de Alan García, a través del entonces ministro de Defensa, Rafael Rey (quien, por otro lado, había intentado sacar un decreto para promover la impunidad de los sectores militares) y, del cardenal de Lima, Juan Luis Cipriani, conocido por su sistemático desprecio por las organizaciones de derechos humanos y por negarse a cualquier iniciativa de justicia para las víctimas de la violencia política.

Ya en medio de un escándalo que había llegado a la prensa internacional, la opinión pública presionó para saber las razones de la censura, y entonces el argumento oficial fue realmente increíble: «Porque no es una muestra apta para los niños», dijeron los funcionarios. A diferencia de otros países, donde la educación pública alienta el debate sobre el horror del pasado desde la enseñanza primaria, en el Perú, la clase política y los sectores altos siempre han optado por evadir la reflexión sobre este periodo, por interpretarlo según sus intereses o por dejarlo en el olvido.

En todo caso, el desmontaje de la muestra fue tristísimo y muy duro para todos los asistentes: si el día anterior en esa galería había reinado un espíritu de solidaridad entre las distintas clases sociales, en la mañana hubo silencio pero, sobre todo,

Colectivo Desvela, *La chalina de la esperanza*, 2008. Instalación en el frontis de la Municipalidad de Lima Metropolitana. Foto: cortesía del colectivo.

un gran desconcierto entre los familiares de los desaparecidos que, una vez más, constataban cómo la sociedad y el Estado les daban la espalda y cómo sus reclamos no importaban en lo absoluto. De hecho, ni el presidente Alan García —siempre tan proclive a comentarlo todo—, ni autoridad política alguna se manifestaron contra la censura. Todo quedó reducido a la cobertura de ciertos medios de comunicación, hasta que un nuevo actor entró en juego: Susana Villarán. Recién electa como nueva alcaldesa de la ciudad, Villarán ofreció reparar el hecho y propuso nada menos que el Palacio Municipal para albergar nuevamente la chalina y toda la muestra en general. Y así fue efectivamente: la nueva gestión municipal asumió funciones el 3 de enero del 2011 y el 18 del mismo mes, en el marco de las celebraciones por el aniversario de Lima y el centenario de José María Arguedas, la chalina fue colgada nada menos que en el frontis del Palacio Municipal como un gesto reparador y de fuerte contenido político. La chalina ocupó entonces, casi por un mes, el lugar más emblemático de la ciudad. Frente al Palacio de Gobierno y a la catedral de Lima apareció este objeto que colocaba el tema de los desaparecidos como una deuda pendiente. Nuevamente, a la ceremonia de inauguración asistieron muchos familiares de las víctimas y un conjunto de personalidades, como el escritor Mario Vargas Llosa, el padre Gustavo Gutiérrez y la actriz Magaly Solier, quien cantó en quechua en homenaje a su abuela, también desaparecida en el poblado de Luricocha, muy cerca de Huanta.

En suma, *La chalina de la esperanza* se constituyó en un poderoso símbolo contra el desinterés que la clase política peruana muestra frente a los familiares de los desaparecidos. Se trató de una intervención que quiso movilizar a la ciudadanía, que apostó por un tema invisibilizado y que intentó producir la memoria haciendo ver lo que hoy sigue oculto. En el Perú —es importante afirmarlo siempre— los desaparecidos de la violencia siguen sin sentirse como propios y la pregunta por ellos continúa siendo exclusiva de sus familiares. A diferencia de lo que sucede en otros países, en el Perú estos muertos nunca son considerados parte de la comunidad nacional.

De hecho, la presencia pública de la chalina dio cuenta de los pocos lugares de enunciación que tienen los familiares de las víctimas en el espacio político actual y de que, en cierto sentido, la violencia peruana ha sido un «acontecimiento sin testigos» (Agamben 2000). En todo caso, una *ética de la enunciación* (Peris Blanes 2005, 20) se puso en juego, pues la chalina se convirtió en el espacio donde aquellos testigos sistemáticamente silenciados podían mostrar su voz: ella fue un dispositivo para neutralizar la imposibilidad del decir de muchos familiares. Como las otras dos intervenciones, la chalina intentó constituirse en un testigo de lo ocurrido y en un lugar para nombrar una verdad incómoda y constantemente negada.

En suma, las tres intervenciones que he comentado dan cuenta de los intentos de construir nuevas formas de visibilidad política y nuevos agenciamientos ciudadanos en un escenario, como el peruano, que impide que el testigo pueda hablar y que nunca está dispuesto a reformular el proyecto de nación que hemos heredado. Estas tres intervenciones confrontan al Perú con la verdad de su propio trauma y con la obscenidad de su negación oficial. Las tres asumen como imperativo reconfigurar la identidad de ciertos testigos y, más aún, convertirnos a todos los ciudadanos en testigos mismos de lo sucedido.

Estas tres intervenciones son importantes porque, más allá de su reclamo histórico, de su posicionamiento como archivo de la memoria visual y de su conquista de espacios de poder (las combis, las calles, la plaza pública), consiguieron articular a tres mujeres limeñas con las organizaciones de víctimas, con muchos activistas de derechos humanos, con diversos intelectuales locales y con redes de todo tipo. En ese sentido, tanto en los boletos como en el manto y en la chalina, es posible observar un punto de encuentro entre lo letrado y lo popular, entre las provincias y Lima, y entre Lima y las redes internacionales. El cruce entre el activismo social, la *performance* política y los artefactos culturales una vez más muestra la fertilidad simbólica, su operatividad política y la permanente voluntad de una terca resistencia ciudadana.

Referencias

Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

Butler, Judith. 2006. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.

Degregori, Carlos Iván. 2011. *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

LaCapra, Dominick. 2009. *History and Its Limits: Human, Animal, Violence*. New York: Cornell University Press.

Peris Blanes, Jaume. 2005. *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Rancière, Jacques. 2009. *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Amsterdam.

LA MEMORIA COMO HORIZONTE DE LO POSIBLE

Paolo Vignolo

En Colombia nos acostumbramos a vivir en estado alterado. Bajo la ficción de un Estado de derecho, desde hace medio siglo pasamos de un estado de excepción al otro, bajo nombres cada vez más rebuscados: pactos del silencio, leyes de emergencia, medidas de conmoción interior, zonas de rehabilitación y consolidación, políticas de seguridad democrática…

Ahora, luego de décadas de atropellos y represión, de repente nos encontramos envueltos en la retórica del posconflicto. El potencial emancipador de las luchas por la memoria y en contra de la impunidad libradas por movimientos sociales, grupos de víctimas y organizaciones de base está siendo cooptado por un Estado cuyos representantes no han tenido el más mínimo pudor en pasar de la negación del conflicto a la proclamación del posconflicto, sin nunca hacer cuentas de verdad con el conflicto mismo.

Desde luego, hay que celebrar que una solución negociada esté a la vista: ojalá en el 2015 se logre firmar un acuerdo de paz con las Farc. Sin embargo, hay algo sospechoso en esa apresurada institucionalización de las políticas de la memoria que se está empleando para justificar mecanismos de justicia transicional. Como señala, entre otros, Castillejo Cuéllar, la retórica del posconflicto tiende a cristalizar, despolitizar y naturalizar interpretaciones divergentes, en el marco de la justicia transicional «con su respectivo evangelio de la reconciliación, la verdad y el perdón como horizonte de una futura comunidad moral» (2012, 386).

La principal preocupación institucional parece ser que Colombia maneje «índices de DD. HH. dentro de los parámetros establecidos por el DIH»,[1] para decirlo en la jerga de la administración globalizada. Masacres, asesinados, secuestros, abusos sexuales se reducen a meros indicadores estadísticos, que hay que «disminuir» para cumplir con estándares internacionales. Parafraseando la célebre *gaffe* del expresidente Turbay sobre la corrupción, todo indica que el problema se ha vuelto mantener la violación de los derechos humanos en sus «justas proporciones». No sorprende que los victimarios hayan aprendido a operar según modalidades que no impacten demasiado los registros cuantitativos: «Que parezca un accidente», es ahora el lema de la violencia política colombiana.

Esa actitud reduccionista —bajo un legalismo de fachada— pretende transformar la fuerza emancipadora de los derechos humanos en un proceso estocástico medible en términos de tasas, varianzas y covarianzas; e implica una aceptación implícita del modelo de sociedad en la que vivimos. Sin embargo, lo que ha marcado la vida cotidiana de generaciones de colombianos es una violencia hecha sistema, una desigualdad obscena y una impunidad generalizada, cuya cifra peculiar no es la alteración de un supuesto «orden público» sino, por el contrario, un desorden estructural que altera el vivir común y amenaza la vida misma.

1 Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario, respectivamente.

Como ha planteado recientemente Elisabeth Jelin (2013), habría que preguntarse por qué se está imponiendo una lectura del pasado traumático de América Latina desde una perspectiva de derechos humanos cada vez más desligada de la equidad social. El riesgo es fomentar una cultura de la «victimización» que vaya mermando el potencial de la agencia individual y colectiva, y, de este modo, invisibilizar las dinámicas de dominación y explotación que históricamente han marcado relaciones asimétricas de poder desde la época colonial. El comprensible anhelo colectivo a la paz que se respira hoy en día corre el peligro de apuntalar ese estado alterado, en vez de ser el motor que impulse una trasformación radical de una sociedad injusta.

Además, nuestro estado de alteración no se limita al hecho de vivir en un contexto alterado, bajo un Estado alterado. Va mucho más allá, ya que hemos incorporado ese mismo estado, lo hemos interiorizado en nuestros cuerpos; aunque a la vez ello nos haya inducido a producir ciertos anticuerpos. El contrapunteo a la alteración sistémica son las complejas prácticas de alteración que cada uno de nosotros pone en marcha para convivir, vivir o simplemente sobrevivir. Es lo que Michel de Certeau llamaba las *tácticas de lo cotidiano*, frente a estrategias que no podemos controlar. Los cuerpos, sujetados al vaivén implacable de fuerzas superiores e inmanejables, aprenden a desarrollar prácticas de autocuidado y protección de las propias energías vitales. Se trata de procesos salpicados de frustraciones, dolores e impotencia, pues la prolongada violencia que los colombianos experimentamos a diario sigue aún vigente, así como la incapacidad de su elaboración colectiva. Y, sin embargo, son precisamente esas dificultades las que están generando en el país un extraordinario laboratorio de nuevas propuestas, lenguajes, reflexiones alrededor de la memoria (Vignolo 2013, 20-23).

Los páginas que siguen dan cuenta tanto de este dolor como de este fervor, a partir de un abanico de microexperiencias heterogéneas, a la vez profundamente arraigadas en el contexto colombiano y abiertas a la confrontación con lo que se está dando en otras latitudes. Sería un ejercicio arbitrario, además de estéril, tratar de homologarlas con cánones o con pautas establecidas. Sin embargo, los tres textos incluidos en esta selección brotan de una urgencia política y poética común, la que nos ha estremecido a lo largo de esos años difíciles, en los cuales es posible divisar entre líneas unas claves de interpretación que los traviesan y articulan. Las voy a llamar respectivamente «Montajes de ruinas», «Deflagraciones icónicas» y «Ecos de testimonio».

Montajes de ruinas

El suceso traumático enmudece. «Hemos enmudecido por agotamiento, por cansancio, porque los hechos violentos de los que nos hemos ocupado nos desbordan, como también nos desborda el sufrimiento ocasionado, y por mucho que lo intentemos estos no se ven representados en los textos que escribimos», confiesa María Victoria Uribe. No solo se desgarra el tejido social, sino que también hace crisis el referente de sentido asociado a él, cortocircuitando la relación entre lenguaje y experiencia. Al referirse a los veteranos de la Primera Guerra Mundial, Walter Benjamin señalaba ya

cómo la experiencia orgánica (*Efrahrung*) que se construye a través de un proceso de transmisión intergeneracional de tradiciones y saberes deja paso a una experiencia disgregada, fragmentaria, residual (*Erkenntnis*) (1973, 168).

Son precisamente esos cúmulos de ruinas los que proveen los materiales para el trabajo anamnésico. La meticulosidad disciplinaria del mundo académico se revela a menudo impotente en brindar un horizonte de sentido desde donde reconstruir narrativas del trauma a partir de desechos inconexos. Es ahí donde las artes entran a complementar las ciencias sociales, a través de lo que Georges Didi-Huberman llama «la tradición del montaje». El montaje permite encontrar una vía de salida a la controvertida cuestión de cómo representar lo irrepresentable, más allá de la dicotomía entre la prohibición ético-religiosa a mostrar el horror (la imagen-tabú) y la compulsión mercantilista a mostrarlo todo (la imagen-fetiche). Aunque la representación del horror es un abismo insondable, se abre la posibilidad de construir imágenes múltiples alrededor de un núcleo traumático que siempre se nos escapa (García 2011, 84-85).

En el primer artículo que incluimos, los investigadores Myriam Jimeno, Daniel Varela y Ángela Milena Castillo relatan cómo el cabildo indígena Kitek Kiwe moviliza elementos heterogéneos y aparentemente disparatados para sobrellevar el trauma a través de la conmemoración de la masacre del Naya. No se trata de una operación gratuita: la promiscuidad del ensamblaje es la condición necesaria para romper con las narrativas hegemónicas de los medios de producción simbólica, y dejar aflorar nuevos montajes que permitan la recomposición de vínculos sociales y la reconfiguración de nuevas identidades propicias a la acción pública.

Así mismo, dentro de mi texto «Vestigios de fiesta», el trabajo artístico de Mapa Teatro pone en marcha lo que Camila Aschner-Restrepo llama una nueva instancia del exceso, o una poética de la destrucción,

> […] donde simple elementos festivos como máscaras, pedazos de ropa o globos se vuelven reminiscencias de las masacres […]. Privilegiando el registro de lo «real» sobre lo «verdadero», el montaje opera como un dispositivo estético que combina la forma de la masacre con la del carnaval. (2014, 51)

Las imágenes surgen de una furia iconoclasta que desdibuja las fronteras entre festejo y violencia, entre celebración y duelo. Desbaratarlo todo para encontrar las huellas de una memoria vital: unos «vestigios de fiesta», según una definición que tomo prestada de Rolf Abderhalden, codirector de Mapa Teatro. El trabajo del grupo desafía continuamente la noción misma de montaje teatral a partir de la radicalidad del gesto artístico: no una mera operación técnica, sino una *episteme*, un «pensamiento-montaje», según el propio Rolf.

Las prácticas de alteración con que el arte trata de hacer frente al estado alterado que nos habita se vuelven alteraciones del cuerpo humano mismo. María Victoria Uribe,

por su parte, pone como ejemplo límite la serie fotográfica *Corte de florero*, de Juan Manuel Echavarría, en donde el ensamblaje de huesos humanos evoca a las flores de la expedición botánica, en un isomorfismo que sobrepone los nombres científicos de la taxonomía de las láminas botánicas con el salvajismo de la violencia política de los años cincuenta: *Maxillaria vorax*, *Radix insaciabilis*, *Aloe atrox*. Esos procesos de condensación permiten dar nueva vida a los fragmentos mudos de un trauma irresuelto, evidenciando las intricadas tramas en los procesos de construcción de nación que hemos interiorizado como naturales.

Todas esas «memorias en montaje», como las llama García (2011, 88-89), parten de la destrucción, de la diseminación de fragmentos, pero interpelan el presente para trazar un sentido posible a partir de ellos. Es decir, la memoria se asume como tarea y no como algo dado, como construcción y no como hecho, como acto y no como cosa.

El montaje devuelve a la representación su carácter de acto performático, en donde, entre las fisuras espaciotemporales de la ausencia, afloran residuos de una presencia fantasmal. No se trata por ende de estetizar una memoria traumática, ni tampoco de buscar una catarsis reparadora en el momento teatral, sino más bien de permitirnos esa aparición de lo extraño, lo desconcertante y lo perturbador en el seno de lo familiar.

Deflagraciones icónicas

El debate sobre la memoria histórica de los últimos años ha evidenciado una tensión entre lo que podríamos llamar memoria «emblemática» y la memoria «indiciaria». La primera desarrolla un minucioso trabajo de reconstrucción de hechos puntuales que resultan representativos de situaciones parecidas. La memoria indiciaria, en cambio, considera las huellas de la memoria como señas para comprender una sociedad en su conjunto: lo que más importa en la reconstrucción de un trauma social es, en este caso, su carácter sintomático de una enfermedad social (el énfasis acá está en la estructura, más que en los hechos mismos).

Sin embargo, entre el emblema y el signo, son los poderes del ícono los que la memoria convoca. Como subrayan Bartmanski y Alexander, el ícono permite introducir la materialidad en un debate polarizado entre el logocentrismo del análisis semiótico y la seducción sensual del simulacro. En particular quiero subrayar cuatro características cruciales para lo que voy a llamar *memoria icónica*.

1. En primer lugar, «los íconos proveen un contacto estético con significados codificados, cuya profundidad va más allá de una racionalización inmediata» (Alexander 2012, 2). Mapa Teatro juega sin cesar a deconstruir y reconstruir esa memoria icónica. ¿Cómo abordar la figura de Pablo Escobar, ícono global del narcotráfico? A partir de un documento de «archivo desclasificado»: esta es su apuesta ética y estética. Una apuesta peligrosa, sin duda. En una de las primeras versiones del

montaje, por ejemplo, aparecía el célebre retrato fotográfico de Pablo Escobar disfrazado de Pancho Villa, con sombrerón y cartuchera que le cruza el pecho. Como recuerda Ximena Vargas, «lo eliminamos, a modo de reducir las imágenes icónicas y las referencias realistas de un personaje que ya tiene una connotación de anécdota» (citada en Morales, 2013). Tratar con los poderes icónicos es una *mise en abyme* que exige un continuo trabajo liminal, un deslizarse por las fronteras de la imagen, siempre al borde entre la banalización y la involuntaria exaltación de lo que se busca subvertir.

2. La iconicidad rebasa lo que estamos acostumbrados a pensar en términos de representación, ya que el ícono no se limita a remplazar lo ausente, sino que lo intensifica (Bohem en Alexander 2012, 15-24). Es el caso de la famosa grieta de Doris Salcedo. «*Shibboleth* —escribe Uribe— fue una instalación en tiempo real, trazada sobre un espacio concreto, una fisura, no una representación, una grieta que hizo parte de la realidad misma en la que se vive y se siente». La grieta no opera como síntoma de un malestar, es la enfermedad misma. No es emblemática de un estado alterado, es la alteración misma.

3. Los íconos no son simples representaciones estéticas, sino que tienen derecho de ciudadanía en el discurso público gracias a su capacidad de galvanizar narrativas (Alexander 2012). Sin embargo, una misma imagen de Jorge Eliécer Gaitán puede evocar misterios y generar epifanías profundamente distintas cuando desfila por las calles de Bogotá o entre la comunidad de Kitek Kiwe. Como cuentan Jimeno, Varela y Castillo, en el primer caso cataliza «este tropo recurrente en la identidad social del colombiano, que opone la paz a una supuesta historia de fatalidad violenta continuada. La paz como remedio para todos los males históricos de la nación». En cambio, Blanca Ulchur, miembro del cabildo del Cauca, explica: «Hacemos memoria de Jorge Eliécer Gaitán, que luchaba por sacar adelante a su pueblo […] Cuando él es asesinado por los partidos políticos, nuestros mayores comienzan a ser asesinados y por eso emigraron a la zona del Naya».

4. Finalmente los íconos no se limitan a representar (o sobre-representar) información cifrada, sino que transmiten experiencia, tienen su propia vida social (Appadurai 1986). En un «gesto reflexivo de la memoria sobre sus propias condiciones, aporías y posibilidades» (García 2012, 83), el ícono no solo es puesto en acción, sino que actúa por sí mismo. Se vuelve actante. La grieta de Doris Salcedo, la *erythroxilon* coca de Mapa Teatro, el río Cauca de Kitek Kiwe y de Clemencia Echeverri irrumpen en escena como protagonistas que juegan a fracturar, dislocar, alterar el ámbito de lo real. En *Treno* de Clemencia Echeverri, el Cauca ya no es simple emblema (el río como «cementerio clandestino»), ni indicio de la violencia (la prenda que aparece en el final del video). Frente a la alteración social generada por la violencia, lo dominante es la presencia icónica del río en su implacable discurrir, el estruendo de sus aguas caudalosas.

Ecos de testimonio

«El verdadero testigo es quien no puede dar testimonio». La perturbadora aporía que señala Francisco Ortega (2011, 50) nos impone preguntarnos no solo quién puede entonces testimoniar por el testigo, sino también cuáles son las implicaciones de esta ineludible mediación en la puesta en escena del pasado. El acontecimiento traumático, al desestabilizar tanto el objeto del recordar como el sujeto que recuerda, descuaderna el libro de la memoria y a la vez problematiza su autoría.

Lo que sugieren las páginas que siguen es que la memoria no se limita a una reconstrucción fáctica de sucesos ocurridos, ni es el mero reflejo de una estructura social dada; más bien hay que pensarla como un acontecimiento presente que altera sin cesar las coordenadas con que miramos al pasado. En palabras de García (2011, 93), en cuanto «reconstrucción activa de un presente que nos convoca […] la memoria ve bajo las formas de la ficción». O, según la acertada fórmula de Vena Das: «algunas realidades deben convertirse en ficción antes de que se puedan aprender» (citado en Ortega 2011, 56).

Las experiencias acá reunidas contemplan las emociones y las explicaciones como modos complementarios de comprender. Sus operaciones estéticas son rizomas que desafían las estructuras jerárquico-arborescentes; por eso privilegian el lenguaje del caso y de los afectos sobre el de causas y efectos. Solo abandonando la pretensión de que el pasado sea un gran contenedor espaciotemporal en donde se ocultan las verdades que vamos a develar podemos abrirnos a cartografías movedizas, cambios de ritmos, cadenas de significaciones en perpetua metamorfosis. Eso implica un dislocamiento de todas las subjetividades que participan del proceso. El estatus de científico y de artista, de investigador y de investigado, de actor y de espectador, se reconfiguran así en un juego de ecos y resonancias.

La afasia de las ciencias sociales denunciada por María Victoria Uribe abre a la experiencia propiciatoria del arte; una experiencia «capaz de tender puentes entre la representación del conflicto y el sufrimiento irrepresentable, entre el análisis racional y el cúmulo de sentimientos que no encuentran expresión». Es a partir de este reconocimiento que el diálogo transdisciplinario entre la especulación científica y el quehacer artístico adquiere toda su fuerza. En el caso de la conmemoración de la masacre del Naya, Jimeno insiste en la importancia de la alianza entre el entrevistador y el testigo. La empatía personal y el compromiso social de los autores con el proceso de construcción del cabildo los vuelve colaboradores de las «comunidades emocionales» que estudian, transformando tanto el sentido de su producción como el marco interpretativo en que se da la lucha de resistencia de Kitek Kiwe. Así mismo, en mi artículo me aproximo al modo en que Mapa Teatro juega a cruzar la frontera entre actores y no actores, entre personas y personajes, entre intérpretes de otros e intérpretes de sí mismos, desbaratando y a la vez enriqueciendo la noción misma de testimonio. En palabras de Carolina Ponce de León: «Mapa lleva la vida a la escena. Teatraliza la realidad para aliviar el dolor» (citada en Morales 2013).

Cada una de esas experiencias da cuenta a la vez de una modestia epistémica y de una ambición heurística, ya que la renuncia al papel hegemónico del sujeto investigador desafía una alteración hecha sistema, permitiendo el asombro del encuentro con lo extraño a partir del acontecimiento amnésico. Montajes armados con fragmentos de otros montajes, íconos que estallan y se recomponen, ecos de testimonio que resuenan los unos con los otros: en ese desplegarse de la memoria como horizonte de lo posible se inscriben los textos que hacen parte de esta selección para Errata#.

Referencias

Alexander, Jeffrey C., Dominik Bartmańskiand, and Bernhard Giesen (eds.). 2012. *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life.* New York: Palgrave MacMillan.

Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective.* Cambridge: Cambridge University Press.

Aschner-Restrepo, Camila. 2014. «Festival and Massacre.» In *Fiestas! Beyond folklore. Re-Vista Harvard Review of Latin America.* David Rockefeller Center for Latin American Studies, vol. XIII n.° 3, pp. 50-51. Cambrigde, MA.

Castillejo Cuéllar, Alejandro. 2012. «Reparando el futuro. La verdad, el archivo y las articulaciones del Pasado en Colombia y Sudáfrica», en: *Seminario internacional. Desafíos para la reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno en Colombia.* Bogotá: Alcaldía Mayor.

Jelin, Elisabeth. 2013. «What type of memory for what kind of democracy? Challenges in the link between past and future. Keynote speech.» In *Memory and Democracy in Latin America.* David Rockefeller Center for Latin American Studies. Cambridge: Harvard University Press (en prensa).

Ortega Martínez, Francisco. 2011. *Trauma, cultura e historia. Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio.* Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia.

Vignolo, Paolo. 2013. «Prospects of Peace. Sharing Historical Memory in Colombia.» In *ReVista. Harvard Review of Latin America.* Memory: in search of history and democracy. Erlick, June Carolyn (ed.). vol. XIII n.° 1, pp. 20-23.

NARRATIVA DEL TRAUMA Y RECOMPOSICIÓN SOCIAL. A PROPÓSITO DE LOS DOCE AÑOS DE LA MASACRE DEL NAYA

Myriam Jimeno, Daniel Varela y Ángela Milena Castillo

> Calle de honor para el paso de la procesión conmemorativa de la masacre del Naya, preparada por los estudiantes del Centro Educativo Elías Trochez. En el medio los líderes Edwin Anacona y Gerson Acosta. Territorio Kítek Kíwe, abril del 2013. Foto: Myriam Jimeno.

Desde el 2008 iniciamos una investigación sobre los recursos culturales a los que acuden quienes han experimentado violencia política para recomponer su vínculo con la sociedad y su capacidad de acción pública. Para ello, nos acercamos al caso de una comunidad civil que sufrió el ataque paramilitar conocido como la «Masacre del Naya», en el 2001. Durante la Semana Santa de ese año el bloque Calima de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) ingresó a esa remota región del suroccidente colombiano, asesinó a más de cuarenta personas entre indígenas nasa, afrocolombianos, campesinos y comerciantes, y obligó a huir a otros miles. Al poco tiempo de la masacre, la mayoría de familias que habían salido del Naya retornaron, cansados por las condiciones de hacinamiento que vivían en los albergues para desplazados en Santander de Quilichao y Caloto. Sin embargo, 56 familias de origen heterogéneo, pero donde primaba una ascendencia nasa, tomaron la decisión de no volver. Se embarcaron en una lucha de reclamo de derechos vulnerados que orientó y marcó su proceso de reconstrucción personal y creó un nuevo grupo social, lejos de su región de origen y con nuevos elementos de identidad y autoadscripción. En el 2004, gracias a una acción de tutela, este grupo obtuvo la asignación por parte del Incoder (Instituto Colombiano de Desarrollo Rural) de un nuevo territorio en el municipio de Timbío, Cauca, donde fundaron un cabildo indígena al cual llamaron Kitek Kiwe —en español, «Tierra Floreciente»— (Jimeno et al. 2011a; Jimeno, Castillo y Varela 2012, 23 y 24).

En junio del 2013 las cifras oficiales registraban 5.405.629 personas inscritas bajo la categoría de «víctimas del conflicto armado interno» (*Semana* 2013, 100). Los folletos que reparte la Unidad de Víctimas invocan el marco de la Ley 1448 del 2011, que define como víctimas «aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1° de enero de 1985» como consecuencia de infracciones a los derechos humanos y de acuerdo con las normas del derecho internacional humanitario. Las declaraciones oficiales también hablan de 25.757 homicidios confesados por las AUC en el actual proceso de justicia y paz, y de al menos cinco millones de desplazados (*Semana* 2013, 100). Pero más allá de las cifras, ¿cómo enfrentan y superan las personas su experiencia? ¿La viven como trauma que no termina y conduce a repetir la misma historia? ¿O más bien estamos ante el desafío de comprender la acción humana en circunstancias extremas, sin reducirla con simplificaciones? El estudio etnográfico del caso Kitek Kiwe que presentamos a continuación nos ha servido para reflexionar sobre el papel de la construcción de narrativas públicas de hechos violentos, y en particular sobre su función recomponedora del vínculo que las víctimas perdieron con la sociedad.

A los doce años de la masacre del pueblo Naya

En abril del 2013 se acercaban los doce años de la masacre del Alto Naya y pensamos que era ocasión propicia para volver a visitar Kitek Kiwe, la comunidad indígena víctima de la masacre reasentada en el municipio de Timbío, Cauca. En esta ocasión acudíamos en calidad de meros observadores sin participación, a diferencia de las anteriores cinco conmemoraciones. La primera respuesta que nos dieron los líderes

de esa comunidad sobre lo que tenían programado para este año fue que aún estaban pendientes del apoyo de la Unidad de Víctimas del Cauca para una ceremonia con ellos en la ciudad de Popayán. Ya cerca de la fecha conmemorativa los llamamos de nuevo; la respuesta fue que no harían nada pues la Unidad no había dado el apoyo en dinero y también había «otros problemas…». Dudamos de viajar. Tal vez, pensamos, una explicación para no conmemorar tenía que ver con que en esta ocasión la fecha estaba demasiado próxima a un evento nacional: el Día Nacional de las Víctimas, decretado para el 9 de abril por la Ley de Víctimas del 2011. Ese evento fue convocado en primera instancia para Bogotá por la organización política Marcha Patriótica, conocida por su arraigo en zonas rurales de orientación comunista y, luego también, por el propio gobierno de Juan Manuel Santos. Allí se enfocó la atención del país. Los medios se volcaron sobre la movilización organizada por esa peculiar convergencia. Kitek Kiwe no tendría peso en ese contexto.

Las pancartas proclamaban «La paz es de todos», «Creer es nuestro aporte a la paz», «Paz y libertad para todos por igual», «Paz con justicia social». Sobre la camiseta de varios jóvenes colegiales se leía: «Porque somos más: ahora sí a la paz». La marcha principal en Bogotá contó, según reportes de prensa, con varios miles de personas y fue vastamente difundida. El presidente de la República, el alcalde de Bogotá, el fiscal general de la Nación, entre otros, marcharon a la cabeza de sus subalternos. Llegaron a Bogotá centenares de buses con campesinos de zonas muy apartadas, incluyendo personas de las veredas de la región del Naya. La publicidad fue masiva, así como la retransmisión de la marcha por las calles de Bogotá y, en menor medida, la de otras ciudades. Así canalizaron la diversidad de participantes hacia el apoyo a las conversaciones de paz con las Farc, que se encontraban en ese entonces en Cuba. El mensaje principal reiteró lo que es una verdadera representación compartida de manera hegemónica por las distintas capas de la sociedad colombiana: padecemos una «violencia», «una guerra de sesenta y cinco años [que] ha dejado descabezada a la sociedad […]», como le dijo el vocero de un movimiento social al periódico de la Alcaldía Mayor de Bogotá (*Humanidad* 2013, 7). El campesino entrevistado agregó: «y creemos que es hora de una transformación social, un momento de paz que hoy exigimos con más fuerza que nunca».

El hecho de escoger el 9 de abril como fecha conmemorativa evocaba abiertamente el día del asesinato, en Bogotá, del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, y era la marca simbólica que permitía establecer la continuidad entre la actualidad y ese evento de 1948 que dio lugar a la intensificación del conflicto civil del medio siglo pasado. No por azar el alcalde de Bogotá se dirigió al público como el Gaitán del presente, en un intento de mímesis retórica. Más tarde, para reforzar el símil, se leyó una nueva «Oración por la paz», como lo hizo Gaitán en una concentración en la Plaza de Bolívar de Bogotá poco antes de su asesinato. El citado periódico de la Alcaldía tituló en primera página «Bogotazo por la paz», mote con el que se suele aludir a la explosión de violencia popular que siguió a la muerte de Gaitán. El presidente Santos fue bien explícito:

> Hace 65 años asesinaron a Jorge Eliécer Gaitán, lo que desató una pesadilla de violencia que no ha terminado, un conflicto que afecta el desarrollo del país, pero hoy estamos reunidos en torno a la paz […] y en contra de la violencia que causa dolor. Las víctimas son la razón para alcanzar la paz. (*Humanidad* 2013, 8)

Así, serían las víctimas de los pasados sesenta y cinco años quienes clamarían por la paz. Los medios de producción simbólica —no solo los oficiales— se concentraron en fusionar acontecimientos en torno a la idea de la larga, interminable, ininterrumpida violencia en Colombia. Retomaron para vigorizarlo este tropo recurrente en la identidad social del colombiano, que opone la paz a una supuesta historia de fatalidad violenta continuada;[1] la paz como remedio para todos los males históricos de la nación. Las fuentes de poder desplegaron estas ideas con toda la fuerza de su lucha de posiciones en torno a las conversaciones de paz y a lo que les seguirá.

Por supuesto silenciaron que no es cierta la pretendida continuidad por múltiples razones: principalmente porque durante los años sesenta y setenta el país vivió unas décadas de muy baja tasa de homicidios (Cubides, Olaya y Ortiz 1998), que en vez de confrontación lo que hubo fue conciliación bipartidista en la vida política, y que las guerrillas comunistas eran apenas un puñado de rebeldes tratando de sobrevivir en zonas apartadas. Silencian que fue solo a partir de la mitad de los años ochenta cuando la corrosiva confluencia entre insurgencia y tráfico ilegal de estupefacientes creó un nuevo ciclo de violencia, el cual fue carcomiendo la institucionalidad y el quehacer de la política, dejando detrás una estela de homicidios y desplazados. Fue desde entonces cuando escaló y se comenzó a hablar de *conflicto interno*.

Así, interpretamos que esta marcha nacional «por la paz» había desdibujado e impedido la acción local de conmemoración de la masacre del Naya. Pero a poco del 11 de abril, llamamos de nuevo a Lisinia, una de las líderes de Kitek Kiwe, que nos anunció: «¡Haremos algo interno, entre nosotros no más, lo acabamos de decidir, vengan!». Llegamos apenas la noche antes de la conmemoración.

Una puesta en escena para «nosotros mismos». La conmemoración como narrativa del trauma

Jeffrey Alexander (2003) propone la importancia de cuatro elementos para representar el trauma y analizar la narrativa creada alrededor de ciertos eventos: la naturaleza del dolor de la víctima, la naturaleza de la víctima, la relación entre el trauma de la víctima y la audiencia general, y la atribución de responsabilidad. En otro texto, años más tarde (2006, 29 y ss), Alexander estudia los actos performáticos como actos sociales particulares que, mediante un proceso deliberado, desvinculan las representaciones establecidas sobre un evento para revincularlas o fusionarlas de otra manera y así hacerlas extensivas a una cierta audiencia. En este último texto, Alexander propone que los elementos que componen el acto

1 Véase la discusión sobre este «mito», como lo llama Daniel Pécaut, en Pécaut 2004 y en Jimeno 1998.

performativo son: los actores, las representaciones colectivas, los medios de producción simbólica, la puesta en escena, la audiencia y el poder social que atraviesa el conjunto. También muestra que en el proceso de creación cultural los dos elementos centrales son la «extensión simbólica» y «la identificación emocional», pues estas permiten que determinados sucesos sean apropiados colectivamente de cierta manera y sean fuente tanto de segura interpretación como de acciones sociales.

Nosotros hemos propuesto el concepto de «comunidades emocionales» (Jimeno, Castillo y Varela 2009; Jimeno 2010) como la síntesis social de este proceso constructivo que vincula a ciertas personas como «víctimas» de un hecho de violencia con una audiencia amplia. La idea central es que son los vínculos afectivos que emergen en el proceso de reivindicación social por el daño y el sufrimiento causados los que permiten tender un puente entre el dolor como sentimiento subjetivo y el dolor como sentimiento político, compartido de forma pública. Es decir, argüimos que el proceso de dar testimonio de lo ocurrido extrae el suceso de violencia del marco del daño personal, o de una comunidad en particular, para llevarlo hasta la escena pública. Testimonio y reivindicación política se encuentran, resitúan el hecho —lo revinculan, si se quiere— como daño en el cuerpo social por medio del lazo de la identificación emocional. Lo que era un asunto particular, incluso a veces sospechoso por provenir de una zona refugio de «ilegalidades», toma la dimensión de problema social equiparable con otros que ahora se conocen dentro del proceso más amplio que vive la sociedad colombiana; proceso que busca ventilar las heridas y sancionar a los responsables de este último ciclo de conflicto interno.

En el proceso, las distinciones entre privado y público, sentimiento personal y acción pública, se diluyen y ponen las bases para construir sentimientos de repudio moral y acciones de contrahegemonía, crítica política y acción ciudadana. Estos elementos nos permiten analizar el relato de la conmemoración de abril del 2013 como narrativa del trauma, y detenernos en los elementos de la puesta en escena, sus agentes, sus discursos y su contenido sociocultural.

Un círculo de niños sentados sobre sillas plásticas aguarda bajo el sol de las diez de la mañana en la explanada entre la escuela y la casa de hacienda, centro de la nueva comunidad Kitek Kiwe. Una media hora más tarde, los niños se impacientan, se mueven, alguno se pone de pie, otros conversan y unos más nos piden tomarles fotos y curiosean la cámara. La voz enérgica de Gerson, exmaestro y exgobernador, clama: «¡Tengan paciencia, niños!». Al poco, Edwin, el joven gobernador actual dice: «Vamos a dar inicio al evento; les pedimos que el coordinador de cada estación tenga listo su trabajo. A los niños, que vamos a empezar este ritual de la memoria que es tan significativo». Grandes, enormes parlantes botan música de Joaquín Sabina, mientras poco a poco se forma una hilera organizada a la manera de los pasos en las procesiones católicas o también de las comparsas en los desfiles de carnaval. El organizador del evento —que da órdenes, hace animación, conoce completo el guion, agradece cada participación— es Gerson, quien fue el gobernador del cabildo en tres periodos

consecutivos. Ahora ya no luce delgado y juvenil como cuando lo encontramos por primera vez y era maestro de la escuela; su tamaño ha aumentado así como su autoridad sobre parte de la comunidad. Están también los miembros del cabildo. El público lo componen ciento setenta personas, según un registro llevado con cuidado por Leonilde Mestizo; en su gran mayoría son los niños de la escuela, los padres de familia, los maestros, algunos de los líderes del inicio de la conformación de la comunidad y, como foráneos, nosotros. También un joven eperara, que según explicó el líder comunitario Jorge Salazar, «como ellos también han sufrido por la violencia, hacen parte del proceso»; él huyó de Joaquincito en la boca del río Naya sobre el mar, unos días antes del arribo de los paramilitares. Se extraña la presencia de representantes del Naya, de funcionarios, periodistas, vecinos, representantes de la Acin y el Cric[2] y, sobre todo, de algunos de los líderes históricos del proceso, quienes hacían presencia protagónica en los anteriores eventos conmemorativos a los que asistimos (véase Jimeno, Castillo y Varela 2009 y 2010; y Jimeno 2010).

Las conmemoraciones como actos rituales son un medio privilegiado para relatar los sucesos como trauma vivido y alcanzar tanto la extensión simbólica como la identificación emocional fuera de su grupo. En esta ocasión los depositarios principales fueron los niños de la comunidad y de otras comunidades campesinas vecinas, de manera que su función como pedagogía de la memoria resulta destacable. Pero estas construcciones narrativas le apuntan también a desempeñar un papel en las disputas de la vida cotidiana en particular, al intentar unir lo desunido o lo que está en tensión y disputa dentro de la propia comunidad. De allí la acentuada insistencia en esta conmemoración para que cada familia se involucrara en tareas del evento y su escaso énfasis en los foráneos, en contraste con las conmemoraciones descritas arriba. La conmemoración también ofreció una posibilidad de diálogo indirecto con los residentes del Naya que tienen posiciones diferentes a los de Kitek Kiwe y que por haber estado alejados del posicionamiento público como víctimas se contrarían frente al protagonismo alcanzado por esta nueva comunidad. Existe una marcada asimetría entre los liderazgos que se forjaron entre quienes no regresaron (que estuvieron tres años en contacto con la organización indígena caucana, las organizaciones no gubernamentales, el discurso global de los derechos humanos y del derecho internacional humanitario), y quienes retornaron al Naya o nunca salieron de allí. La disparidad de experiencia y lenguaje político, las dificultades de comunicación que implica estar en el Naya (al menos catorce horas de camino desde el Alto Naya hasta Santander de Quilichao, en el norte del Cauca) y las pretensiones de control de la población por parte de la guerrilla implican una menor presencia y agenciamiento público de quienes hoy habitan esa región.

La procesión o marcha fue también una afirmación sobre el territorio de la finca, recordando los recorridos festivos que se hacen en ciertas épocas del año en los

2 Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca y Consejo Regional Indígena del Cauca, respectivamente.

«Colcha victimizante» sostenida por un miembro de la comunidad Kitek Kiwe durante el acto de conmemoración. Territorio Kitek Kiwe, abril del 2013. Foto: Myriam Jimeno.

distintos resguardos nasa del Cauca (Miñana 2008). Fue así como se caminó un largo trecho a través del llamado territorio Kitek Kiwe, desde la Casa Grande (antigua casa de la hacienda La Laguna) hasta el montículo llamado Parque de la Memoria. El trayecto estaba cortado por «estaciones», cada una dedicada a recordar un momento o una época clave de la historia de la comunidad, para «hacer memoria».

El acto comenzó cuando los asistentes se formaron en hilera portando pancartas y así escucharon, bajo el sol, la lectura del orden del día y la breve instalación del evento en nasa yuwe y en español, por parte de Edwin, el gobernador. Le siguieron los himnos nacional, de la guardia indígena y del Cric. Gerson explicó cómo se adelantaría el ritual, la retribución espiritual que obtendrían los participantes, y pidió exhibir «las afectaciones», recalcando que son «milenarias». Una maestra le respondió con un listado titulado *Colcha victimizante*: «tortura», «secuestro», «homicidio», «desaparición». Lisinia, Leonilde, Rubiela, las viudas de la violencia en Kitek Kiwe, claman en coro: «¿Qué quieren las víctimas? Justicia, verdad, reparación, garantías de no repetición».

Después de una breve evocación del «golpe que nos dieron hace doce años», los niños, que estaban vestidos con telas burdas de costal, presentaron una danza al son de música del sur andino. Edwin, como gobernador, explicó que la primera estación aludía a la época de la incursión de los españoles:

> Cristóbal Colón era un marinero que se le ocurrió navegar por el mar. Pidió barcos, pero como no había suficiente ejército, la solución fue sacar gente de las cárceles por orden de la Corona española. La civilización indígena gozaba de buena salud en este paraíso, pero abusaron de nuestra confianza, siendo víctimas de ese ejército. La masacre del Naya fue una copia de ese gran asesinato […]. Sin embargo, en esa época también aprendimos la resistencia que nos enseñó la cacica Gaitana. (Jimeno y Varela 2013)

Luego de mencionar también la resistencia de los caciques Payán y Pubenza y una masacre ocurrida en Timbío en ese tiempo, Edwin culminó haciendo énfasis en la continuidad de la injusticia y reivindicándolos como «víctimas milenarias».

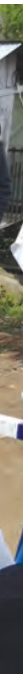
Gerson recriminó entonces a los niños por hablar y sentarse de nuevo. «Vamos hacia otra estación», exclamó. Salimos en desfile hacia la segunda estación, encabezados por un bastón de mando de dos metros de altura con borlas multicolores (propias de los nasa) que carga el Te' wala José Dolores; la representación de la autoridad del cabildo. A lo largo del recorrido lo cargaron sucesivamente varios de los varones «mayores». Luego le siguió la pancarta «Caminando la memoria de las víctimas acesinadas [sic] en el conflicto armado», y otra a todo color, elaborada en algún centro gráfico de Popayán: «La masacre del Naya. Una memoria presente y un pueblo resistente». Atrás, dos niños llevan la pancarta: «Ritual de la memoria. Fortaleciendo la autonomía, la identidad, usos y costumbres en el presente y el tiempo. Comunidad Nasa Kitek Kiwe». Mientras caminamos, don Eugenio, otro mayor, esparcía agua con un manojo de hierbas, purificaba el acto. Gerson, entre tanto, daba instrucciones, corría adelante, volvía atrás, pedía «colaboración», que no se atravesaran a los pasos y ordenaba silencio.

Detrás fueron dos niños como «pajes de honor», ataviados con pañoletas y banderas del Cric. Otros cuatro niños semejaron a los cargadores de la Semana Santa en Popayán con una caja a cuestas, el «baúl de la memoria», en el que fueron depositando las palabras leídas en cada estación. Al parecer, ese baúl evocaba también las correrías de los hebreos con el Arca Sagrada, alusión coherente con la adscripción de Gerson y otros comuneros a una iglesia cristiana con sede en Timbío. Marcharon también los profesores de la escuela y algunos miembros de la comunidad llevan pancartas y carteles sobre los derechos vulnerados y las acciones que le reclaman al Estado.

Un gran letrero reclamaba: «Por la defensa de la vida y la dignidad de los pueblos. No a la impunidad, ni perdón ni olvido, castigo a los responsables intelectuales y materiales». Contrastaba con una paloma blanca hecha de flores sobre una sencilla cartulina. El año 2001 estaba entretejido con flores amarillas, producción de una de las maestras. Unas jóvenes sostenían cartulinas blancas con letreros como: «Víctimas de desaparición forzada» acompañado de una lista de veinte nombres, y «Víctimas de homicidio», con otros treinta. Algunos solo señalan, «hija», «esposa», «esposo», «hijo». En el listado incluyeron a Alexander Quintero, asesinado en el 2010, y a Elías Trochez, muerto meses antes de la masacre. Otros jóvenes sostenían un letrero con la consigna: «Caminando la memoria de las víctimas asesinadas en el conflicto armado» como título de una espiral. Bayardo, con filmadora en mano, registraba el desfile y sus detalles.

La marcha continuó de estación en estación, siguiendo un hilo temporal anudado por una selección de eventos de la historia de victimización. La disposición, las pancartas, los vestidos de los niños, la música, los objetos, revelaban el tiempo y los cuidados dedicados por algunas familias que juiciosamente se distribuyeron las tareas desde días antes y que luego explicaron su significado a los asistentes. Fue evidente el valor que le otorgaron a este acto «interno». En buena parte, el acto surgió de la imaginación histriónica y política de Gerson, pero algunos padres, maestros y niños pusieron su ingrediente personal para armar esta narrativa de memoria, que pese a su pretensión de «interna», era un diálogo con miembros disgustados o disidentes y con el «afuera», en una clara reafirmación.

La segunda estación fue dentro de un pequeño kiosco del camino. Un letrero anunciaba: «Épocas por los años 1940, 1960, muerte de Jorge Eliécer Gaitán y fundadores del Naya». Blanca Ulchur leyó un corto texto: «Hacemos memoria de Jorge Eliécer Gaitán, que luchaba por sacar adelante a su pueblo [...]. Cuando él es asesinado por los partidos políticos, nuestros mayores comienzan a ser asesinados y por eso emigraron a la zona del Naya». Luego nombró a los fundadores uno por uno, mientras los asistentes respondieron en coro: «¡Vive para siempre!». Resaltó que por entonces, al igual que ellos, muchos campesinos huían por distintas partes del país. También recordaron a uno de los maestros del centro educativo muerto por enfermedad pocos meses atrás. Gerson agradeció, pidió aplausos, recalcó algunos temas.



< Izquierda: El mayor José Dolores Guasaquillo carga el gran bastón de mando al inicio de la procesión. Derecha: Los niños llevan a cuestas el «baúl de la memoria» durante la conmemoración de la masacre del Naya. Territorio Kitek Kiwe, abril del 2013. Fotos: Myriam Jimeno.

Caminamos hasta la tercera estación titulada: «1970-1980. Seguimos las huellas de los mayores», que estuvo a cargo del mayor Eugenio Garcés. Debajo de un arco con banderines y bombas de colores, él se detuvo para relatar que en esa época un grupo de indígenas tomó la decisión de conformar una organización para enfrentar varias formas de opresión, primero como sindicato agrario y luego, en 1971, una plataforma de lucha. Plantearon los siete puntos del programa del Cric. Gerson añadió la muerte del sacerdote indio Álvaro Ulcué. Adán Guasaquillo relató de manera espontánea: «En los años ochenta entró la fuerza pública al Naya buscando dizque a la guerrilla del M19. Nos pegaron y nos torturaron, ahí sufrieron mucho los compañeros Luis Ramos y Hermenegildo Ramos». El equipo de sonido encaramado sobre un *jeep* dejó oír la canción de Jorge Veloza «El campesino embejucado».

La cuarta estación cubría de 1990 a 1999 y estaba demarcada por un toldo blanco sobre la vía, adornado con cintas y lazos coloridos. La encargada fue Esperanza Ulchur, cuñada de Gerson, quien hizo hincapié en que al final de la década de los noventa se fortalecieron las Autodefensas Unidas de Colombia en el Valle y en el Cauca; y que, bajo la bandera de combatir a las guerrillas, recibieron el apoyo de hacendados y autoridades. Enumeró algunos comandantes de las AUC y listó al menos ocho de las masacres perpetuadas, entre ellas, El Nilo, El Bagre, Mapiripán, Pueblo Bello, Trujillo y El Salado. Exclamó: «El río Cauca es un cementerio clandestino». Un campesino afro leyó entonces un escrito suyo recordando otro tema reiterativo entre los habitantes del Naya: la muerte de niños atribuida por ellos a las fumigaciones de los años noventa en el territorio. Depositaron ambos textos dentro de la urna que continuaban cargando los niños. También recordaron la avalancha del río Páez en 1994. Se escuchó de nuevo la música. Muchos, agobiados por el sol, se sentaron a la vera del camino, conversaron y comieron alguna golosina, mientras varias mujeres deambulaban con sus bebés a cuestas y algunos niños pedían algo de beber.

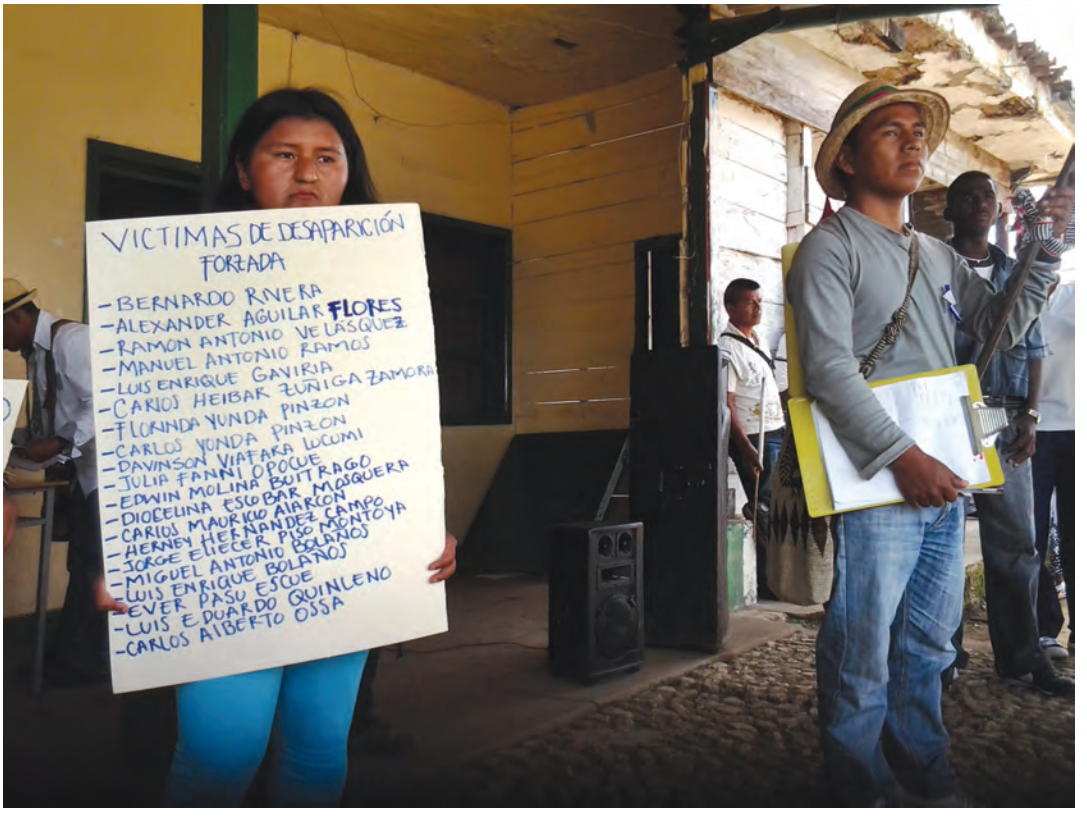
La marcha prosiguió hasta otro arco con flores sobre el camino, donde Jorge Salazar, uno de los primeros dirigentes de la comunidad, sostuvo, junto con Mariela Cruz y Ana Delia Dagua, una hoja de cartulina: «Bienvenidos al año 2000, puerta de entrada al siglo XXI, Tercer Milenio». La mayoría de los marchantes tomó asiento a la vera del camino, agotados por el calor del medio día. Jorge relató el secuestro del ELN en la vía al mar en el año 2000 y cómo, desde entonces, recibieron amenazas de los paramilitares, las cuales se cumplieron cinco meses después. Luego habló del «pánico mundial» por el posible colapso de los computadores por el fenómeno Y2K.

Mariela Cruz relató:

> A nosotros en el dos mil nos tocó [sic] amenazas, muertes selectivas. Las AUC se posesionan en Timba, Valle. La cogen como su sede, restringen la entrada de alimentos, señalan personas. En una pieza a los que ellos señalaban de colaboradores [de la guerrilla] los amarraban, como a un primo mío de doce años. Como

> Arriba: Estudiantes del Centro Educativo Elías Trochez cargando una pancarta durante la marcha de la conmemoración. Abajo: a la izquierda, miembro de la comunidad Kítek Kíwe sosteniendo la lista con algunas de las víctimas mortales de la masacre del Naya; a la derecha, el joven gobernador Edwin Anacona. Territorio Kítek Kíwe, abril del 2013. Fotos: Myriam Jimeno.


VIDA Y LA DIGNIDAD DE LOS PUEBLOS
DAD, NI PERDÓN, NI OLVIDO.
SABLES MATERIALES E INTELECTUALES.


VICTIMAS DE DESAPARICIÓN FORZADA
-BERNARDO RIVERA
-ALEXANDER AGUILAR FLORES
-RAMON ANTONIO VELASQUEZ
-MANUEL ANTONIO RAMOS
-LUIS ENRIQUE GAVIRIA
-CARLOS HEIBAR ZUÑIGA ZAMORA
-FLORINDA YUNDA PINZON
-CARLOS YUNDA PINZON
-DAVINSON VIAFARA LUCUMI
-JULIA FANNI OPOCUE
-EDWIN MOLINA BUITRAGO
-DIOCELINA ESCOBAR MOSQUERA
-CARLOS MAURICIO AIARCON
-HERNEY HERNANDEZ CAMPO
-JORGE ELIECER PISO MONTOYA
-MIGUEL ANTONIO BOLAÑOS
-LUIS ENRIQUE BOLAÑOS
-EVER PASU ESCUE
-LUIS EDUARDO QUINLENO
-CARLOS ALBERTO OSSA

> mujeres tomamos la valentía de no dejar solo al niño y los de la Acin[3] nos dieron ánimo. Las AUC con sus armas nos amenazaron, pero estábamos espiritualmente fuertes y era nuestro hijo. Fuimos a hablar con ese Arturo y ese Bocanegra [mandos de las AUC en Timba]. Nos pidieron [entregar] al padre para sacar al muchacho. Hasta las 17 horas bajó [del Naya] el padre. Dijeron palabras soeces, que él era de las juntas comunales y lo tildan de auxiliador [de la guerrilla]. Y mataron al papá, Marcos Peña. (Jimeno y Varela 2013)

Mariela continuó relatando las muertes de Pedro Campo y Luis Eduardo Yule, ocasionadas por las AUC en ese año 2000, las amenazas a Jorge Salazar y la muerte del gobernador del cabildo indígena del Alto Naya, Elías Trochez, perpetrada por el ELN: «Pensando que [éramos] colaboradores de las entidades [del Estado], [fuimos] señalados por todos los grupos armados», inclusive «por el Ejército con la entrega de secuestrados del Valle en nuestras escuelas». Y terminó, una vez más, declarando: «Ahora exigimos la justicia, la verdad y la no repetición» y «que no haya olvido de que existen unas víctimas». Acto seguido dedicaron todos una canción a las víctimas de esos años.

La sexta estación estuvo a cargo de Lisinia junto con su familia. Una mesa cubierta con un mantel blanco hacía de centro de pancartas en cartulina, adornadas con palmas y flores de platanillo provenientes de su parcela: «Víctimas del Naya rechazamos todas las formas de violencia», se leía en la más grande. En la parte de abajo se alineaban ocho fotos de personas muertas en la masacre y entre ellas Audilio Rivera, el marido de Lisinia, apodado William o Willy. Otras tres carteleras y una mesa, también adornadas con dalias y flores rosadas de hibiscos, exhibían tablas hechas en computador con estadísticas de desplazados en el país. En ellas se podía leer que el mayor número de desplazados en Colombia ocurrió entre el 2000 y el 2003, años en los que ocurrió la masacre. Se exhibían fotos con frases escogidas, pronunciadas por activistas de víctimas en distintos encuentros nacionales: «Queremos una verdad pero de verdad verdad», «Aspiramos a vivir en forma digna». Entre ellas estuvo María Cecilia Mosquera, afrocolombiana activista de los movimientos de víctimas, quien perdió a su familia y sufrió quemaduras graves por el estallido del Oleoducto Central en Machuca (Segovia, noroccidente de Colombia) en 1998 (véase Roldán 2013).

Lisinia se dirigió a los marchantes: «Nos falta mucho por recolectar en esta memoria. Jorge Eliécer Gaitán decía que iba a luchar por el pueblo pero aún esto no se logra». Luego explicó cada pancarta y agradeció el aporte de las familias vecinas para esta estación. Gerson leyó una lista de veinticuatro víctimas de la masacre. De nuevo resonaron los parlantes: «Más allá del mar habrá un lugar…». La mayoría lloraba mientras seguimos el camino.

En la séptima estación uno de los jóvenes que ha ocupado varios cargos en el Cabildo, José Roosevelt, junto con una profesora del núcleo, enumeró varias masacres ocurridas en el Cauca, con listado de desaparecidos. Caminamos rumbo a la

3 Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca.

Segunda «estación de la marcha Épocas por los años 1940, 1960, muerte de Jorge Eliécer Gaitán y fundadores del Naya». Territorio Kitek Kiwe, abril del 2013. Foto: Myriam Jimeno.

última estación, para la que se escogió la cima de una colina que los habitantes de Kitek Kiwe bautizaron desde hace varios años como Parque de la Memoria. Nos acompañó la música del grupo Niche con «A lo lejos se ve mi pueblo natal, no veo la santa hora de estar allá…».

En la cima de la colina se han celebrado otras ceremonias para plantar árboles en torno a un círculo de piedras marcadas con los nombres de algunos de los muertos en el Naya. Esta vez también se sembraron árboles y luego hubo intervenciones de una profesora y de Gerson. Él recordó la muerte de Alexander Quintero en el 2010, nombró a líderes de la restitución de tierras asesinados y culminó con una mención a la muerte de Hugo Chávez en Venezuela, acontecida recientemente. Gerson agradeció «a los que creyeron», y abrió el uso de la palabra. Rubiela pidió que «dejemos tanta pelea entre nosotros y sigamos como hermanos», y Leonilde, en el mismo tono de conciliación, recordó los nombres de los primeros líderes «del proceso». Tito dio gracias «al dios por el sol y pido por la paz». Poco a poco la marcha se dispersó hacia el almuerzo comunitario en casa de Lisinia, cuando ya eran cerca de las tres de la tarde.

Las puestas en escena y la construcción de comunidades emocionales

Esta conmemoración del 2013 estuvo dispuesta, como ya se dijo, como una marcha o desfile que trazó un circuito desde lo que en Kitek Kiwe consideran como el centro de la comunidad —la explanada de la casa de hacienda donde se instalaron cuando llegaron en el 2004 y donde se localiza la escuela, la oficina del cabildo y varias viviendas— hasta la parte más alta del territorio, el cerro o parque al que han designado «lugar de ejercicios de memoria». Los participantes, ciento setenta personas entre adultos y niños, recorrieron cerca de dos kilómetros entre uno y otro sitio a la manera de los «pasos» en las procesiones ceremoniales.

Cada estación del conjunto de ocho eventos presentaba un hito sobresaliente de su propia historia, y se articulaba sobre la idea de la injusticia continuada y repetida y la resistencia como respuesta, con un origen claro: la Conquista de América a partir del siglo XVI. La narración de los atropellos repetidos a lo largo de siglos se detiene al identificar con nitidez a las víctimas, como también a personas valerosas que los han enfrentado con actos de entereza y resistencia. El relato escénico anuda el sufrimiento del presente con experiencias pasadas, ocurridas en ciclos repetitivos, estableciendo la contigüidad de hechos que a primera vista aparecen como discontinuos y distantes entre sí.

La retórica dominante de la injusticia, el sufrimiento, el despojo y la violencia experimentados como un continuo es común en el discurso público indio contemporáneo y de intelectuales indios de épocas anteriores como Manuel Quintín Lame (Espinosa 2007). Esta retórica sirve para soportar demandas tanto como para explicar determinadas acciones. Y, sobre todo, la injusticia recurrente tiene como su contraparte la resistencia, tan persistente como la primera. Injusticia y resistencia se acompañan dando paso a acciones políticas que apuntan a modificar las condiciones de opresión e injusticia. En ese camino, nos dice el relato, se forjan líderes y organizaciones que construyen su propia agencia, su política «propia», su identidad política y social, su marco moral, como también se hacen aliados (véase Jimeno 2006; Espinosa 2007; Warren y Jackson 2002). Los aliados se encuentran próximos, como los campesinos pobres, pero también dentro de un amplio espectro que no se detiene en las fronteras nacionales: la categoría amplia del «colaborador», empleada a profundidad por el Cric desde inicio de los setenta del siglo pasado (Jimeno 2006; Rappaport 2005), permite incorporar a intelectuales, académicos, políticos, organismos no gubernamentales de preferencia internacionales, y activistas de causas populares. La puesta en escena también nos recuerda que en el movimiento social indio las figuras más dispares —Jorge Eliécer Gaitán o Hugo Chávez— pueden entrar al repertorio de los símbolos de resistencia y que se los puede hallar dentro del amplio panorama global. Lo que los une es que enfrentaron en su momento al poder y a la injusticia.

Así, esta marcha «interna» no lo fue tanto y no se quedó en una generalización vaga. Continuó el proceso de elaboración de un relato del trauma que se inició en las carpas amarillas de refugiados en el año 2001, que los situaba como «desplazados» de un acto de violencia en el Alto Naya. Continuó cuando presentaron sus reclamos como Asociación de Desplazados del Alto Naya y tomó un nuevo rumbo cuando hablaron como Cabildo de Indios. Hoy en día el evento de violencia particular de abril del 2001 en el Naya es el eslabón de una cadena histórica de violencias y atropellos, enmarcado en la retórica de la injusticia histórica y apuntalado de manera muy precisa con fechas, eventos, listas de nombres, fotos y estadísticas. En el relato se acude a los elementos más dispares, en apariencia: pajes, danzas, discursos, carteleras, música, purificación, bastones de mando y fotos, muchas fotos. Su efecto como narrativa es que un hecho particular queda inscrito en la memoria histórica de larga duración,

lo que, además, permite que sea compartido por muchos, indios y no indios. No es un incidente más para el olvido.

Sin embargo, y de forma simultánea, es recordado como hecho único, claramente establecido y documentado para lo personal y lo colectivo, en el sentido en que Alexander (2003; 2012) le da al término *trauma*: un evento de tal magnitud que redefine la vida e identidad de los integrantes de un grupo social. Como lo resalta el mismo autor, el trauma y su relato son culturalmente recordados y reelaborados desde las perspectivas culturales del grupo, desde sus referentes históricos y desde categorías construidas frente a los nuevos desafíos.

Es por esto último que resaltamos el factor activo de individuos y grupos en la construcción de narrativas que tengan la fuerza para hacerse generales y alcanzar amplia identificación emocional y proyección política. No todos los eventos traumáticos consiguen instaurarse como memoria colectiva. Es claro, como se mencionó antes, que esta participación de individuos y grupos en la construcción de narrativas generales sobre el trauma emerge en el contexto de la peculiar presencia contemporánea de las víctimas mediante la figura del testigo y la fuerza del testimonio. Pero de ninguna manera es ello suficiente, como lo observamos en la distribución desigual del poder simbólico entre las víctimas de distintos acontecimientos de violencia. Todo esto nos lleva a resaltar la memoria como campo de lucha, como lo ha señalado Elizabeth Jelin (2002), donde entran en contraposición poderes sociales y el poder y la capacidad de acción e imaginación de quienes reivindican a las víctimas frente a quienes prefieren su ocultamiento. Se puede apreciar esta lucha en diversos casos de reivindicación, bien sean las purgas soviéticas o las de la China de Mao, la esclavitud de africanos, o las de la violencia en la intimidad, por ejemplo, la trata de mujeres o su maltrato.

Las personas de Kitek Kiwe no se quedaron ancladas en el trauma, repitiendo de manera neurótica y compulsiva su dolor, ni se encerraron en una narrativa incomprensible desde fuera del grupo; antes bien, el relato del evento traumático ha estado, en su repetición periódica, al servicio de la reparación psicológica y la nueva acción pública. También al servicio de la recuperación de la ciudadanía. Aquí la narración es una forma de acción política, como diría Hannah Arendt (2005), y no una compulsión a la repetición en círculos que impiden la superación; con Mesnard, el testimonio es una forma de resistencia y contra-hegemonía (2011).

La acción de narrar en forma pública le apuesta a conectar un hecho particular con una explicación más amplia, que identifica a los victimarios dentro de una cierta larga cadena, pero también lo ve como un proceso histórico reversible por la denuncia y la renuncia al olvido. Luchar contra el olvido, lo repiten los habitantes de Kitek Kiwe, es luchar contra la impunidad. Si recurriéramos a Alexander diríamos que los mecanismos narrativos de fusión de tiempos, condiciones, personajes y símbolos, van acompañados con los de desagregación que abren las opciones políticas de forma amplia.

Pero, ¿cuáles son sus límites y contradicciones? Alexander (2012) señala algunos y los llama el riesgo de la «memorialización». Este proceso se instaura en la paradoja que tiene lugar entre hechos relatados como únicos —y hasta incomprensibles por su magnitud e inhumanidad, como el Holocausto— y su generalización en estándares morales universales, pero también en su progresiva institucionalización y rutinización. La conversión de la memoria en «memoria ejemplar», como lo llama Todorov (2000), conlleva la proliferación de discursos, artículos, lugares consagrados, centros especializados, monumentos, ceremonias, en honor de las víctimas y su tragedia, y se presta a manipulación por los poderes establecidos. Por ejemplo, nos muestra Alexander, los Estados Unidos incrementan progresivamente los días que dedican a la rememoración, los museos y ceremonias para dar lecciones morales. En forma paralela, se mercantiliza la memoria y se la instrumentaliza de variadas formas, provocando desinterés y desencanto. En los años pasados creció la idea de que el carisma original del drama-trauma del Holocausto deviene cada vez más rutinario, de manera lamentable pero también previsible. Ya Weber, nos dice Alexander, advertía que la modernidad traía consigo la «petrificación mecanizada», pues «especialistas sin espíritu, sensualistas sin

corazón» suponen que hemos llegado a un nivel de civilización nunca antes alcanzado (Weber 1991, 190).

No obstante, para Alexander este proceso de «memorialización», mercantilización o cristalización del sentimiento colectivo no revierte ni borra el significado original asociado al trauma —por ejemplo, el de la Guerra Civil en los Estados Unidos— como fuente de narrativa trágica y triunfal. Tampoco la concreción de los significados culturales del trauma en monumentos tiene el efecto de invertir o borrar sus significados sociales. Lo que lo llevaría al olvido o a la pérdida de sentido es un cambio en su marco interpretativo, por ejemplo, el hacerlo comedia. Una comprensión durkheimiana de la rutinización mostraría que lo que ocurre es una institucionalización de lo que en principio era endeble y móvil, pero que todavía suscita sentimientos morales y fuertes emociones. El Holocausto, para el caso, está aún conectado en forma metonímica como simbolismo del mal (Alexander 2012). En este caso ha sido la narrativa trágica, no la progresista, la que se institucionaliza: en un proceso de transformación y memorialización se pasó de la idea de la liberación y los liberadores, dentro de un marco interpretativo progresista de heroísmo, hasta la del testimonio de las víctimas. Se fortalece así la vitalidad de la experiencia personal, pero al mismo tiempo se la despersonaliza para volverla una experiencia humana de sufrimiento e insertarla dentro del marco interpretativo del trauma-drama.

En el proceso de instauración de un marco interpretativo, es importante la alianza entre el entrevistador y el testigo. «El testimonio restablece la individualidad de las víctimas que sobrevivieron […] y demuestra el poder de sus voces» (Greene y Kumar, en Alexander 2012). Es difícil no establecer un paralelo con el trabajo de los antropólogos y otros intelectuales en torno a la memoria de las víctimas y a recuperar sus voces. También aparece nítida la asociación entre testimonio y justicia, y entre testimonio y acción política de contrahegemonía. Por todo ello, este es un campo de intensa producción cultural en la que los protagonistas del «trabajo de la memoria», como lo llama Elizabeth Jelin (2002), se apropian de símbolos, emblemas, discursos e imágenes hasta conseguir sentimientos morales como la indignación y el repudio.

En el caso de Kitek Kiwe, la memorialización o la instrumentalización de la memoria es, en efecto, un proceso en curso hoy, cuando ha transcurrido más de una década de los hechos. Las conmemoraciones coexisten con muchas de las acciones de la vida cotidiana de la comunidad, tales como los reclamos por servicios o indemnización estatal, el estar inscritos en la construcción cultural de la categoría de *víctima* como una forma de afirmar civilidad. Hasta dónde pueda envilecerse su uso, es aún tema abierto al debate. No obstante, hay que considerar que el uso público del testimonio de las víctimas y su empoderamiento sobrepasa su reducción instrumental mientras conserve su marco interpretativo de lucha contra la injusticia. También debe notarse que, como acción social, este empoderamiento se instala en la tensión permanente entre los usos estratégicos de determinados discursos sociales y su inserción en la estructura de la sociedad.

< Estación final de la marcha de conmemoración de la masacre del Naya: círculo de piedras con los nombres de las víctimas mortales de la masacre. Al rededor, miembros de la comunidad sostienen algunos carteles preparados para la marcha. Territorio Kittek Kiwe, abril del 2013. Foto: Myriam Jimeno.

En el caso de la gente de Kitek Kiwe podemos identificar dos campos sociales y discursivos como fuente principal que irriga las prácticas cotidianas y las políticas de superación del trauma: la revitalización del sentimiento de adscripción étnica y la apropiación de la categoría de víctima. El primero los acerca al movimiento indígena nacional y el segundo, a los organismos de derechos humanos y a las organizaciones de víctimas que se orientan por ellos y a las prácticas e ideologías particulares de cada uno. Los dos se erigen sobre la decisión de no retornar al Naya, de continuar primero como «desplazados» y luego como «reasentados». Una vez tomada esa decisión, ¿cómo reconstituirse?

Los desplazados, como categoría social, comparten avatares con su símil internacional, los refugiados. Las circunstancias de pérdida, dificultad de reinserción en la nueva sociedad y la sospecha que los cubre son semejantes. Giorgio Agamben toma un artículo de Hannah Arendt de 1943 (Agamben 1995) para afirmar que el refugiado es la figura política de nuestro tiempo. Permite pensar, entonces, una nueva filosofía política, pues pone en evidencia los límites de la concepción de los derechos ciudadanos que tienen los Estados nacionales: incapaces de protegerlos pues no son sus «ciudadanos», los dejan a merced de la policía o de los organismos humanitarios; solo tienen como opción el retorno a la «patria nacional» o renunciar a su ciudadanía para adoptar una nueva. Arendt subrayó que los refugiados ponen de presente los límites de la idea de los derechos del hombre, válida solo para los ciudadanos de una nación particular. El declive de Estado-nación implica la obsolescencia de estos derechos. Los refugiados, así pues, solo son habitantes provisionales de una nación y al mismo tiempo no son confiables. Esta doble condición la han sufrido de forma aguda quienes decidieron no retornar al Naya, entre otras razones, para buscar un futuro distinto para sus hijos o para no convivir bajo el poder de los alzados en armas. Así comenzaron las presiones gubernamentales que hemos relatado para que volvieran al Naya, y así fue como sintieron la mirada sospechosa sobre ellos, y el afán por situarlos a uno u otro lado del espectro de la confrontación armada. Y así fue como optaron por una nueva ciudadanía, la de «ciudadanos étnicos», y por hacer valer su derecho a tener reasentamiento como desplazados, víctimas de violencia.

Referencias

Agamben, Giorgio. 1995. «We Refugees.» In *Symposium* n.° 49(2). Summer, pp. 114-119.

Agamben, Giorgio. 2000. *Medios sin fin: notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.

Alexander, Jeffrey. 2003. *Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Oxford: Oxford University Press.

Alexander, Jeffrey. 2006. «Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy.» In *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragamatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 29-90.

Alexander, Jeffrey. 2012. *Trauma: a Social Theory*. Cambridge: Polity Press.

Arendt, Hannah. 2005. *La promesa de la política*. Buenos Aires: Paidós.

Cubides, Fernando, Ana Cecilia Olaya y Carlos Miguel Ortiz. 1998. *La violencia y el municipio colombiano (1980-1997)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Espinosa, Mónica. 2007. «Memoria cultural y el continuo del genocidio: lo indígena en Colombia», en: *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n.° 5. Bogotá.

Greene, Joshua y Kumar, Shiva (eds.). 2000. *Witness: Voices from the Holocaust*. New York: Free Press.

Humanidad. 2013. «La paz es de todos, clamor ciudadano en Bogotá», en: *Humanidad. Periódico oficial de la Alcaldía Mayor de Bogotá*, n.° 17, abril. Bogotá.

Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Jimeno, Myriam, 1998. «Identidad y experiencias cotidianas de violencia», en: *Revista Análisis Político*, n.° 33. pp. 32-46. Bogotá: Iepri.

Jimeno, Myriam. 2006. *Juan Gregorio Palechor. Historia de mi vida*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Jimeno, Myriam. 2010. «Emociones y política: la víctima y la construcción de comunidades emocionales», en: *Maná. Estudios de Antropología Social*, n.° 16; pp. 99-177.

Jimeno, Myriam; Ángela Castillo y Daniel Varela. 2009. «A los siete años de la masacre del Naya. La perspectiva de las víctimas», artículo en revisión para el *Anuario Antropológico/2008-2009*. pp. 183-205. Río de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Jimeno, Myriam; Leandro Güetio, Ángela Castillo y Daniel Varela. 2011. *Kitek Kiwe. Reasentamiento del Naya. Nuestra memoria*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Jimeno, Myriam; Ángela Castillo y Daniel Varela. 2012. «Experiencias de violencia, etnografía y recomposición social en Colombia», en: *Etnografías contemporáneas* (trabajo de campo), Myriam Jimeno, Sandra Liliana Murillo y Marco Martínez (eds.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Jimeno, Myriam y Daniel Varela. 2013. «Diario de campo del proyecto de investigación: Ciudadanías en el límite». Territorio Kitek Kiwe (Timbío, Cauca, abril).

Mesnard, Philippe. 2011. *Testimonio en resistencia*. Buenos Aires: Waldhunter.

Miñana, Carlos. 2008. «Música y fiesta en la construcción del territorio Nasa (Colombia)», en: *Revista Colombiana de Antropología* n.° 44, pp. 123-155.

Pécaut, Daniel. 2004. *Memorias en conflicto*. Lima: Institut Français d'Études Andines.

Roldán, Ismael. 2013. «El testimonio. Aportes a la construcción de la memoria histórica», en: *Revista Colombiana de Psiquiatría*, n.° 2, vol. 42, pp. 68-72.

Semana. 2013. «Las cifras del drama colombiano», especial en: *Revista Semana*, n.° 1622, 3 al 10 de junio. Bogotá. Disponible en: <http://www.semana.com/especiales/proyectovictimas/>, consultado el 2 de octubre del 2014.

Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Warren, Kay and Jean Jackson (eds.). 2002. *Indigenous Movements, Self-representation and the State in Latin America*. Austin: University of Texas Press.

Weber, Max. 1991. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Premiá.

PRESENTACIÓN Y REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL ARTE COLOMBIANO

María Victoria Uribe

> Doris Salcedo, *Plegaria muda*, 2008-2010. Madera, compuesto mineral, metal, hierba, dimensiones variables. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011. Foto: Patrizia Tocci; cortesía de la artista.

> Elie Wiesel fue niño en los campos de concentración y ha dedicado el resto de su vida a la ardua tarea de ser superviviente. Después de la Segunda Guerra Mundial regresó al pueblo en el que había nacido y encontró un escenario que parecía intacto. Las mismas casas seguían en pie, solo faltaban los judíos. Entonces recordó su última noche en el lugar, cuando su padre pidió que enterraran lo más valioso que tenían. Elie fue al pie de un árbol y enterró un reloj de oro. Recordaba bien el sitio. Al regresar al pueblo, se arrodilló y excavó con las uñas. El reloj seguía ahí. Elie Wiesel lo limpió, vio su carátula, admiró su resistencia. Era lo único que quedaba de una familia exterminada. Entonces hizo algo que a él mismo le pareció inexplicable: volvió a enterrar el reloj. ¿Qué encierra este gesto en alguien consagrado a la moral del recuerdo? La memoria entraña un doble movimiento: exige excavar lo que se ha perdido, pero una vez que se llega ahí, el recuerdo adquiere fuerza para vivir por su cuenta y se transforma en algo concreto, resistente: una piedra, un reloj de oro.
>
> Juan Villoro, *El reloj enterrado*

Si uno tiene la mala fortuna de llegar a la escena de una masacre cuando ya todo ha pasado, encuentra entre los escombros y el polvo objetos personales como zapatos, carteras, alguna que otra camisa, el forro de un machete, fragmentos de lo que fue un retrato de familia, en fin, vestigios que pueden entrañar memorias. A la manera de Elie Wiesel, buscamos entre el polvo y las cenizas lo que dejó a su paso la barbarie humana, con la certeza de que los objetos hallados solo nos hablarán de silencio y olvido. Sin embargo, en medio de tal desolación algunos artistas se han preocupado por poner en escena y representar aspectos cruciales de la violencia en Colombia. Generalizando, podemos decir que las representaciones artísticas sobre la violencia se han valido de dos estrategias contrarias: una literal, que reproduce la experiencia de la violencia tan fielmente como sea posible, y otra que renuncia a la referencia directa en favor de la metáfora, la sugestión y la evocación. *Grosso modo*, puede decirse que los artistas que han trabajado sobre el tema, entre los cuales se encuentran Doris Salcedo, Oscar Muñoz, Clemencia Echeverri, Miguel Ángel Rojas, José Alejandro Restrepo y Juan Manuel Echavarría, se han propuesto representar lo irrepresentable de la violencia, lo que no puede narrarse, aquello que los investigadores sociales no hemos sido capaces de poner en palabras.

Nuestra falencia no delata un déficit del lenguaje, como si los investigadores sociales hubiéramos enmudecido debido al impacto demoledor de la violencia. No; hemos enmudecido por agotamiento, por cansancio, porque los hechos violentos de los que nos hemos ocupado nos desbordan, como también nos desborda el sufrimiento ocasionado, y por mucho que lo intentemos estos no se ven representados en los textos que escribimos. Por lo menos ese es mi caso. En cambio, la experiencia propiciatoria del arte es capaz de tender puentes entre la representación del conflicto y el sufrimiento irrepresentable, entre el análisis racional y el cúmulo de sentimientos que no encuentran expresión. Evitando las explicaciones pero abundando en señalamientos, alusiones, metáforas y miradas sugestivas, el arte nos confronta con lo indecible.

En este texto haré algunas consideraciones acerca de tres artistas colombianos cuyas obras giran alrededor del tema de la violencia. Comenzaré por la obra reciente

de la artista Clemencia Echeverri, que se inscribe en el campo de las representaciones de la violencia a la manera de una mirada evocativa que se origina en la exploración de la cotidianidad, de aquello que nos es tan familiar que no lo reconocemos. Sobre este tema nos dice: «En principio me interesa detenerme en la imagen cotidiana, que nos pertenece a todos, para identificar mediante procesos de elaboración múltiple sus conexiones con nuestra memoria y conciencia original» (Echeverri en entrevista con Piedad Bonnett, 2002). Al orden de la cotidianidad pertenecen algunos de los sujetos de sus instalaciones, como las voceadoras que se desplazan por los barrios del norte de Bogotá gritando «botella y papel», o los incontables rostros anónimos de los habitantes del barrio El Cartucho, o las voces de presos anónimos de otra de sus obras, que durante algunos días retumbaron contra las paredes del Panóptico Nacional; una cotidianidad que, a fuerza de estar allí, ha dejado de estar.

Se trata de una obra que se inscribe en la representación del anonimato y la invisibilidad, a partir de una investigación detallada de la realidad fáctica, lo que da por resultado unas instalaciones visuales y sonoras que transmutan la temporalidad de la experiencia. Así lo atestigua Echeverri cuando dice:

> El trabajo de campo es un documento que aporta materia viva, el cual debe aislarse bajo otra temporalidad, ubicada por fuera del ritmo demoledor de los medios de comunicación.
> Desde el arte, este material-documento es experiencia para ser sometida a la acción del artista y pienso que, mediante operaciones propias del arte, lo que tendrá que revelar es su verdad ancestral y estructural. (2002, 31)

La técnica de trabajo de Echeverri recuerda la del palimpsesto, pues en ambos casos se trata de construcciones que resultan del trabajo del tiempo, de la superposición de una serie de significados. Sus videoinstalaciones construyen nuevos significados visuales y sonoros, a partir de fragmentos de realidad que han sido gastados por la repetición cotidiana. En eso radica su trabajo sobre la memoria. Según Echeverri, «el arte moviliza la temporalidad fija que posee el documento y lo lanza a un estado atemporal, supera la información más elemental y procede a estimular el orden de la interpretación y el sentimiento» (2002, 31). La materia viva y el documento son esenciales para esta artista, preocupada por buscar y encontrar el sustrato invisible de los acontecimientos: «conocer lo que allí se removía» parece ser el sentido de las construcciones sonoras y visuales de Clemencia Echeverri, hurgar en el sentido de algo que está allí pero que ha sido transformado. La artista nos remite a la profundidad del sentido de lo auditivo, a lo más primario de nuestra memoria auditiva.

Treno es una de sus obras recientes.[1] En ella la violencia está representada por sonidos líquidos que hacen alusión a la desaparición: «se lo tragó el río, no volvimos a saber de él, no quedó ni rastro», parecen decir las tumultuosas aguas del río Cauca, proyectadas en dos pantallas gigantes dispuestas de manera paralela.

1 Acerca de esta obra, véase Uribe 2009.

En efecto, en su videoinstalación Echeverri sitúa al espectador en medio de dos grandes proyecciones enfrentadas del río Cauca y, sin necesidad de recurrir a imágenes explícitas, logra hundir al desprevenido visitante en el caudal creciente de sus aguas.

Tan solo al final, y a modo de alusión, nos encontramos con algunos rastros, en este caso una camisa que arrastra la corriente del río. Se trata de una obra sonora y visual en la que se pone en escena el sonido atronador de ese río caníbal que ha engullido tantos cuerpos hasta desaparecerlos. Oímos también algunas voces —una masculina, otra femenina— que parecen buscar y no encontrar, voces que son imposibles de ubicar porque no forman parte de la narrativa visual.

Para Gustavo Chirolla (2010), *Treno* es más un grito o un clamor que el mismísimo horror. Es una obra que condensa la propuesta sonora de la artista en el sentido de un clamor que no se escucha; así lo explica ella cuando relata que un día cualquiera recibió una llamada telefónica de una mujer angustiada que le dijo: «No sé qué haremos, señora, se llevaron a mi hijo. A media noche llegaron de manera violenta y

se lo llevaron» (Echeverri 2009, 54). La mujer llamaba desde una vereda de Caldas. La conversación telefónica fue para la artista un llamado áspero y seco, «un llamado de reclamo y sin réplica»:

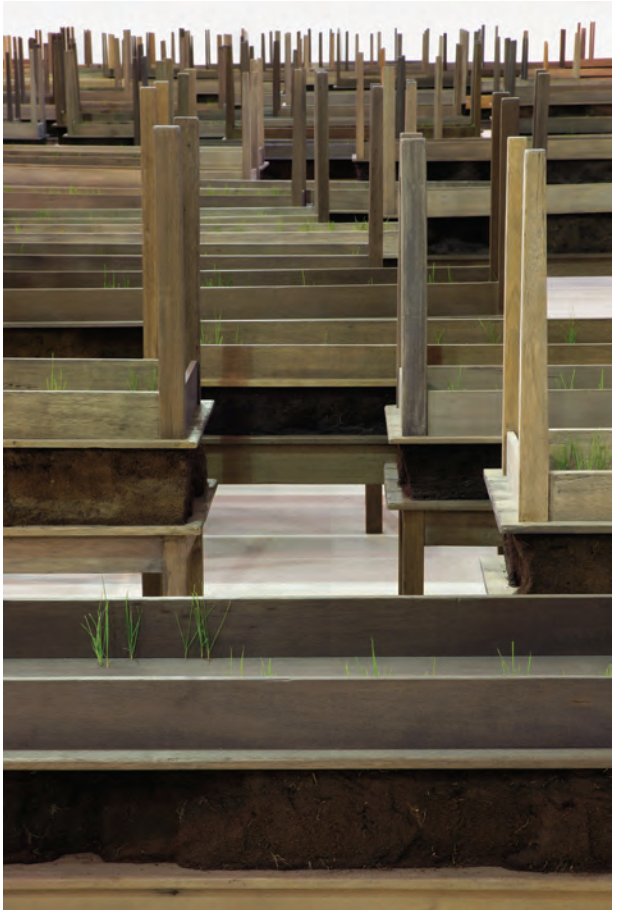
> Sentí por un momento que caminaba por esa casa de cuartos interminables, uno a uno. Las camas tendidas, la madera reseca y sonora, corredores sin fin. Seguí buscando y encontré las chambranas peladas, el comején trabajando, los sanitarios sin agua, los baños sin espejos, los retratos amarillos en las paredes, mis abuelos, mis bisabuelos, mis padres, los perros, la quebrada. (Echeverri 2009, 54)

Treno hace alusión a la destrucción sin signos que ha caracterizado la desaparición forzada en Colombia, a partir de unos gritos desgarradores que buscan en la nada. Pareciera que Echeverri practica una delicada alquimia para apropiarse de unos sonidos que, aunque provienen de otro lado, hacen eco en su propia psiquis y en la de tantos otros colombianos. Es una obra abstracta pero paradójicamente contextual, estridente y desgarradora.

La historia de la violencia en Colombia está cargada de sonidos emblemáticos, de voces que se gritaron en el lugar equivocado, como los «vivas» y los «abajos» a los partidos políticos, proferidos por campesinos liberales y conservadores que andaban borrachos por los pueblos durante los años cincuenta; o el sonido melancólico del cuerno de venado que se tocaba a mediados del siglo XX ante la inminencia de la llegada de los enemigos —a los que se denominaba *la chusma*—; o los gritos silenciosos de quienes buscan a sus parientes desaparecidos en medio de la indiferencia general; o el sonido estridente de las sierras eléctricas y de los motores fuera de borda

< Clemencia Echeverri, *Treno*, 2007. Videoinstalación en bucle 14'17". Foto: cortesía de la artista.

Clemencia Echeverri, *Treno*, 2007. Fotofija de la videoinstalación. Foto: cortesía de la artista.



Doris Salcedo, *Plegaria muda*, 2008–2010. Madera, compuesto mineral, metal, hierba, dimensiones variables. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011. Foto: Patrizia Tocci; cortesía de la artista.

que utilizaron los paramilitares para asesinar a sus víctimas y para movilizarse por los ríos. Pero quizás el sonido más inaudible y omnipresente ha sido el de las voces femeninas, las que hasta hace apenas unos años eran voces sin cuerpo, errantes, voces que no estaban ancladas a la lucha política y que, por lo tanto, pertenecían a seres invisibles, a seres que no podíamos oír.

Doris Salcedo es una artista que ha dedicado su vida a poner en escena el carácter abismal de la violencia y la guerra, con todas sus secuelas de incomprensión, dolor e indiferencia. Para Mieke Bal, su obra reúne tres de los componentes que caracterizan al arte político: un componente afectivo que compromete la obra con el presente; una capacidad de tender puentes entre el incierto presente y un doloroso pasado que no termina de pasar, y, por último, un carácter migratorio que inscribe la obra en el cambiante mundo contemporáneo.[2] Pero no solo eso, la obra de Salcedo también pone en escena objetos domésticos, como mesas, alacenas, asientos, camisas, camas y zapatos, objetos que en el contexto de su obra nos remiten a las ruinas que la

2 Mieke Bal hizo recientemente un estudio sobre la obra de Doris Salcedo (véase 2010).

guerra y el conflicto van dejando a su paso. Al envolver una cuna en alambre de púas o en la piel de algún animal, el objeto se transforma en un espacio claustrofóbico de encarcelamiento, un lugar de muerte. Análogamente, al doblar una camisa y convertirla en un pequeño bloque de cemento, o al adosar entre sí algunas mesas que dejan escapar pequeñas briznas verdes por entre las ranuras, Salcedo nos invita a hacer parte de acontecimientos performativos que nos van sofocando lentamente (véase Merewether s.f.).

En sus obras Salcedo pone en escena objetos que aluden a la violencia, objetos que estuvieron ligados a eventos trágicos, como el holocausto del Palacio de Justicia en Bogotá, o los mal llamados *falsos positivos*, eventos que ella transmuta en signos de ausencia. Su obra construye memorias de silencios y ausencias, a la manera de duelos no resueltos. A través de sus propuestas artísticas, Salcedo resignifica la cotidianidad y suspende el curso de una violencia que ha sido naturalizada por la cultura, poniendo en escena memorias materiales y visuales que nos conmueven y nos sacuden.

Su obra *Plegaria muda*, por ejemplo, consiste en una cantidad de mesas de madera que han sido puestas unas encima de otras, a la manera de ataúdes apilados, y por cuyas ranuras asoman brotes de pasto fresco.

Al verla es imposible no recordar la fila silenciosa e interminable de ataúdes desfilando por las calles de Segovia, Antioquia, o de Bojayá en el Chocó, o de cualquier otro pueblo colombiano azotado por la guerra. A propósito de dicha obra Salcedo explica cómo intentó articular diferentes experiencias e imágenes que forman parte de la naturaleza violenta del conflicto colombiano. Se refiere concretamente a los llamados *falsos positivos* y los describe como:

Doris Salcedo, *Plegaria muda*, 2008–2010. Madera, compuesto mineral, metal, hierba, dimensiones variables. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011. Foto: Patrizia Tocci; cortesía de la artista.

> un hecho particular que tuvo lugar en Colombia entre los años 2003 al 2009, en donde 2.500 jóvenes provenientes de zonas marginales fueron asesinados por el ejército colombiano sin motivos aparentes. Sin embargo, era claro que había un sistema de incentivos y prebendas por parte del gobierno colombiano al ejército, si ellos demostraban un mayor número de guerrilleros muertos en combate. Ante este sistema de prebendas e incentivos, el ejército comenzó a contratar a jóvenes de zonas remotas y marginales ofreciéndoles trabajo y transportándolos luego a otros sitios donde los asesinaban y luego presentaban como «guerrilleros N.N.: dados de baja en combate». (Salcedo 2011)

En sus propias palabras, *Plegaria muda* nos enfrenta con

> […] duelos represados y sin elaborar, con la muerte violenta cuando es reducida a su total insignificancia como parte de una realidad silenciada como estrategia de guerra. La muerte de cada joven genera una ausencia y cada ausencia demanda una responsabilidad con respecto a los ausentes, ya que su única posibilidad de existir es dentro de nosotros, en el proceso mismo de la elaboración del duelo. […]
> [*Plegaria muda* es] un intento de elaboración de dicho duelo, un espacio demarcado por el límite radical que impone la muerte; un espacio fuera de la vida, un lugar aparte que recuerda a nuestros muertos (2011).

Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007. Instalación en el Turbin Hall, Tate Modern, Londres. Fotos: Sergio Clavijo; cortesía de la artista.

En otra de sus obras recientes titulada *Shibboleth*, Salcedo asume un gesto contundente: fractura el piso de la galería Tate Modern en Londres, cavando una grieta de 167 metros de longitud que recorre el espacio de la galería de un extremo hasta el otro.

De la fractura únicamente quedaron algunas fotografías, pues *Shibboleth* fue una instalación en tiempo real, trazada sobre un espacio concreto, una fisura, no una representación, una grieta que hizo parte de la realidad misma en la que se vive y se siente. Con su gesto, Salcedo convirtió la grieta en un potente símbolo del racismo, «no como síntoma de un malestar que sufre la sociedad del primer mundo, sino como la enfermedad misma» (Bal 2010). La grieta, entonces, era la enfermedad misma, literalmente, sin metáforas que aludieran a ella, aunque en realidad la obra en sí es una potente metáfora. Las experiencias que Salcedo evoca en sus obras no son anécdotas, ni experiencias directas de la vida, «son solo el recuerdo de dicha experiencia, siempre evanescente, son el vacío generado por el olvido» (Bal 2010).

Una lectura sociológica de la grieta de Salcedo diría, probablemente, que se trata de la narrativa de un abismo, de la revelación de un profundo cisma, de un océano sin

fondo, de una terrible herida que reposa debajo de la tierra o al margen de nuestros sentidos, un abismo de horror, de incomprensión, a la manera de la metáfora que encierra *La sonata a Kreutzer* de León Tolstói, que alude al ámbito de la intimidad como si se tratara de un pavoroso enigma. En la historia de Tolstói la intimidad es, ante todo, un abismo que habita la sexualidad humana y que separa a los seres de tal forma que los convierte en extraños; un hueco sin fondo que oscurece cualquier intento por aclararlo o entenderlo. Aludiendo al ángel de la historia de Walter Benjamin, Salcedo nos recuerda que el arte es «la interrupción que nos permite sustraernos del huracán del progreso; el arte nos da tiempo para compadecernos del sufrimiento de todas las personas» (véase Felman 2002).

Como hemos podido ver, en las diferentes series sonoras, fotográficas y visuales, y a partir de unos pocos elementos que condensan universos de significación complejos y contradictorios, Doris Salcedo y Clemencia Echeverri se refieren a la violencia abordando el tema de manera indirecta. Para ello se valen de procedimientos como la metonimia, con el fin de establecer asociaciones y analogías entre la violencia y ciertos objetos personales y cotidianos, en el caso de Salcedo, o entre la violencia y los sonidos, como en el caso de Echeverri.

Otro artista que trabaja el tema de la violencia es Juan Manuel Echavarría. En sus diferentes series fotográficas y videos, Echavarría construye piezas visuales que hacen alusión a la violencia política, abordando el tema de manera mucho más indirecta (véase Reyes 1999; Reuter 2006). Quisiera referirme aquí a una de sus obras tempranas que para mí tiene especial significación. Se trata de *Corte de florero*, una serie compuesta por 36 fotografías en blanco y negro en las que vemos huesos humanos ensamblados formando lo que parecen ser flores.

En dicha obra Echavarría establece una asociación compleja entre las flores y el desmembramiento, valiéndose de los huesos para crear una poderosa metáfora del carácter atroz de la guerra en Colombia. El tema de las flores lo toma de la Real Expedición Botánica que tuvo lugar a finales del siglo XVIII, liderada por el botánico español José Celestino Mutis en el antiguo Nuevo Reino de Granada, hoy Colombia. El formato de las fotografías que integran la serie es una réplica del que utilizaron los dibujantes de la Expedición Botánica, recurso mediante el cual Echavarría pretende establecer un hilo conductor de significaciones que tienen un trasfondo histórico. A primera vista, la nitidez de las figuras en hueso y la ausencia de sombras inducen a pensar que se trata de grabados o de dibujos a lápiz. Con el objeto de reforzar el isomorfismo entre las láminas botánicas y sus fotografías, Echavarría bautiza las flores de hueso con nombres científicos y les adiciona un segundo nombre que hace alusión al carácter atroz de la Violencia: *Maxillaria vorax*, *Radix insaciabilis*, *Aloe atrox* son algunos de ellos.

La serie fue reseñada por la artista uruguaya Ana Tiscornia en el catálogo de la exposición realizada en la B&B International Gallery en Nueva York. Allí, Tiscornia menciona la

inquietante relación que plantea Echavarría entre esencia y apariencia, a partir de un refinamiento estético que impacta por su pulcritud y su limpieza (Tiscornia 1998).

En *Crónica de una muerte anunciada*, García Márquez establece una relación paradójica entre las flores y la violencia. En uno de sus párrafos tiene lugar la siguiente conversación:

> Yo habría de preguntarles alguna vez a los carniceros si el oficio de matarife no revelaba un alma predispuesta para matar un ser humano. Protestaron: cuando uno sacrifica una res no se atreve a mirarle los ojos. Uno de ellos me dijo que no podía comer la carne del animal que degollaba. Otro me dijo que no sería capaz de sacrificar una vaca que hubiera conocido antes, y menos si había tomado su leche. Les recordé que los hermanos Vicario sacrificaban los mismos cerdos que criaban y les eran tan familiares que los distinguían por sus nombres. Es cierto, me replicó uno, pero fíjese bien que no les ponían nombres de gente sino de flores. (1981)

Según lo anterior, bautizar a los cerdos con nombres de flores configura una trasmutación semántica que facilita su destrucción, pues por tratarse de animales domésticos, tan cercanos al ser humano, es necesario efectuar una alquimia que los distancie lo suficiente como para poderlos matar y consumir.

El antropólogo Michael Taussig se refiere a la obra *Corte de florero* valiéndose de la figura literaria del *conundrum*. En su artículo «The Language of Flowers» (2003), Taussig ubica la obra de Echavarría como parte de una genealogía que comprende, entre otras cosas y según él, las láminas de la Expedición Botánica, la planta de la mandrágora y el Leviatán de Hobbes. Considera Taussig que Echavarría, al fotografiar sus flores de hueso como si se tratara de especímenes botánicos, las está humanizando, lo que, a su entender, las convierte simultáneamente en *arte en la naturaleza* y en *arte de la naturaleza* (*art in nature and art of nature*). A pesar de lo sugerente que resulta su interpretación, Taussig está asimilando la obra a un *conundrum*, palabra que designa un dilema o problema paradójico e insoluble; su caracterización ubica la obra en la frontera cognitiva del sin sentido, lo que la despoja precisamente del sentido que tiene como poderosa metáfora del desmembramiento y la mutilación.

Corte de florero pone de presente contenidos atroces que yacen en el inconsciente colectivo y por ello resulta tan perturbadora e inquietante. Me refiero a las prácticas de desmembramiento y mutilación llevadas a cabo en Colombia por bandoleros liberales y conservadores durante el periodo de la Violencia. Es bien sabido que, durante las masacres, el cuerpo humano fue sometido a una serie de transformaciones con instrumentos cortantes como cuchillos, puñales y machetes. Los cortes practicados a los cadáveres alteraban completamente la disposición física de las partes del cuerpo de las víctimas. Existen numerosas fotografías de la época en las que se aprecian los diferentes cortes, como el de *corbata*, el de *franela*, el de *mica*, la decapitación, la

Juan Manuel Echavarría, *Aloe Atrox* de la serie *Corte de florero*, 1997. Impresión digital, 50.5 x 40.7 cm. Foto: cortesía del artista.

castración y otros más. Sin embargo, del *corte de florero* no conocemos ni una sola imagen, lo que podría indicar que fue resultado de la imaginación popular. La única mención aparece en el libro *La Violencia en Colombia* (1980), donde se dice que consistía en cercenar los brazos y las piernas del tronco, para posteriormente reubicarlos dentro del mismo; para ello, era necesario vaciar el tronco de su contenido extrayendo las vísceras. Además de implicar una completa manipulación no solo de las extremidades, sino de las entrañas, este corte producía una total transformación del cuerpo humano, convirtiéndose en un verdadero ícono del terror (véase Uribe 1990 y 2004c).

Hay un aspecto crucial de la deshumanización en Colombia que quisiera enfatizar. Cuando se examina el sistema de clasificación corporal que predominó entre los

Juan Manuel Echavarría. Izquierda: *Dionaea Viscosa*; derecha: *Maxillaria Vorax*; de la serie *Corte de florero*, 1997. Impresiones digitales, 50.5 x 40.7 cm. c/u. Fotos: cortesía del artista.

campesinos durante la época de la Violencia, se constata que prácticamente todas las partes del cuerpo humano se nombraban con palabras procedentes del mundo animal. Sin embargo, no fue posible registrar ningún término animal para designar el rostro. Tal ausencia puede deberse a las diferencias que existen entre la cara de los animales y el rostro de los seres humanos debido a la naturaleza de la mirada. Vale recordar que Emmanuel Levinas considera que los animales no tienen rostro y que su cara nada tiene que ver con la de los humanos (1993); en lo que parece la contracara de esta idea, durante los procesos de desmembramiento y mutilación, los autores de las masacres solían matar una, dos y hasta tres veces aquellos cuerpos que habían quedado con los ojos abiertos porque creían que no estaban «bien muertos» (Uribe 2004a; 2004c). Es evidente que los perpetradores no resistían la mirada incriminadora de sus víctimas, a las que, mediante operaciones del lenguaje, deshumanizaban y animalizaban para borrarles el rostro. Eliminando el rostro, y con ello la mirada, se suspende el tabú que impide matar a los semejantes. Valiéndose de procedimientos semánticos y miméticos, los bandoleros se convertían en animales depredadores transformando a sus víctimas en especies domésticas con el fin de cazarlas. Al hacerlo, establecían un juego perverso entre representación y autorrepresentación. Al asignarle a la víctima una identidad de animal doméstico se facilitaba su destrucción y consumo simbólico. Los victimarios, a su vez, se transformaban en cazadores llamándose a sí mismos «pantera», «tigre» y «halcón», entre otros nombres (véase Uribe 2004b).

En la obra de Echavarría, la mirada de los animales domésticos parece atestiguar la violencia en Colombia, como lo vemos en una de sus fotografías donde aparece un caballo flaco y solitario que nos mira desde un páramo desolado. Otra fotografía que se inscribe en el mismo registro es aquella en la que vemos el ojo espantado de una vaca camuflada. Tal y como sucede con la foto del caballo, esta también condensa una serie de elementos que guardan una estrecha relación con la violencia. En Colombia los ejércitos irregulares utilizan los mismos uniformes camuflados del ejército regular con el objeto de esconder su identidad y de esta manera sorprender a quienes van a cazar. La mimesis que introduce el uso indiscriminado del uniforme camuflado por parte de todos los actores violentos confunde a los campesinos, que muchas veces son incapaces de diferenciar entre unos y otros. Según lo dejan ver los testimonios de los sobrevivientes, el uniforme camuflado se ha convertido en una referencia dislocada del terror.

En años recientes, las Farc han robado y sacrificado a gran cantidad de reses pertenecientes a ganaderos y terratenientes de la costa Caribe y de otras regiones. En los noticieros de televisión se han visto escenas donde aparecen hasta mil reses muertas, y esas operaciones de la guerrilla han dado lugar a retaliaciones violentas por parte de los paramilitares. Es factible que la vaca camuflada de Echavarría, después de ser testigo de alguna de esas escenas de horror, pretenda pasar desapercibida escondiendo su identidad detrás del camuflaje. Debido a la importancia que han tenido animales domésticos como las vacas y los caballos en el conflicto colombiano, las dos fotografías de Echavarría mencionadas son fundamentales en el contexto de su obra. Representan el dilema moral de una mirada animal que es humanizada por el artista como parte de su discurso visual sobre la violencia en Colombia.

A manera de epílogo se puede decir que en el contexto de los trabajos sobre la violencia y la memoria, las obras de estos tres artistas ponen en escena algunos aspectos de la violencia que escapan al análisis racional. Se ha escrito mucho sobre los desaparecidos del río Cauca, se han hecho rituales para exorcizar y limpiar el río, como los que llevó a cabo el artista Gabriel Posada con su obra *Magdalenas por el Cauca*, compuesta por diez balsas con imágenes de las víctimas del conflicto que fueron lanzadas a las aguas del río. Sin embargo, en el contexto de todas estas manifestaciones artísticas sobresale *Treno* por su contundencia sonora y visual. Lo mismo puede decirse de la obra *Shibboleth*; se cuentan por millones los testimonios escritos y las obras de arte que abordan el tema de la discriminación, el *apartheid* o el abismo existente entre los seres humanos y, sin embargo, ninguna nos confronta de manera tan brutal como la grieta que trazó Doris Salcedo en la galería Tate Modern de Londres.

Referencias

Bal, Mieke. 2010. *Of What One Cannot Speak*. Chicago: University of Chicago Press.

Chirolla, Gustavo. 2010. «The Politics of the Scream in a Threnody.» In *Deleuze and Contemporary Art (Deleuze Connections)*, Stephen Zepkeand and Simon O'Sullivan (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Echeverri, Clemencia. 2002. «Conversación con Piedad Bonnett», en: *Cal y canto: Clemencia Echeverri*. Bogotá: Universidad Nacional, Museo de Arte Moderno.

Echeverri, Clemencia. 2009. «Un llamado sin réplica», en: *Sin respuesta / Clemencia Echeverri*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección Nacional de Divulgación Cultural.

Felman, Shoshana. 2002. *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

García Márquez, Gabriel. 1981. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Norma.

Guzmán, Germán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. 1980. *La Violencia en Colombia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Levinas, Emmanuel. 1993. *Entre Nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pretextos.

Merewether, Charles. s. f. «Doris Salcedo». Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/anam/anam27a.htm>, consultado el 8 de agosto del 2014.

Reyes, Ana María. 1999. «Rupturas a miradas sensacionalistas: Reflexiones fotográficas de Juan Manuel Echavarría sobre la Violencia en Colombia», en: *Bocas de ceniza*. Bogotá: Valenzuela y Klenner.

Reuter, Laurel (ed.). 2006. *The Disappeared*. Charta: North Dakota Museum of Art.

Salcedo, Doris. 2011. «Doris Salcedo: Plegaria muda. 22/02 – 29/03 2014». Disponible en: <http://arteflora.org/2014/02/doris-salcedo-plegaria-muda/>, consultado el 8 de agosto del 2014.

Taussig, Michael. 2003. «The Language of Flowers.» In *Critical Inquiry*, n.°30. Chicago: University of Chicago Press. pp. 98-131.

Tiscornia, Ana. 1998. *Juan Manuel Echavarría: Other Expeditions*, catalogue. New York: B&B International Gallery.

Uribe, María Victoria. 1990. «Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948-1964», en: *Controversia,* n.° 159-160. Bogotá: Cinep.

Uribe, María Victoria. 2004a. *Anthropologie de l'inhumanité: Essai sur la Terreur en Colombie*. Paris: Calmann-Lévy.

Uribe, María Victoria. 2004b. *Antropología de la inhumanidad: Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma.

Uribe, María Victoria. 2004c. «Dismembering and Expelling. Semantics of Political Terror in Colombia.» In *Public Culture*, vol. 16, n.° 1. Chicago: University of Chicago Press.

Uribe, María Victoria. 2009. «Visualidad Sonora», en: *Sin Respuesta / Clemencia Echeverri*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección Nacional de Divulgación Cultural.

VESTIGIOS DE FIESTA

Paolo Vignolo

› Mapa Teatro, *Los incontados: un tríptico*, 2014, caja 1, instalación en la 31ª Bienal de São Paulo. Foto: cortesía de Mapa Teatro.

Preludio: regímenes de alteración festiva

La fiesta es quizás el ámbito donde con más fuerza, y con mayor ambigüedad, se manifiesta el estado alterado que vivimos en Colombia. Por un lado, la fiesta refleja las relaciones de poder y las estructuras jerárquicas dominantes; por el otro, es ahí donde surgen formas inéditas de resistencia y persistencia que permiten un reconocimiento radical de las diferencias, y una apertura hacia otros mundos posibles. Toda celebración pone en marcha dispositivos retóricos y materiales que buscan articular la dimensión cotidiana con la histórica y la mítica a través de lo que propongo llamar *regímenes de alteración festiva*. Con ello me refiero a un conjunto heterogéneo de políticas, prácticas y poéticas orientadas a generar *alteraciones,* ensayar *alternativas* y producir *alteridades* en un sistema social, a través de tácticas y estrategias propias del juego y del ritual.

Que la fiesta genere *alteraciones* resulta bastante instintivo, ya que una de sus características fundamentales radica en trastocar la experiencia individual y colectiva a través de tecnologías específicas: el juego de máscaras, el vértigo del baile y de la sensualidad exhibida, la competencia lúdica, los vaivenes de la fortuna y del destino (Callois 1986). Esos cambios repentinos de ritmos, percepciones y sentidos perturban los ciclos de vigilia y sueño, ayuno y comida, abstinencia y exuberancia. La fiesta se encarga de trastocarnos proponiéndonos otra visión del espacio, el tiempo y el azar (Guss 2001; Vignolo 1997).

En esos juegos de alteración se ensayan *alternativas* de comportamiento, que permiten a los sujetos experimentarse por fuera de los propios hábitos cotidianos, roles sociales y modelos de referencia. El espacio de la fiesta es una heterotopía (Foucault 1997) que, de una manera u otra, siempre plantea un horizonte utópico hacia un pasado idealizado, o bien, para un futuro esperanzador. Empero, no es en la búsqueda de una supuesta autenticidad primigenia ni de una sociedad perfecta que hay que buscar el potencial transformador de la fiesta, sino en las chispas que surgen al cortocircuitar planes y ámbitos distintos de realidad.

Finalmente, los regímenes de alteración festiva se encargan de propiciar dinámicas de inclusión y exclusión, que evidencian quién está dentro y quién por fuera del pacto social. Ese movimiento produce *alteridades*, es decir, individuos y grupos «otros», que expresan diferencias irreducibles y permanecen al margen de la sociedad. La fiesta es a la vez la consagración de lo que nos resulta familiar y la irrupción de lo extraño. Ese extraño asume los más variados nombres y rostros, y nos acompaña también por fuera del ámbito festivo: en el mundo laboral se lo conoce como enajenado, supernumerario, precario; en el lenguaje de los consulados se le dice extranjero, *alien*, extracomunitario; o bien se lo llama *queer*, trans o simplemente maricón, dentro del terreno del género y la sexualidad. Y también alias, adúltero, avatar, exótico, excéntrico, estrafalario, residuo, desechable… la lista es larga.

A mi juicio, tres grandes regímenes de alteración festiva han dominado la escena en Colombia. Los voy a llamar respectivamente «fiesta-bonanza», «fiesta-revolución» y «fiesta-pasión». Entrelazados, superpuestos, articulados entre sí, ellos marcan prácticamente todos los acontecimientos festivos de los últimos treinta años, aunque sería posible rastrear su genealogía desde la Colonia.

La fiesta-bonanza está asociada a esa peculiar forma de explotación de las poblaciones y de los territorios que prevalece en la frontera de la expansión capitalista, cuya modalidad más cruda se da en las economías extractivas (minería y petróleo) y en el *agro-export* de productos legales (la palma, la fruta exótica) o ilegales, como la cocaína. Si bien es cierto que el capitalismo por definición genera una dinámica de alteración de las sociedades en que se desarrolla (Braudel 2002), también es evidente que es en las periferias —donde se da el choque con sistemas de vida no capitalistas— que el fenómeno se manifiesta en toda su brutalidad (Taussig 1980, XII).

Los colombianos hemos aprendido a conocer de cerca las pautas de esa tumultuosa metamorfosis: el rumor de ganancias inmediatas conlleva movimientos migratorios hacia lugares que hasta el momento ni aparecían en el mapa; y junto a colonos y aventureros llegan capitales volátiles, grupos armados legales e ilegales, iglesias, burdeles, tabernas y casinos. Frente a la ausencia del Estado y la fragilidad de las reglas sociales se impone la ley mafiosa del más fuerte, y la plata fácil genera fenómenos de inflación local. Finalmente, a medida que los recursos se agotan, el auge deja paso a la crisis, la opulencia a la miseria, la bonanza a la maleza. Los capitales se transfieren a otro lado, las tierras son acaparradas en pocas manos, las personas se desplazan o son desplazadas.

Mapa Teatro, *Los incontados: un tríptico*, 2014, caja 2, instalación en la 31ª Bienal de São Paulo. Foto: cortesía de Mapa Teatro.

La fiesta-bonanza florece en ese humus. Su tropo distintivo es la alteración por exceso. Su medida es la desmedida, su dispositivo material es el derroche. La narco-estética traqueta y la obscena ostentación de ciertas élites no son sino las manifestaciones más grotescas de un fenómeno que atraviesa nuestras vidas y habita nuestros imaginarios. Empero, asociados a la fiesta-bonanza, también están el *pot-latch* y el trueque, el don y el contra-don, las loterías y los juegos de azar: es decir, dinámicas que supuestamente desvían de la recta conducta del *homo economicus*. Sus protagonistas —estafadores, utopistas, idólatras, malandros— no encajan en la moral de las mayorías bienpensantes.

Históricamente en Colombia la fiesta-bonanza ha estado acompañada por otro régimen de alteración: la fiesta-revolución. Subvertir el *statu quo*, trasgredir el orden social, trastocar lo alto y lo bajo, lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, lo rico y lo pobre: a eso apuntan los dispositivos retóricos y materiales de la alteración revolucionaria. Lo que domina en ese caso es otro tropo: el de la inversión.

Desde las luchas de Independencia hasta las guerrillas contemporáneas, pasando por las guerras civiles entre liberales y conservadores, la pretensión de acabar con las injusticias sociales y la explotación laboral a partir de una transformación violenta de las relaciones de poder en Colombia ha llevado a todo tipo de abusos y toda clase de crímenes. Empero, en su versión festiva, la utopía revolucionaria troca la violencia física por la violencia simbólica, el derrocamiento del tirano por la quema del rey carnaval, la expedición punitiva por el *charivari*, o su versión contemporánea, el *escrache* (Schindel 2008). Generar alternativas es el propósito central de ese régimen de alteración. No obstante, el juego de inversiones propio de la fiesta-revolución también genera subjetividades marginadas, expulsadas del viejo orden, y que no caben en el nuevo.

Finalmente, un tercer régimen de alteración festiva nos constituye como sociedad: el régimen de la fiesta-pasión. En palabras de la escritora Laura Restrepo, el término *pasión* resulta ser «evocador, pero esquizofrénico», porque encierra en sí a los contrarios: pasión significa amor y dolor, entusiasmo febril y tormento, afecto y lujuria. En un país tan marcado por el catolicismo como Colombia, la pasión se refiere antes que nada a la Pasión de Cristo. Tanto en la Semana Santa como en su contra-tiempo carnavalesco, la fiesta permite rescatar la comunidad de los conflictos internos y externos que la amenazan a partir del sacrificio ritual de una figura salvífica (Girard 1972). La eucaristía revive la Pasión del Cristo: el banquete de la comunión se celebra a través del milagro de la transubstanciación del pan y del vino en la sangre y la carne del Jesús que, cual chivo expiatorio, se inmola para salvar la humanidad.

Así como el Ecce Homo se transfigura en Dios, todos los demás protagonistas de la Pasión pasan a través de una metamorfosis radical: Judas de apóstol se torna traidor; Pedro abjura para luego arrepentirse y fundar la Iglesia; Magdalena, de ser adúltera pecadora, se torna en santa. La humanidad toda pasa —según la visión cristiana— de las tinieblas de la ignorancia a la posibilidad de recibir la luz del verbo

divino. La Pasión de Cristo se vuelve metáfora y metonimia de un régimen de alteración festiva, en la cual los sujetos podemos volvernos «otros» a través del tropo de la transfiguración. Sin embargo, la *communitas* genera al mismo tiempo una forma de *inmunitas* (Esposito 2003). Los mecanismos de fortalecimiento de la pertenencia al grupo propio de la fiesta funcionan también como expulsión simbólica del extraño que queda por fuera de los lazos de la *re-ligio*: el Judas, el infiel, el «sapo».

Esa visión milagrosa de la existencia se aplica también al cambio social. En un país donde el conflicto armado ha dejado más de seis millones de víctimas (Sierra 2014), es difícil encontrar una familia que no haya tenido que padecer algún evento traumático. El tejido social de Colombia está desgarrado por el uso sistemático de la violencia política. Heridas abiertas, duelos inacabados, confrontaciones irresueltas… El dolor altera y nos vuelve otros, y esa alteración nos lleva a poner en marcha las más variadas alternativas. Baste pensar que en dos ocasiones —en 1903 y en 1950— Colombia fue oficialmente consagrada al Sagrado Corazón, en la esperanza de que ese acto de fe detuviera las guerras que desangraban el país. En tiempos más recientes, la consagración se volvió a dar a través de una operación de *marketing*, con la adopción de la marca-país «Colombia es pasión».

> El Sagrado Corazón, reliquia barroca que pensábamos destinado a empolvarse en los museos y en los conventos, vuelve como protagonista en el más sagrado de nuestros espacios: el centro comercial, donde se celebra a diario el mundo encantado de la mercancía. (Vignolo 2009, 102)

La bonanza, la revolución y la pasión nos habitan. Cada uno de nosotros se construye socialmente a partir de un complejo juego de excesos, subversiones y transfiguraciones festivas, cuyo lugar privilegiado es el cuerpo. Es el cuerpo la más poderosa máquina para recordar. En la Colonia, las celebraciones religiosas buscaban alinear cuerpo individual, cuerpo social y cuerpo místico. Hoy en día el lenguaje es otro, pero lo festivo sigue articulando vivencias cotidianas, contextos históricos y referentes míticos a partir de gestos, voces, rostros, pieles.

Por eso la fiesta y el teatro nos cuentan lo que los aparatos institucionales siguen callando. Frente a un estado narcotizado por los flujos de plata fácil y miseria endémica, vulnerado por guerras y guerrillas, transfigurado por la mística de lo milagroso, las poéticas de alteración propiciadas por el arte permiten que nos reconectemos con nuestras memorias y con nuestros sueños. Como nos recuerda Suely Rolnik (2014), se trata de poéticas que actúan como micropolíticas, es decir, como políticas del deseo.

En otras oportunidades me he ocupado de carnavales. En este caso, más que de la fiesta en sí quiero enfocarme en la puesta en escena de la fiesta, a partir de *Anatomía de la violencia en Colombia*, trilogía de Mapa Teatro. El título, que evoca un homónimo escrito de Camilo Torres (2006 [1961]), no es gratuito: la palabra «anatomía»

Mapa Teatro, *Los incontados: un tríptico*, 2014, caja 3, instalación en la 31ª Bienal de São Paulo. Foto: cortesía de Mapa Teatro.

hace referencia tanto a las cartografías del cuerpo como al acto de cortar (del griego ἀνατέμνειν [*anatémnein*], «cortar» o «separar»).

Los integrantes de Mapa Teatro propician lo que Suely Rolnik llama una evaluación estético-clínica: con rigor de artistas-cirujanos auscultan los signos vitales de nuestro vivir cotidiano, diagnostican los síntomas de un malestar que nos permea, nos inculcan drogas en dosis homeopáticas, diseccionan nuestras emociones operando en el tejido vivo de memorias individuales y colectivas en búsqueda del *alien* que llevamos adentro.

También recompilan materiales para llenar atlas enteros de lugares comunes sobre la «violencia en Colombia», que luego rayan, recortan, garabatean para transformarlos en un *collage* de donde florecen imágenes impensadas e impensables de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Si los surrealistas jugaban al «cadáver exquisito», acá los que juegan son cuerpos vivos en la escena, movidos por los sobresaltos que sacuden al cuerpo social. Lo que resulta son unas tablas anatómicas en movimiento, *tableaux vivants* del estado alterado que habitamos y que nos habita.

La *Anatomía de la violencia en Colombia* es una creación en continua metamorfosis. *Los Santos Inocentes* nació como montaje de teatro en el XII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá de 2010, para volverse ese mismo año una instala-acción *performance* en el marco de la Cuadrienal de Escenografía de Praga, y finalmente una gran instalación desprovista de acción en vivo en la Bienal de Arte de Gotemburgo. El *Discurso de un hombre decente* se fue enriqueciendo, a su vez, a partir de una sucesión de «derivas»
—como la llaman Heidi y Rolf Abderhalden, directores del grupo—. Fue primero una conferencia-*performance* en el Spoken World Festival de Bruselas (2011), luego se

> Mapa Teatro, *Los incontados: un tríptico*, 2014, caja 2 y 3, instalación en la 31ª Bienal de São Paulo. Foto: cortesía de Mapa Teatro.

transformó en puesta en escena «teatral» estrenada en Medellín, y ahora en Viena y México se presenta como una instalación para imagen y sonido. Por su parte, *Los incontados* derivó de la performatividad del teatro a la teatralidad del espacio performático: una instalación para objetos, sonidos, imágenes en el marco de la Bienal de São Paulo de este año.

Mi mirada no logra dar cuenta de toda esta complejidad: quizás más que a una anatomía puede parecerse a una autopsia, en su significado literal de «ver por uno mismo» (αὐτός [*autos*] «uno mismo» y ὄψις [*opsis*] «observar»). Escogí esos montajes porque me estremecieron cuando los vi la primera vez como espectador, y porque me siguen dando vueltas, en el sueño como en la vigilia. Plantean mis mismas preguntas, dan cuerpo a mis inquietudes. Aunque ocupan un lugar destacado en el panorama contemporáneo de las artes vivas latinoamericanas, me interesan por el efecto que tuvieron sobre mí, más que por su importancia en la historia del teatro. Hacen parte de mis archivos afectivos más que de una antología razonada. Lo que sigue es una bitácora de viaje por las cartografías de mis afectos.

Primer montaje: el diablo entre los santos

Cada puesta en escena tiene su momento. Hoy en día —cuando los debates sobre memoria histórica y reparación de víctimas son prioridad en la agenda pública nacional— quizás valga la pena recordar el clima en que se gestó la producción de *Los Santos*

Inocentes. Eran los años en que triunfaba por aclamación popular y convergencia institucional la *pax* uribista, «la combinación de la política de Seguridad Democrática con las prácticas de la parapolítica», según la cortopunzante definición de Marco Palacios (2012, 62). La verdad oficial seguía negando la existencia de un conflicto político en Colombia. Las masacres colectivas, el desplazamiento forzoso de millones de personas, los secuestros y las pescas milagrosas, los asesinatos selectivos y los falsos positivos eran registrados como simples alteraciones del orden público, perpetrados por parte de un puñado de terroristas.

Y a la vez también crecía una urgencia colectiva de no quedarse callados, de no tragar entero, de dar nombre a lo que carecía de nombre. ¿Cómo escenificar una masacre sin estetizar la tragedia? ¿Cómo acercar el público de la clase media urbana a las regiones rurales evitando caer en el exotismo? ¿Cómo rebelarse frente a los crímenes de esta guerra más allá de denuncias y discursos?

Mapa Teatro asume esos interrogantes a su manera, desde su muy original búsqueda estética. En palabras de Stella Senra y Laymert García dos Santos:

> Lo que sorprende […] es el modo como la *mise-en-scène* moviliza y articula realidad y ficción, historia y mito, teatro y video, imágenes y sonidos, en una dinámica que lleva a cada «recurso», género, soporte y/o lenguaje más allá de los límites que le son propios, extrayendo de ellos, en esa operación, la máxima potencia dramática. (2012, 12)

El camino escogido por Mapa Teatro es la fiesta, cuyo lenguaje ambiguo y feraz entrecruza clases sociales, fronteras políticas, creencias religiosas, idiosincrasias regionales. Un cumpleaños es el truco narrativo que permite enganchar a los espectadores y llevarlos por los meandros de un río hacia el corazón de tinieblas de la violencia colombiana. Heidi, la protagonista, quiere festejar su cumpleaños participando en una fiesta de pueblo, para salirse de la claustrofobia de su apartamento atiborrado de objetos, y estar en la calle, ya que «la fiesta es en la calle». Quiere que su celebración coincida con la celebración de la comunidad. Su anhelo es el anhelo de muchos

habitantes de la capital, que buscamos de una manera u otra conectarnos a esa otra Colombia rural arrasada por el conflicto. Cuenta Heidi a los espectadores:

> Nací el día de los Santos Inocentes, el 28 de diciembre. Desde ese día no he hecho sino escuchar mentiras fantásticas, bromas pesadas y cosas graves que no son ciertas. Hubo un tiempo en que festejar mi cumpleaños me era completamente indiferente, pero el 28 de diciembre de 2009 decidí festejar mi cumpleaños en Guapi, una población de la Costa Pacífica colombiana. Cada año, el 28 de diciembre, se celebra ahí la fiesta de los Santos Inocentes, una fiesta que me era completamente desconocida. Por tierra, Guapi es una población aislada. En lugar de carreteras hay ríos, selva, mar, el océano Pacífico. (Mapa Teatro 2010)

El contrapunteo al viaje iniciático de Heidi es el viaje de regreso de Julián a su región, «para grabar unas escenas ficticias de un documental sobre la fiesta de los Santos Inocentes» (Mapa Teatro 2010). Julián pasea por las calles de Guapi saludando a parientes y amigos, compra pescado en la plaza de mercado, se baña en el mar, se prepara para disfrazarse de vejigante en la fiesta. Aparenta familiaridad con el lugar, aunque quizás sea también en favor de la cámara del supuesto documental.

Y, sin embargo, esta familiaridad se tiñe de sospechas, de rumores, de chismes. Julián también es extranjero en su tierra. Testimonios fragmentarios relatan un paisaje de minas de oro, alzados en armas, anhelos de independencia, fumigaciones aéreas: indicios de un pueblo desamparado, en vilo entre los vaivenes de bonanzas foráneas y la tenacidad de la propia miseria. El espectador participa de ese doble viaje a través de un dispositivo que trastoca el tiempo y el espacio.

> Los asistentes son llevados en un presente-pasado-futuro que hace que la temporalidad se manifieste en un *flash-back* y un *flash-forward*, ¡en la medida que lo que acontece ya aconteció y va a acontecer! (Senra y García dos Santos 2012, 14)

Así mismo, en escena las marimbas de los maestros Genaro Torres y Dioselino Rodríguez se entremezclan con la salsa de la radio, y los sonidos de tierra caliente con la música electrónica de la rumba bogotana. El paseo turístico de la protagonista se vuelve ritual de paso de pérdida de la inocencia. Lo que la espera es un hotel ocupado por la Policía, el zumbido del ventilador para espantar un calor de mil demonios, jóvenes chancleteando con metrallas al cuello y un televisor prendido en donde irrumpe —como en sueño— una cara familiar de alguien desconocido.

Es un extraño, un *alien*. Más precisamente, un alias: Éver Velosa, alias *HH*, comandante del bloque Calima de las Autodefensas Unidas de Colombia. La cámara se mueve errática entre ruidos siniestros; una imagen borrosa como los recuerdos que nos desvelan. Los alias se multiplican. Nombres improbables, inquietantes, hasta chistosos: alias *Mapaná*, alias *Champeta*, alias *El Primo*, alias *Banano*, alias *Tocayo*, alias *Chigüiro*, alias *Chilapo*, alias *Cicatriz*, alias *El Cura*, alias *El Diablo*…

< Mapa Teatro, *Los Santos Inocentes*, 2010, del tríptico *Anatomía de la violencia en Colombia*, Teatro HAU (Hebbel am Ufer), Bogotá – Berlín. Foto: Rolf Abderhalden.

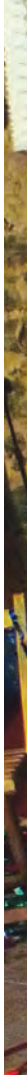
«El diablo se ha metido en la fiesta», dicen en Guapi. Manos trinchando un pescado. El pescado está envuelto en un papel: «Última advertencia». Por la boca muere el pez. La inminencia de la fiesta se carga de amenazas mafiosas. Como en la vida cotidiana de la Colombia reciente, como en las películas de Víctor Gaviria y de Felipe Aljure, las fronteras entre legalidad e ilegalidad, entre «gente de bien» y «malhechores», son borrosas, equívocas, turbias. Basta un paso en falso para pasar de las reglas de la vida civil a los arbitrios de la guerra. Crece la tensión, crece la expectativa… la gente no se va a dejar amedrentar por el miedo, quiere gozarse la fiesta.

De repente aparecen los vejigantes, personajes grotescos de pechos varoniles, trajes femeninos y máscaras monstruosas. Diablos, espectros, momias, bestias. Armados de látigos, acechan a los que se topan por el camino. Persiguen, atormentan, fustigan a todo malaventurado hasta hacerlo sangrar. Unos huyen. Otros se les arrodillan, haciendo una venia, pidiendo castigo, pidiendo perdón. El sonido sordo que acompaña las imágenes carga la escena de terror. Lo que parecía ser juego se vuelve tortura, lo que nos imaginamos iba a ser fiesta se torna en masacre.

De eso se trata, al fin y al cabo. Las inocentadas del 28 de diciembre son una fiesta que conmemora una masacre. Son juegos de violencia simbólica que evocan la masacre mítica relatada en la Biblia, cuando el rey Herodes —en el intento de aniquilar en la cuna a Jesús Cristo, el rey de reyes que anuncian los profetas— manda a asesinar a todos los niños varones de Judea. Un preludio de la Pasión. Al registro mítico de los primeros mártires del cristianismo se sobrepone el registro histórico de las víctimas de la masacre del río Naya, en donde entre el 10 y el 12 de abril de 2001 alias *HH* y sus hombres asesinaron a veinte campesinos e indígenas, en el marco de una campaña de aniquilación que aterrorizó por meses a la Costa Pacífica (Aschner-Restrepo 2014). Otro preludio, otra Pasión: lo que les ha tocado padecer a los habitantes de la región. Como comenta alguien: «Esta es una tradición que se repite en el tiempo. Hay que ser de aquí para confundir el placer con el dolor. Solo los que somos de aquí comprendemos esa mezcla de placer y dolor». Y Heidi se desahoga:

> Cuando termina la fiesta, le pregunto a un célebre matachín por qué me dio tanto látigo… y tan duro. Yo que había venido a celebrar mi fiesta de cumpleaños. Me respondió: «Por inocente. Por inocente. Por inocente». (Mapa Teatro 2010)

El vejigante —como alias *HH*— es el extraño que nos habita. El enemigo que llevamos adentro, el diablo que se coló en la fiesta. Los vejigantes irrumpen en escena como *ajenos* y alienados. Verdugos de carnaval; parecen dueños de las calles, se mueven con la seguridad que les dan los látigos. Pero son también figuras *queer* que —a través de los maltratos burlescos de los cuerpos individuales— encarnan los excesos, las subversiones y las transfiguraciones, como único anticuerpo eficaz frente a las devastaciones del cuerpo social que dejan a su paso la explotación cocalera y minera, los crímenes de guerra y la vejación espiritual.



Mapa Teatro, *Los Santos Inocentes*, 2010, del tríptico *Anatomía de la violencia en Colombia*, Teatro HAU (Hebbel am Ufer), Bogotá – Berlín. Foto: Rolf Abderhalden.

Poco a poco la gente se junta en pequeños grupos, los grupos crecen, se vuelven *bunde*, el *bunde* se vuelve *rebolú*, el *rebolú* se vuelve revolución de una multitud que baila y canta: «¡Váyanse de aquí, guerrillos! ¡Váyanse de aquí, paracos!» (Mapa Teatro 2010). La fiesta despierta una alternativa que atraviesa los cuerpos danzantes. Como escriben Senra y García dos Santos,

> El ritual de los Santos Inocentes necesita repetirse todos los años para afirmar que la persecución continúa dándose hoy como en el pasado, para recordar lo que no debe ser olvidado […]: En esta clave, en cuanto perdure lo intolerable, la fiesta de los Santos Inocentes sigue valiendo, produce sentido, es actual, literalmente contemporánea. Sin embargo, la transmutación del ritual en protesta política prueba que de la repetición puede surgir la diferencia que hace la diferencia, y que la propia fuerza de la repetición trae consigo la tensión capaz de convertir la energía negativa en positividad. (2012, 17)

Parafraseando a Suely Rolnik (2014), la fiesta se plasma con la repetición de ese gesto generador de diferencias. Pero Mapa Teatro no se contenta con una alternativa consolatoria. Por el contrario, el montaje se cierra con la repetición de lo idéntico, un gesto repetido que agota la forma misma. La secuencia final es Julián solo,

Mapa Teatro, *Los Santos Inocentes*, 2010, del tríptico *Anatomía de la violencia en Colombia*, Teatro HAU (Hebbel am Ufer), Bogotá – Berlín. Foto: Mauricio Esguerra.

aún con un traje blanco de mujer, desahogando toda su rabia a golpe de látigos, hasta quedar exhausto. Un acto que es a la vez rebelión impotente, humillación del cuerpo martirizado y exorcismo de la explotación esclavista.

Se apagan las luces. En la pantalla pasa una lista interminable de nombres. Son las más de tres mil víctimas confesadas por *HH* antes de ser extraditado a Estados Unidos por narcotráfico.

Segundo montaje: patrón, patria, patrimonio

La segunda pieza del tríptico, *Discurso de un hombre decente*, nos lleva hasta las entrañas de la lucha contra el narcotráfico, es decir, las políticas de alteración que han dominado a Colombia en las últimas décadas. Todo el montaje gira alrededor de un pre-texto: el discurso de posesión presidencial que Pablo Escobar llevaba en un bolsillo de su camisa cuando lo mataron al tratar de escapar por un tejado, el 2 de diciembre de 1993, en Medellín. Un documento que la CIA mantuvo en secreto, según nos informa el programa de mano (solo después de dieciocho años ha pasado a ser un documento de «archivo desclasificado»).

En la apertura los espectadores asisten a un chispeante dueto-entrevista de Francisco Thoumi, experto en economías ilegales y en políticas antinarcóticos, con una presentadora que recuerda a Virginia Vallejo, la amante de Pablo Escobar. Con un efecto desestabilizador característico de Mapa Teatro, la actriz juega a dárselas de experta, mientras que el experto juega el papel de actor.

Las preguntas de la presentadora, aunque pronunciadas con aire socarrón y voz meliflua, dan pie para que se despliegue un discurso académico que abre todo un

abanico de posibles alternativas frente a los fracasos de treinta años de guerras contra las drogas. No obstante, quienes entre el público nos imaginamos que el montaje va a seguir la senda de la parodia de las políticas vigentes para abocar en favor de la despenalización, pronto quedamos desubicados.
La escena está travesada por una pantalla translúcida, que sirve a la vez de filtro, cortina, telón de fondo, mosquitero. Es el palimpsesto sobre la cual a lo largo del montaje se deconstruyen y se recomponen textos, pretextos y meta-textos relacionados con la coca y la cocaína. Del dispositivo escénico se desprenden viejas fotografías, escenas de cine mudo, dibujos animados, fragmentos de documentos desclasificados escritos a máquina, llenos de borrones y tachaduras. Poco a poco, nuestras convicciones ideológicas se erosionan, la complacencia da paso al desconcierto.

Un informe policiaco registra el listado de los objetos que se encontraron en el cadáver de Pablo Escobar: «un papel, una peinilla, una estampilla del niño Jesús de Atocha, un casete, una fotografía de una persona sin identificar» (Mapa Teatro 2011). Del enigmático casete salen las notas de un bolero de antaño, y en escena se materializa Danilo Jiménez, líder del conjunto musical que acompañaba a Pablo Escobar en sus fiestas privadas y en sus comicios políticos en los barrios populares. Parece que vamos a dejar atrás el tono paródico de la comedia para sumergirnos en un *thriller*, en el cual nos están dando las primeras pistas para solucionar el misterio: «¿Qué contenía el papel encontrado en el bolsillo de la camisa del narcotraficante el día de su muerte?» (Mapa Teatro 2011).

Mapa Teatro, *Discurso de un hombre decente*, 2012, del tríptico *Anatomía de la violencia en Colombia*, Spoken World Festival, Siemens Stiftung y el Kaai Theater, Bruselas – Bogotá. Foto: Felipe Camacho.

¿O será acaso un falso documental, un *mockumentary*, como ciertos pegotes de Lucas Ospina, como ciertas películas de su tío Luis? Ese tipo de juegos con códigos y convenciones, ya presentes en *Los Santos Inocentes*, en esta ocasión se lleva hasta el paroxismo, ya que se trata de las mismas narrativas dominantes sobre la droga, que de por sí constituye un delirante simulacro, en donde cualquier evidencia fáctica colapsa en un vértigo ficcional. Pero no nos demoramos en darnos cuenta de que el montaje se escapa a todo género y a toda clasificación; es puro material *transgender* e inclasificable, como suele pasar con las creaciones de Mapa. La presentadora nos bombardea de verdades a medias y mentiras reiteradas (Mapa Teatro 2011):

> Un total de nueve personas, incluidos los integrantes de una banda musical, perdieron sus vidas tras un tiroteo en el bar «Far West» de Chihuahua, en el norte de México.
> La sal es adictiva como la cocaína. Un diputado en la bancada radical propuso prohibición de la sal.
> El Presidente dijo que apoyaría la legalización de la co-ca-í-na. «No quiero estar a la vanguardia de este movimiento, porque me crucificarían».
> Nuevamente el polémico cantante Charlie García hizo pública su adicción y declaró en un recital: «Muchachos, dejen las drogas… ¡déjenmelas todas a mí!».

En el medio de esta confusión —cuando los espectadores aún tratamos de armarnos nuestra propia película a partir de un *collage* de piezas heterogéneas—, irrumpe el cuerpo y la voz del capo. Una silueta gorda, descamisada entre la selva, lee un discurso subversivo, megalómano, apocalíptico:

> Compatriotas: me llamaban el monstruo, el loco, el *Robin Hood* criollo, el patrón, el papá. Hoy me llaman presidente, y tengo una única certeza, soy el personaje más importante del mundo... después del papa. (2011)

Quizás no sea sino un chiste más, que nos saca una sonrisa, como las noticias de farándula y los anuncios noticiosos diseminados a lo largo y ancho del montaje. Y, sin embargo, a medida que la retórica de un nacionalismo populista y autoritario sube de intensidad, intercalándose con la música bailable de la papayera de Danilo Jiménez, las palabras del «Patrón del mal» comienzan a ejercer una sugestión hipnótica:

> Hemos vencido la envidia, que es el cáncer de nuestra nación. Hoy el pueblo reconoce la extraordinaria grandeza de mi poder. La voz del pueblo, que es la voz de Dios, ha sido por fin escuchada […] Hoy gozo de una libertad absoluta. Yo soy el Presidente de la República. Yo soy el símbolo de la unidad nacional. Yo soy el señor de todos los guerreros de la patria, el «Señor de los ejércitos». (2011)

El jefe carismático fascina, ejerce su *fascinus* en el sentido etimológico del término latino: personificación del falo divino, que protege de las envidias, los embrujos y los hechizos. En la Roma antigua el *fascinus* era uno de los símbolos de seguridad del Estado: todos los años —relata por ejemplo Agustín de Hipona (7-21)— una imagen fálica era llevada en procesión el día del *liber pater*, en honor al dios Baco.

> Voy a entregar al país, a esta nación amada, todas mis tierras. Desde hoy constituirán patrimonio público. Decreto que todo lo que poseo en finca raíz ingrese desde ya como tesoro nacional. Comuníquese y cúmplase. (2011)

Patrón, patria, patrimonio: el cuerpo del capo se funde con el cuerpo de la nación en una síntesis mística cargada de exaltación patriarcal, alusiones religiosas, proclamas de revoluciones venideras, *business plans*.

De repente, entre el verde intenso de una selva de mentira aparece una mata. Una mata de *erythroxilon coca*. «La mata que mata», era el lema de la campaña antinarcóticos durante el uribismo, que confundía deliberadamente el arbusto de la coca con la cocaína (Vignolo 2009, 239–295). Esa misma mata que mata, la mata acusada de cobrar vidas, literalmente cobra vida en escena. Porque la mata no quiere que la maten. Como escribe Claudia Salamanca (2014):

> La mata de coca corre, le huye al fumigador, trata de llenar ese espacio íntimo de la sala, con materas que contienen supuestamente matas de coca. Esa invasión del espacio le responde a la invasión del discurso que ha buscado sobredefinir la coca como cocaína. La mata de coca huye, siempre en movimiento, le huye a la cientifización del discurso, a la penalización del lenguaje, a la erotización del consumo de cuerpos; ella huye, colapsa y salta.

Desconcierta esta irrupción incongruente, inconexa; una licencia poética al límite del absurdo que perturba diagnósticos médicos, informes *top secret*, y expedientes judiciales. La *erythroxilon coca* es el elemento extraño que perfora el orden del discurso y nos pone a alucinar. El régimen de alteración festiva de la bonanza cocalera produjo su alteridad irreducible. El medio ambiente se vuelve fin; la naturaleza, de objeto pasa a ser sujeto. La alocución presidencial se diluye en una parranda en la selva. La fiesta salvaje.

A ese punto cunde la decepción entre quienes en el público añoraban escuchar una denuncia del tráfico y de las políticas vigentes. Y, sin embargo, el discurso nos seduce, como seduce una droga. En ese ambiente adictivo el baile de la coca es un hechizo que embruja a los presentes. Poco a poco todo discurso se va deshaciendo en un delirio de frases inconexas y palabras sueltas, sonidos, cacofonías… sico-tropos que se proyectan en un trópico sicodélico, a medio camino entre una selva y una pecera, un centro comercial y una discoteca ochentera. Rodeadas de titulares de noticiero, píldoras de lugares comunes, y horóscopos faranduleros, las palabras del capo suenan cada vez más sensatas:

> La doble moral de la comunidad internacional ha permitido que las principales utilidades se queden en los países desarrollados y sean repartidas entre sus propias mafias. En esa cadena de transacciones, son los comisionistas de bolsa, los banqueros y los aseguradores los que juegan como en un casino con lo que ellos llaman dineros calientes, disfrutando de nuestro precioso oro blanco, la nieve de Colombia. (Mapa Teatro 2011)

¿Cuántos de nosotros en Colombia no hemos despotricado de la hipocresía de los países productores, de las discriminaciones a las cuales estamos sujetos por cuenta de la lucha en contra de las drogas? ¿Por qué no pensar en sacar el país de la pobreza financiando un sistema de bienestar social con la plata de la bonanza cocalera? ¿Quién no acarició aunque sea por un instante el sueño de legalizar la cocaína como vía de salida a la guerra? ¿No fue Pablo Escobar quien prometió pagar la deuda externa del país a cambio de la no extradición? ¿Y qué tal los barrios populares que construyó en Medellín?

Ya el discurso caló hasta las entrañas. Anécdotas de bromas extravagantes se alternan con los propósitos belicosos del *patrón*, frases cargadas de violencia con las atmósferas nostálgicas de la música de antaño. Pero la guerra ya está declarada. Como en los afiches gringos de los años cincuenta para prevenir al *anopheles*, el conocido mosquito de la malaria, Pablo Escobar se vuelve el *Public Enemy number one: wanted, dead or alive*. Entre zumbidos de insectos llega la proclama de la nacionalización de la industria de la cocaína:

> Las mafias norteamericanas explotan sin ninguna vergüenza a los cultivadores, recolectores, procesadores, refinadores, transportadores y exportadores colombianos. Controlaremos el mercado norteamericano. Estrenaremos una explotación agresiva de nuestros canales de venta en este territorio. Ofreceremos un producto garantizado, de óptima calidad, con precios competitivos y accesibles. Una mejor mercancía a un precio justo representará para Colombia mayores utilidades. Abogaremos ante la organización del comercio por el reconocimiento de la denominación de origen de nuestro precioso oro blanco y —¿por qué no?— avalado por la Food and Drug Administration. (Mapa Teatro 2010)

La silueta sentada se levanta: es Jeihhco, líder comunitario y cantante hip-hop de la Comuna 13. La alocución presidencial de Pablo Escobar como mandatario elegido de Colombia se torna en un rap. «Todos negocian y todo se negocia» es el refrán, hasta la utopía final:

> Sacaré a Colombia de la oprobiosa lista de los países pobres. Seremos la primera nación en la cultura y las artes. Sentaremos los fundamentos del arte en el futuro. Mi trópico exuberante marcará la pauta de una nueva sensibilidad. Compatriotas, ha llegado la noche de la revolución. (2010)

El populismo pop de Pablo-Jeihhco ya nos tiene tramados, cuando llega inesperado el golpe final. Un sobresalto que nos despierta de la alucinación, como las últimas secuencias de *Vals con Bashir*, cuando la animación deja paso al video-reportaje. Entre las notas de un bolero con nombre sicotrópico, irrumpe el testimonio de Danilo Jiménez. En 1991 un carro bomba estalló al lado de la plaza de toros la Macarena de Medellín, donde su banda estaba tocando. La mujer de Danilo y tres compañeros del músico murieron; él mismo quedó afectado por esquirlas alojadas en el cráneo, dejándolo afásico (Narcorama 2012): «Volví a aprender a hablar, a leer, a escribir… y fui volviendo… como en una borrachera… fui volviendo…» (Mapa Teatro 2011).

Mapa Teatro, *Discurso de un hombre decente*, 2012, del tríptico *Anatomía de la violencia en Colombia*, Spoken World Festival, Siemens Stiftung y el Kaai Theater, Bruselas – Bogotá. Foto: Felipe Camacho.

Como en una borrachera, como en una fiesta, Danilo muere y vuelve a renacer. Así mismo, Pablo Escobar, «Patrón del mal» y chivo expiatorio de la historia reciente de Colombia, muere y resurge, bajo forma de mito. O de telenovela.

Víctimas y victimarios se mezclan, se confunden, se transfiguran en el ritual de una fiesta que deviene pasión. En el corazón de tinieblas de la selva, ya no son los fumigadores quienes van a esparcir las matas de coca, sino que es la *erythroxilon coca* la que va a esparcir ritualmente de polvo blanco al cuerpo desnudo del capo. Cual animal sacrificial —como el Marlon Brando de *Apocalypse Now* (1979)—, el Pablo Escobar-Jeihhco espera manso su inmolación final, mientras las hojas de coca siguen zarandeándose entre la manigua.

Tercer montaje: entre el carnaval y la revolución

Finalmente la trilogía converge, o colapsa, en el último montaje, *Los incontados*. Después del paramilitarismo y el narcotráfico, Mapa Teatro hace cuentas con la violencia guerrillera. *Los Santos Inocentes* cortocircuita las distancias geográficas y emotivas entre un acá urbano y un allá rural, entre un nosotros y los otros, entre el yo y la comunidad. El *Discurso de un hombre decente*, por su parte, de-construye el repertorio de íconos de una memoria nacional alimentada a punta de narconovelas y caravanas turísticas, para abrir nuevas cartografías a nuestro imaginario. *Los incontados* lleva la búsqueda inclusive más allá, ya que escudriña la intimidad de la infancia de sus creadores, se insinúa en los rincones más remotos del pasado, el pasado de ellos y de toda una generación.

«¡Es hora de que se acabe el carnaval y que comience la revolución!», es el *leitmotiv* que articula los diferentes momentos de la puesta en escena. Si la revolución es como Saturno, que devora a sus propios hijos —según las palabras que Büchner (1982) puso en boca de Danton—, así mismo, Mapa Teatro canibaliza sus propias criaturas artísticas, alimentándose de los mismos materiales de sus creaciones anteriores. Un acto antropofágico que subvierte, baraja, socava la obra de arte en cuanto producto acabado, dando cuenta de los riesgos artísticos que el grupo está dispuesto a asumir en el proceso. Lo que resulta es un bricolaje onírico, un montaje de montajes de impresionante intensidad escénica. Un «sueño de sueños», lo llamaría Antonio Tabucchi (2000).

Los incontados: el título parece hacer alusión a *Guadalupe años sin-cuenta* del Teatro La Candelaria, ícono del teatro político colombiano. La Candelaria violaba el pacto de silencio con el que las élites del país callaron la violencia partidista, y ponía en escena la historia de un proceso de paz traicionado, al ritmo de los cantos de protesta del joropo llanero. Mapa Teatro, por su parte, se propone «contar», a través de la fiesta lo que aún no se ha contado de esos años, lo incontado y lo incontable, los vivos que no cuentan, los muertos que no se cuentan porque no cuentan. La voz que primero se escucha es la del cura guerrillero Camilo Torres, resucitada desde un archivo de radio Sutatenza (Mapa Teatro 2014):

> ¿Sabía usted que la expresión «oligarquía» significa para la clase alta «insulto», y para la clase baja, «privilegio»?
> ¿Sabía usted que la expresión «violencia» significa para la clase alta «bandolerismo», y para la clase baja, «inconformismo»?
> ¿Sabía usted que la expresión «revolución» significa para la clase alta «subversión inmoral», y para la clase baja, «cambio constructivo»?

Y, sin embargo, en *Los incontados* la imagen dialéctica no se agota en triadas de tesis-antítesis-síntesis.

> La imagen dialéctica es relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo reconocible, se ha de retener la de lo sido [...]. Mas la salvación que de este modo, y solo de este modo, se consuma, solo puede ganarse sobre la percepción de lo perdido. De lo perdido insalvablemente. (Benjamin 1995, 145)

Los destellos y las ruinas de revolución que Mapa pone en escena son, sin lugar a dudas, benjaminianas. Como comenta Jorge Manuel Casas, «en el materialismo dialéctico no hay un todo que se cierre circularmente sobre sí mismo, que se unifique por gracia de la inquietud de su personalidad trinitaria» (2008, 93).

En ese sentido, *Los incontados* no agota la trilogía, sino que la despliega, la abre como se abren los paneles de un tríptico. Transforma retrospectivamente las dos piezas anteriores en preludios, en el sentido que Giulia Palladini (2014, 11-12) atribuye al término: una metáfora, una praxis y un modelo epistemológico para liberar unidades acabadas de trabajo —y de placer— de las lógicas de la ley de valor del capital.

Como en muchos trípticos medievales y renacentistas, los tres paneles de la *Anatomía de la violencia en Colombia* redoblan lugares, historias, personajes, desde temporalidades y perspectivas diferentes. En el tríptico de la Pasión atribuido a la escuela de El Bosco, por ejemplo, los paneles laterales —la flagelación de Jesús y la traición de Judas— se condensan en la imagen central del Cristo coronado de espinas. Así mismo, es un verdadero tríptico de la Pasión —místico aunque inmanente— lo que pone en escena Mapa. Un *mystery play*. Un misterio laico, uno y trino, doloroso y gozoso. Los flagelantes de *Los Santos Inocentes* y el discurso del «apóstol-traidor» de la patria se condensan en el panel del medio, cuya figura central y elusiva es un poeta revolucionario que aparece y desaparece, envuelto en una nube.

Un hombre de barba con botas pantaneras y chaqueta de paño se materializa en una sala de clase media urbana decorada con globos colorados y juguetes de antaño; un grupo de niños permanece a la espera de una fiesta de cumpleaños. El hombre tiene una pinta que oscila entre el profe y el guerrillero. Es un mago. La revolución es un truco de prestidigitación que permite llenar un vaso con la leche derramada a través de un periódico; como cuando la guerrilla del M-19 secuestraba camiones de leche y la redistribuía gratis en los barrios populares para hacerse propaganda. El hombre también es un ventrílocuo. «Profetas de la barriga», llamaban los antiguos griegos a los ventrílocuos: el revolucionario pone su barriga a hablar por otros. Pero es un mago triste y un ventrílocuo mudo. Dialoga consigo mismo, en un solipsismo silencioso con su muñeco *alter-ego*.

Una mujer acaricia la niña que fue en un cumpleaños de hace años. Trata de sintonizar sus recuerdos de infancia por las frecuencias de una vieja radio. La radio no transmite música bailable sino un programa de educación popular; los niños no juegan, están quietos, uniformados como una banda de guerra. La revolución resulta ser una fábula aburrida. Empero, también es una fábula feroz, como todas las fábulas. Allá, fuera de los muros domésticos, algo terrible está pasando, algo que la niña intuye aunque no comprende, y el público tampoco.

> Dile que es un juego, pero no la asuste. Dile que puede mirar por la ventana, pero no le diga lo que pasa afuera. […] Dile que si no se mueve se irán, por arte de magia. Y que se alegre, que la revolución es una fiesta. Pero que no cante. (Mapa Teatro, 2014)

El sueño de una revolución que iba a ser una fiesta desplaza a la celebración misma, la suspende, la subvierte en un juego de inversiones. Y, sin embargo, la revolución, igual que la fiesta, nunca llega. Un cumpleaños que no se cumple se vuelve el escenario de una revolución que tampoco cumple con sus promesas. La quietud de los niños contrasta con las promesas de cambio social de la revolución anunciada. «Colombia es un país que vive en cámara lenta, esperando que alguien lo ponga en el ritmo justo», decía Marta Traba (1960). *Los incontados* se encarga de estremecernos con esas alteraciones de ritmos, desde el exasperante inmovilismo del país del Sagrado Corazón, hasta el

delirio frenético de la bonanza cocalera, en una película que —como el sueño futurista de una revolución venidera— procede por brincos, saltos, vacíos, contradicciones.

Así mismo, a nivel espacial. El aparente orden del dispositivo escénico —un vidrio que separa la escena de los espectadores, y tres grandes cajas que se abren una tras la otra— enmarcan cada uno un espacio y un tiempo festivo diferente. Y, a pesar de todo, también opera como estratagema escópico: permite que la mirada del espectador penetre en profundidad por lugares-mundos que a lo largo del montaje son transgredidos por la exuberancia tropical, el derroche de dineros calientes, los excesos barrocos de la parranda que se sale de control.

Las historias se funden, los personajes se transfiguran unos en otros. La niña ya es grande y quiere festejar su cumpleaños en la fiesta de los Santos Inocentes. La radio deja paso a una televisión prendida, *HH* se vuelve Pablo Escobar, en cuerpo y voz de Jeihhco. El listado de alias se vuelve un rap diabólico y endiablado en donde se mezclan nombres de batalla de paramilitares y guerrilleros, narcos y delincuentes comunes. Fragmentos de películas mudas de Charlotte que sale de la cárcel confundiendo la sal con otro polvo blanco se superponen a evocaciones de Pablo Escobar preso en su Catedral.

La fiesta de cumpleaños se vuelve rumba. Ritmos sincopados, bulla y silencios. Gente enmascarada que baila y se desploma al suelo, se levanta, se vuelve a desplomar en poses descompuestas, grotescas, obscenas. Alguien secuestra a la niña, o quizás solo la lleva a un lugar seguro. El diablo se ha metido en la fiesta. La fiesta termina, o apenas va a comenzar. Convulsiona la *erythroxilon coca* en su baile, la presentadora que se parece a Virginia Vallejo vomita noticias que parecen chistes o chistes que parecen noticias: «en Estados Unidos hallan cocaína en dulces de Halloween, en Alemania secuestran condones rellenos de cocaína destinados al Vaticano, en Bolivia expulsan la coca… cola» (Mapa Teatro 2014).

También el último velo se desgarra. Como en las ilustraciones de Maurice Sendak, la selva invade la sala de la niña, las cosas salvajes están entre nosotros, se despiertan los monstruos que llevamos adentro. El trágico testimonio de Danilo se escurre melancólico como un bolero.

> Bájate de esa nube
> y ven aquí a la realidad.
> No mires a la gente
> con aire de superioridad […]
> Recuerda que del polvo hemos venido,
> y hacia el polvo iremos a parar.
> (2014)

La nube, el humo, el polvo. De estos materiales están hechos los sueños, en donde aparece y desaparece el extraño, el *ostranenie*. El prestidigitador triste, el

ventrílocuo mudo, el poeta revolucionario. De repente estamos en el mito de los orígenes, en el epicentro de la Revolución rusa: Moscú de los años treinta, justo ahí donde el diablo imaginado por Bulgakov (2005) irrumpía disfrazado de mago a trastocar el nuevo orden estalinista. En el cierre de *Los incontados* Vladimir Maiakovski, bajo semblanzas de vejigante negro disfrazado de payaso, cuenta que, el último mes de su vida, tuvo el mismo sueño que desde hacía un año soñaba todas las noches:

> Soñé que me hallaba en el metro de Moscú, en un tren que corría a una velocidad de vértigo. Yo estaba fascinado por la velocidad, porque adoraba el futuro y las máquinas, pero ahora sentía unas enormes ganas de bajar y daba vueltas con insistencia a un objeto que llevaba en el bolsillo. […] ¿Y esto qué es? Preguntó uno de los hombres con expresión despectiva, blandiendo el trozo de jabón. No lo sé, dijo Maiakovski con orgullo, yo no sé nada de estas cosas, yo soy solo una nube. Esto es jabón, susurró con perfidia el hombre que lo interrogaba, y es evidente que tú te lavas las manos a menudo, el jabón está todavía mojado. (2014)

La policía política no persigue a quienes trafican cocaína, sino a quienes se lavan las manos con jabón. El poeta sueña ser nube, o quizás es una nube que sueña ser poeta. Unos niños vestidos de colegiales conforman el tribunal militar que lo va a juzgar. El juez lo condena a la locomotora. Ahí lo espera un verdugo con capucha y látigo:

> Miré afuera y me di cuenta de que estábamos atravesando la gran Rusia. Inmensos campos y llanuras donde yacían en el suelo hombres y mujeres macilentos con grilletes en las muñecas. «Esta gente espera tus versos», dijo el verdugo. «Canta, poeta». Y me azotó. Comencé a recitar mis peores versos. Eran versos llenos de exaltación y de retórica. Y, mientras los recitaba, la gente levantaba los puños y me maldecía y maldecía a mi madre. Entonces Vladimir Maiakovski se despertó y fue al baño para lavarse las manos. (2014)

La repetición de un gesto cotidiano como frotarse las manos con jabón se vuelve acto subversivo. Destrozos de revolución. El mito marxista-leninista hecho pedazos. Un régimen policiaco, un estado alterado. El día después de un cumpleaños que no se cumplió, de una revolución que no cumplió sus promesas, la imagen está saturada de ruinas: jirones de globos explotados, madejas de serpentinas, máscaras arrugadas, disfraces tirados en el piso.

El vidrio se vuelve espejo y —por un instante— los espectadores se ven a sí mismos. En los vestigios de la fiesta relampaguea el estado alterado en que vivimos

Referencias

Aschner-Restrepo, Camila. 2014. «Festival and Massacre», en: *Fiestas! Beyond folklore. Re-Vista Harvard Review of Latin America*. David Rockefeller Center for Latin American Studies, vol. XIII n.° 3, pp. 50-51. Cambrigde, MA.

Benjamin, Walter. 1995. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Lom-Arcis.

Braudel, Fernand. 2002. *La dinámica del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bulgakov, Mijail. 2005. *El Maestro y Margarita*. Madrid: Alianza.

Büchner, Georg. 1982. *La muerte de Danton*. Barcelona: Icaria.

Caillois, Roger. 1986. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Casa de las Estrategias. 2014. «Discurso de un hombre decente. Mapa Teatro, narcotráfico y violencia», en: *Narcorama* vía *La Silla Vacía*. Disponible en: <http://lasillavacia.com/elblogueo/narcorama/32442/discurso-de-un-hombre-decente-mapa-teatro-narcotrafico-y-violencia>, consultado el 11 de noviembre del 2014.

Casas, Jorge Manuel. 2008. «Para pensar el concepto de materialismo histórico dialéctico», en: *Pensamiento contemporáneo. Principales debates políticos del siglo XX*, Óscar Moreno (ed.). Buenos Aires: Teseo.

Espósito, Roberto. 2008. *Communitas. Origen y destino de la comunidad.* Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, Michel. 1984. «Des espace autres», en: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.° 46-49. (versión en español: 1997. «Los espacios otros (heterotopías)», en: *Astrágalo,* n.° 7. Alcalá de Henares.

Girard, René. 1972. *La violencia y lo sagrado*. Caracas: Bernard Grasset.

Guss, David M. 2001. *The Festive State. Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkley: University of California Press.

Mapa Teatro. 2010. *Los Santos Inocentes.* Ficha disponible en: <http://www.mapateatro.org/santosinocentes%20sa.html>, consultado el 11 de noviembre del 2014.

Mapa Teatro. 2011. *Discurso de un hombre decente*. Ficha disponible en: <http://www.mapateatro.org/discurso.html>, consultado el 11 de noviembre del 2014.

Mapa Teatro. 2014. *Los incontados*. Ficha disponible en: <http://www.mapateatro.org/progincontadosestreno.html>, consultado el 11 de noviembre del 2014.

Palacios, Marco. 2012. *Violencia pública en Colombia 1958-2010*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Palladini, Giulia. 2014. «The Logic of Prelude», en: *Flamme éternelle,* n.° 16. Palais de Tokyo, Paris. Available at: <https://www.academia.edu/7091524/The_Logic_of_the_Prelude>, consultado el 11 de noviembre del 2014.

Rolnik, Suely. 2014. «¿Para qué pensar? Sugerencias para quienes intentan burlar al inconsciente colonial», en: *Experimenta Sur*, Bogotá.

Salamanca, Claudia. 2014. «*Los incontados*, Mapa Teatro, en el Marco de Experimenta Sur», en: *Esfera pública*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/los-incontados-mapa-teatro-en-el-marco-de-experimenta-sur/>, consultado el 11 de noviembre del 2014.

Schindel, Estela. 2008. «Siluetas, rostros, escraches», en: Ana Longoni y Gustavo A. Bruzzone (comp.) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Sendak, Maurice. 1995 [1963]. *Donde viven los monstruos*. Bogotá: Alfaguara.

Senra, Stella y Laymert García dos Santos. 2012. «La inocencia de los Santos», en: *Mapa Teatro: laboratorio de artistas.* Folleto de mano. Bogotá.

Sierra, Álvaro. 2014. «Seis millones de víctimas y contando», en: *Revista Semana*, 2014-02-06. Bogotá.

Tabucchi, Antonio. 2000. «Sueño de Vladimir Maiakovski, poeta y revolucionario», en: *Sueños de sueños; los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Barcelona: Anagrama.

Taussig, Michael Thomas. 1980. *The Devil and Commodity Fetishism in South America.* Chapter Hill: The University of North Carolina.

Torres Restrepo, Camilo. 2006 [1961]. «Anatomía de la violencia». Disponible en: <http://www.camilovive.org/camilov/index.php?option=com_content&view=article&id=57:anatomia-de-la-violencia&catid=22&Itemid=19>, consultado el 11 de noviembre del 2014.

Vignolo, Paolo. 2009. «Colombia es pasión. Metamorfosis de una pasión», en: *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia*, Paolo Vignolo (ed.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. pp. 94-102.

Vignolo, Paolo. 1997. *El pan y el circo. La experiencia lúdica en una sociedad de mercado.* Bogotá: Tercer Mundo.

dossier

UNA FORMA POSIBLE DE POLÍTICA AFECTIVA. LOS DERECHOS SEXUALES Y REPRODUCTIVOS DESDE EL ESPACIO PÚBLICO

Alfombra Roja
Lima, Perú, 2013
www.facebook.com/AlfombraRojaPeru
twitter.com/La_AlfombraRoja

Por Alejandra Ballón

Las intervenciones efímeras en el espacio público denominadas *Alfombra roja* nacen en Lima, Perú, a partir de una urgencia reflexiva y de una crítica feminista. El concepto opera y resemantiza la imagen de una alfombra roja para darle un significado de protesta a través de los medios de producción de la práctica artística.

Tradicionalmente, una alfombra de color rojo se utiliza para marcar el sendero que recorren los jefes de Estado en ocasiones ceremoniales y formales. En el contexto actual, donde se pisotean los derechos fundamentales de las mujeres, proponemos una intervención en el espacio público donde las prendas rojas de las personas tendidas en el suelo configuran una alfombra humana, y muestran la urgencia de tomar una nueva ruta con respecto a los derechos sexuales y reproductivos, en particular desde la perspectiva estatal.

Desde la primera intervención realizada en Lima, hemos extendido una serie de alfombras rojas como reflexión y acción social en diversos espacios. Con ello buscamos devolver el sentido sociopolítico por medio del cuerpo en rojo —y libre de logos— de mujeres, hombres, niños, niñas, jóvenes, ancianos, lesbianas, gays, heterosexuales, transexuales, intersexuales, bisexuales, madres, padres, hijas, hijos, hermanas, hermanos, quienes creemos en un Estado de derecho. Allí la recuperación del espacio público y de los símbolos políticos desempeña un papel decisivo en el deseado cambio sociocultural.

Se trata de una serie de acciones cívicas que apelan a nuevas condiciones de producción del arte para dar forma de manera solidaria a una política afectiva. En palabras de Teles: «Un universo imaginario constituye [...] nuestra realidad. Pero el problema no es que sea imaginario, sino que es un universo devastador» (2009, 65). En el caso de las alfombras rojas, aquel universo devastador —al que interpela Alfombra Roja— está constituido por las condiciones ideológicas en las que operan cotidianamente los derechos sexuales y reproductivos. Hablamos entonces del mismo universo imaginario que tiene como consecuencia real el sometimiento del cuerpo de la mujer.

Alfombra Roja, *Intervención n.º 2 en Lima*, 2013, acción en el frontis del Congreso de la República del Perú mientras el Congreso en Pleno sesionaba y debatía los proyectos de ley en mención (nuevo código del niño, niña adolescente), miércoles 26 de junio. Foto: Paolo Aguilar.

El acoso, las violaciones, los crímenes de odio, el aborto clandestino, la trata, las esterilizaciones forzadas,[1] el feminicidio, entre otros, son hechos que desatan una batalla invisible por la igualdad y la no discriminación, y que se libran sobre todo dentro de los cuerpos de las mujeres y entre los muros de los espacios público-estatales en donde se deciden las formas de su aplicación y vigencia. La intención de nuestro proyecto es visibilizar otras formas de pensamiento político, aquellas que son silenciadas e ignoradas y que muestran las consecuencias que tiene —sobre todo en la vida de las mujeres, niñas y adolescentes en situación de pobreza de las zonas urbano-marginales y rurales— la negación de estos derechos. Se trata de una posible forma de rearticular la resistencia por medio de estrategias artístico-feministas, donde el cuerpo libre, en rojo, afecte el espacio político.

El color rojo es también parte de nuestra historia política. En 1515 una importante fuente de color rojo, tan añorado por Europa y Asia, fue descubierta por los conquistadores en México. Desde entonces, el *grana cochinilla* les permite obtener, por primera vez en la historia, un rojo muy intenso, «un púrpura sublime», reconocido por los europeos y asiáticos como el tinte más perfecto y más fino del mundo. Este cotizado pigmento enriqueció a España, que se encargó de distribuirlo a las cuatro esquinas del globo. En Occidente a los artistas les era difícil encontrar el deseado rojo vivo, y lo era aún más para los tintoreros. Se tapizaban los tronos, las paredes y las alfombras de los palacios de rojo; el *sha* de Persia, los personajes de alto rango en Roma, los reyes y los cardenales se vestían de rojo. Es por ello que la vestimenta roja (cara y llena de simbolismo) se convierte en el emblema de los ricos y poderosos, ya que representa también el poder económico y político a lo largo de la historia (Butler 2005). De otra parte, en Perú, para una mujer de la etnia amazónica candoshi o shapra, la pintura facial roja (que proviene del achiote) es signo de encuentro.[2]

1 Para mayor información sobre el caso de la esterilización forzada en Perú, véase el *Archivo PNSRPF* (Ballón 2011).

2 La etnia habita las riveras de los ríos Huitoyacu, Chapuli, Morona y Pastaza, Alto Nucuray y en el lago Rimachi (Musa Karusha) en la región de Loreto.

El cuerpo social vestido de rojo como símbolo de protesta es una forma artística de empoderarlo con la historia del pigmento; es un modo de revertir el proceso y devolver el poder político económico a los cuerpos que han sido más oprimidos por el abuso de ese mismo poder. Pero, en nuestra presente coyuntura nacional en el Perú, ¿cuál es la urgencia que constituye ese abuso, este universo devastador? En estos momentos tenemos las cifras más altas de violaciones sexuales en Suramérica, una mayor tasa de mortalidad materna por causa de abortos inseguros y clandestinos (371.420 abortos inseguros al año), muertes de madres adolescentes por depresión; en suma, vidas truncadas y asesinatos por ser diferentes. Todo esto condiciona drásticamente la vida de las mujeres e impide tener una convivencia sana bajo las leyes de un Estado laico, adherido a las normas internacionales de derechos humanos. Asimismo, los avances en la implementación de dichos derechos han sufrido un grave retroceso.

La aprobación del dictamen Nuevo Código de los Niños, Niñas y Adolescentes, por parte de la Comisión de la Mujer y Familia, fue el punto de partida de nuestro proyecto.[3] Convocadas por María Ysabel Cedano (directora del Demus, Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer), Laura Arroyo, artista y periodista, Natalia Iguiñiz, artista y docente, y yo pensamos en posibles ideas plásticas para visibilizar públicamente la gravedad del caso. De la lluvia de ideas surgió el concepto «Alfombra Roja, para que no pisoteen nuestros derechos». El jueves 20 de junio, luego de redactar el concepto e intervenir con plumón rojo las fotocopias de imágenes de las escaleras del Palacio de Justicia, del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables (MIMP) y del frontis del Congreso de la República, las diversas agrupaciones feministas aprobaron la idea unánimemente y se desplegó la primera *Alfombra roja* en Lima, el 21 de junio de 2013.[4]

Alfombra Roja, *Intervención n.° 9 en Lima*, 2013, acción en el Palacio de Justicia de Lima, domingo 14 de julio. Las consignas de protesta que acompañaron la intervención fueron: «¡Educación sexual para decidir, Anticonceptivos para no abortar, Aborto legal para no morir!» y «¡No más crímenes de odio, el Estado y sus leyes nos están matando!». Foto: Alejandra Ballón.

El sentido de la *Alfombra roja* es ser esa imagen que vale más que mil palabras, «un estruendo mudo» como diría Vallejo, una forma de protesta pacífica, mas no pasiva. Al leer las cifras y aproximarse a la realidad cotidiana pareciera que la sociedad con su indiferencia fuera cómplice, que consintiera las dramáticas condiciones a las que nos exponemos y enfrentamos diariamente, las que conforman ese *universo devastador* del que nos habla Teles.

Visibilizar lo que las leyes en Perú causan diariamente en nuestros cuerpos y motivar la participación de la sociedad civil no es tarea fácil. Creemos que los cuerpos echados tomando la forma de los cuerpos muertos se empoderan de vida con el rojo, y devuelven al arte y a la sociedad su actuar político. Al quebrar los acuerdos tácitos en la construcción de los paisajes sensibles y en sus maneras de percibirlos —a través de los medios y el lenguaje artístico—, el arte logra una forma de emancipación. Lejos de estetizar la política, la acción libre de teñir de rojo nuestro cuerpo

3 Sobre el Dictamen de la Comisión de la Mujer y Familia del Congreso de la República (17 de junio), cuyos artículos más polémicos son el IV, el VII y el XXVII, véase Cuenca 2013.

4 Esto se dio luego de la conferencia de prensa sobre el mismo tema realizada en el local del Demus.

Alfombra Roja, *Intervención n.° 37 en Lima*, 2014, intervención en Plaza San Martín y el monumento que representa la libertad por la despenalización del aborto por violación, en solidaridad con la campaña Déjala Decidir, 17 de mayo. Foto: Musuk Nolte.

colectivo y situarlo en determinados espacios públicos (*tactical media*), nos emancipa del fetichismo patriarcal al que se nos somete diariamente, ya que la experiencia intervencionista problematiza, muestra y denuncia estéticamente las contradicciones sociopolíticas del sistema que nos oprime.[5]

Históricamente, las acciones de Alfombra Roja se inscriben dentro de la genealogía de las prácticas artísticas situadas —del arte participativo, del arte político, del arte no-objetual latinoamericano y del arte intervencionista— ya activas en Perú, sobre todo durante los gobiernos autócratas de Alberto Fujimori (1990-2000), como es el caso de las intervenciones del grupo Huayco EPS, Ricardo Wiesse, Sociedad Civil, La Resistencia, entre otras intervenciones artísticas de corte político nacionalista. Siguiendo esta línea, tal vez el nuevo ingrediente que trae la *Alfombra roja* es su contenido feminista,[6] que se ha extendido más allá de las fronteras geopolíticas nacionales.

Quizás portar el cuerpo de rojo en una sociedad tan represiva sea un acto radical (como lo es el pañuelo blanco, símbolo de las Madres de Plaza de Mayo), más aún si este cuerpo es colectivo y transnacional. El cuerpo social es así intervenido por el rojo, en una práctica donde los diversos cuerpos que lo constituyen no cumplen más esa función determinada *a priori,* ni sumisa, ni servil (Rancière 2009).

Desde el terreno del arte se llaman intervenciones en el espacio público las acciones artísticas, por lo general efímeras, que afectan el espacio sociopolítico y su historia, resemantizándolos simbólicamente. Así, el carácter performático de la *Alfombra* tiñó de rojo las escaleras del Palacio de Justicia, del frontis del Palacio de Gobierno, del Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables, y de la Plaza San Martín, así como la catedral y las diversas iglesias del centro histórico de Lima; todos ellos lugares donde la policía no dejaba llegar al cuerpo social crítico (véase *Intervención n.° 37*).

En un año de actividad ciudadana y callejera ininterrumpida, miles de personas han participado poniendo el cuerpo en las diversas *Alfombras rojas*. En consecuencia y cual efecto dominó, se han extendido

5 *Tactical media* está definido por el colectivo Critical Art Ensemble (que se sitúa en la intersección del arte, la teoría crítica, la tecnología y el activismo político), como circunstancial, efímero y autodeterminante. Allí se fomenta el uso de cualquier medio que atraiga un contexto sociopolítico particular, con el fin de crear intervenciones moleculares y choques semióticos que colectivamente puedan disminuir la creciente intensidad de la cultura autoritaria (véase Critical Art Ensemble 2014).

6 Andrea Giunta explica que «en términos artísticos, el feminismo no es solo lo que tiene que ver con los temas femeninos, sino también con la visualización del cuerpo y la iconografía que le es propia, y también con una exploración muy radical de los recursos expresivos» (Villasmil 2013).

Alfombra Roja, *Intervención n.° 21 en Lima*, 2013, primera *Alfombra roja* con mujeres campesinas de Ayacucho esterilizadas durante el segundo gobierno de Fujimori. La acción se realizó durante el Tribunal de Conciencia y Justicia para las mujeres víctimas de esterilización forzada y de violencia sexual durante el conflicto armado interno, Municipalidad de Lima, 8 de noviembre. Foto: cortesía de Demus.

alfombras humanas en diversas provincias del país.[7] Y más allá de Perú, en Chile, Bolivia, Colombia, Ecuador, Guatemala, España y Suiza. Sobre todo el uso del rojo se ha extendido como símbolo de feminismo contemporáneo, en agrupaciones como Speaking of Imelda, en Irlanda; la acción artística *Zapatos rojos*, surgida en Ciudad Juárez, México, de la mano de la artista Elina Chauvet; *Bring Back Our Girls*, en Nigeria; y la Organización de Estados Americanos (OEA) en la campaña para la erradicación de la violencia.[8]

Paralelamente a este movimiento internacional, nuestras intervenciones en Lima han dado un giro. Si bien se continúan las acciones en el centro histórico, estas se han descentralizado y se han posicionado solidariamente con las zonas más afectadas, tomando los hospitales y las iglesias en el distrito de Comas, ubicado al extremo norte de la ciudad. Allí, donde las cifras escalofriantes son el pan de cada día; allí, donde las mujeres dañadas son muchas y las colas, muy largas. Siguiendo este giro político-afectivo, las mujeres afectadas por las esterilizaciones forzadas que viajaron desde Ayacucho hasta Lima para presenciar el Tribunal de Conciencia, se unieron con entusiasmo a la intervención, logrando la primera *Alfombra roja* en la que participaron mujeres campesinas (véase la *Intervención n.° 21* en Lima).

Se visibiliza una red orgánica de participación *glocal* que pinta de rojo una comunidad preocupada por las condiciones cotidianas a las que se encuentran sometidas las mujeres. Esta red ha reunido en Perú a los diversos colectivos feministas tanto de Lima como de las diversas regiones: activistas de derechos humanos, movimientos juveniles y estudiantiles, promotoras de

7 Tal es el caso de Arequipa, Iquitos, Lambayeque, La Libertad, Huancayo, Cusco y Cajamarca.

8 Véase el archivo de Alfombra Roja en Facebook con las fotos de esta campaña.

salud, artistas y, sobre todo, a la sociedad civil organizada y preocupada por el retroceso en cuanto a los derechos sexuales y reproductivos. Alfombra Roja ha contribuido a que dicho dictamen quede aprobado con los solitarios votos del *lobby* religioso fujimorista y que no se haya debatido en el Pleno del Congreso. Se promueve el debate exigiendo que el Pleno finalmente desestime estas propuestas. Por otra parte, Alfombra Roja reunió a las integrantes y motivó la conformación de la organización Movimiento Feminista del Perú (MFP, en 2013) y ayudó a que en el marco de los diálogos del gobierno con los partidos se visibilizara la agenda de las mujeres, que hasta la fecha ningún partido había incluido.

Cualquier grupo de personas que considere necesaria la urgencia de un cambio radical en las políticas de salud pública que afectan nuestra sexualidad, puede apropiarse del concepto y realizar una *Alfombra roja*. Normalmente las diversas convocatorias se hacen mediante las redes sociales, y no se puede calcular ni predecir cuántas personas reaccionarán a la convocatoria. Entonces, en el lugar y hora citados, las personas van apareciendo, se van reconociendo unas a otras por las prendas rojas hasta intervenir colectivamente el espacio público. Entonces el *yo* es a la vez un *nosotros*. Luego, cada uno vuelve a casa probablemente sintiéndose distinto, como se comentó luego de la experiencia, «con el alma en rojo».

Referencias

Acha, Juan. 1973. «Por una nueva problemática artística en Latinoamérica», en: *Artes Visuales* n°. 1, México.

Acha, Juan. 1979. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ballón, Alejandra. 2011. *Archivo PNSRPF* (Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar 1996-2000). <www.1996pnsrpf2000.wordpress.com>

Butler, Amy. 2005. *A perfect red*, Marie-Pierre Lajot (ed.). Paris: Autrement.

Bring Back Our Girls. 2014. «Why are we wearing red?». Available at: <https://www.facebook.com/bringbackourgirls>, accessed September 2014.

Cuenca, Ricardo. 2013. *Proyecto de dictamen favorable – Nuevo Código de los niños niñas y adolescentes.* Congreso de la República del Perú. Comisión de la Mujer y Familia. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/148633509/CMF-Proyecto-de-dictamen-favorable-Nuevo-Codigo-de-los-ninos-ninas-y-adolescentes-PARA-ERA-S-EXT>, consultado el 17 de septiembre del 2014.

Critical Art Ensemble (CAE). 2014. <www.critical-art.net/TacticalMedia>

Rancière, Jacques. 2006. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.

Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Santiago de Chile: Arcis-Lom.

Teles, Anabel Lee. 2009. *Política afectiva. Apuntes para pensar la vida comunitaria*. Paraná, Argentina: Fundación La Hendija.

Vásquez, César. 2013. «El precio de la fe católica», en: *Revista Velaverde,* n.° 35, Lima.

Villasmil, Alejandra. 2013. «Andrea Giunta: La historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales», en: *Artishock*. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2013/09/andrea-giunta-la-historia-del-arte-se-ha-escrito-desde-parametros-patriarcales/>, consultado el 17 de septiembre del 2013.

LONQUÉN. LA PENUMBRA DE LO INTRADUCIBLE

Gonzalo Díaz

Santiago de Chile, 1947

Por Mario Navarro

El 7 de octubre de 1973, durante los primeros días de la dictadura militar que gobernó Chile por diecisiete años, fueron apresados en Lonquén (localidad agrícola cercana a Santiago) un grupo de quince campesinos. Permanecieron desaparecidos hasta el 30 de septiembre de 1978, fecha en que sus restos fueron encontrados en unos hornos de cal. La información inicial sobre este crimen y sobre los cuerpos que yacían escondidos fue entregada a la Vicaría de la Solidaridad, organismo de la Iglesia católica chilena, que entre 1975 y 1992 se dedicó a prestar asistencia social y legal a quienes eran detenidos y sujetos de violaciones de los derechos humanos durante el gobierno de Pinochet. Una comisión de la Vicaría viajó desde Santiago hasta Lonquén para constatar las versiones de los testigos, y examinar los restos humanos encontrados.

Los crímenes de Lonquén se transformaron rápidamente (una vez descubiertos) en un hito sin precedentes de los primeros años de la dictadura, pues gracias a la fuerte conmoción pública que provocó la información sobre el hallazgo, tanto en Chile como en la comunidad internacional, el caso avanzó rápidamente a la judicialización. Al mismo tiempo que era tratado por el poder judicial, las organizaciones de derechos humanos hicieron valer en el caso su tesis sobre la figura de los detenidos desaparecidos.

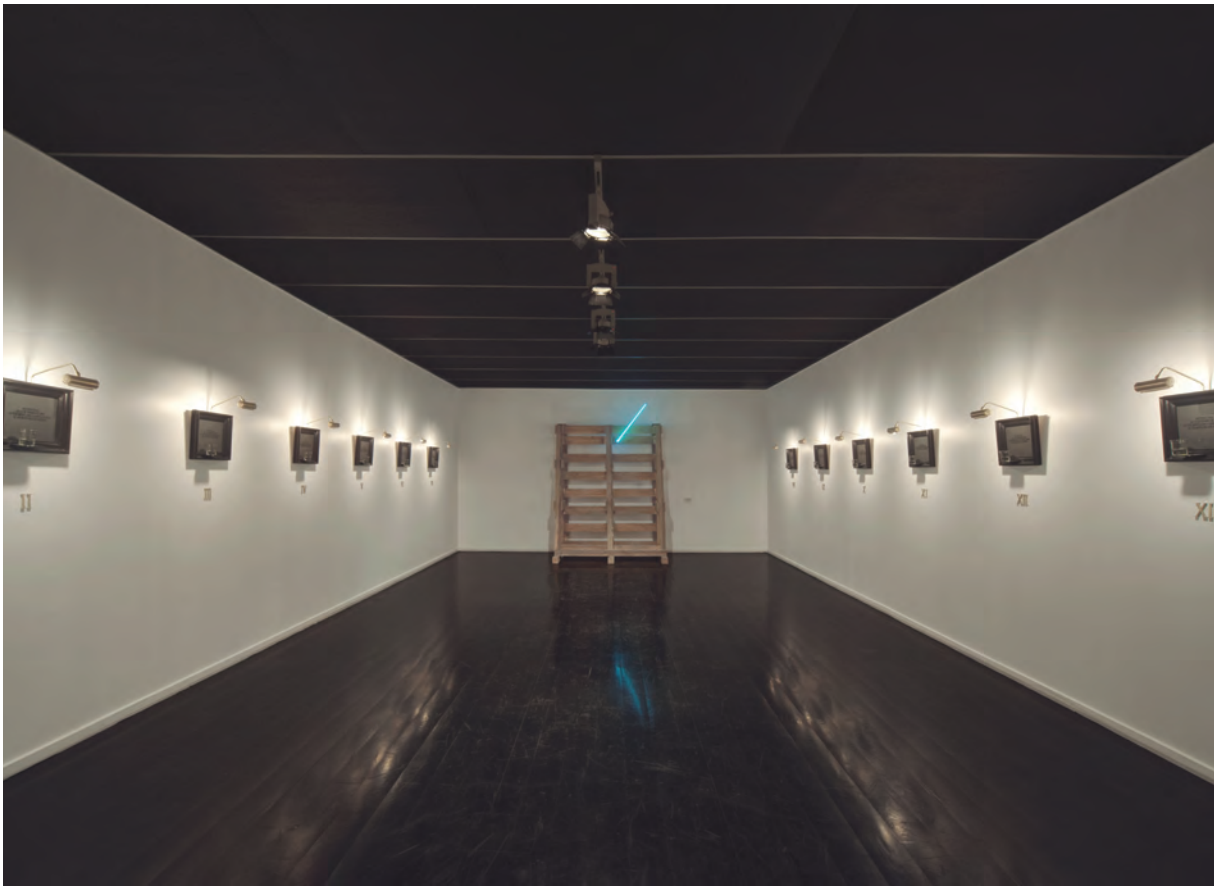
Las lecturas, la figura

En 1978, Gonzalo Díaz consiguió un artículo fotográfico recientemente publicado sobre el caso Lonquén. Sin embargo, no fue sino hasta 1988 que comenzó a pensar en aquel artículo como un posible motor para una futura obra. En 1980, había aparecido la primera edición del libro *Lonquén*, de Máximo Pacheco; texto que años después fue incorporado al archivo de lo que sería la base documental de la obra *Lonquén 10 años*. Ambos textos y las acciones judiciales posteriores permitieron terminar con el adjetivo «presunto», como lo propuso la periodista chilena Alejandra Matus, en los casos de personas detenidas y posteriormente desaparecidas.

Las figuras, la no-imagen

En enero de 1989, se inauguró en la Galería Ojo de Buey de Santiago la exposición *Lonquén 10 años*. En esa ocasión Gonzalo Díaz dispuso dos secciones que componen la instalación. La primera de ellas era un andamio de madera de cuartones de construcción, en cuya parte superior instaló una línea de neón azul que roza el cielo raso de la sala de exhibición. En dos muros contiguos, de otra parte, instaló catorce cuadros con marcos de madera lacada en negro.

En los cuadros dos elementos dislocaban la bidimensionalidad del soporte: pequeñas repisas ubicadas en la



Vista de la exposición «Lonquén 10 años» de Gonzalo Díaz, realizada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile en 2012. Foto: Jorge Brantmayer.

esquina inferior izquierda de los cuadros sobre las que dispuso pequeños vasos de vidrio llenos a la mitad con agua; y en la parte superior, al centro de cada cuadro, ubicó una lámpara de bronce con su ampolleta encendida, del mismo tipo que las utilizadas domésticamente en la iluminación tradicional de la pintura chilena. Como fondo, los bastidores llevaban una superficie de lija industrial gris casi negra. Finalmente, los vidrios utilizados en los cuadros habían sido impresos en serigrafía por el reverso con la siguiente frase:

> En esta casa,
> el 12 de enero de 1989,
> le fue revelado a Gonzalo Díaz
> el secreto de los sueños.

Debajo de cada cuadro se dispusieron consecutivamente, del uno al catorce, números romanos de bronce que figuraban el esquema básico del *via crucis*. Cada elemento utilizado, cada material dispuesto y modificación o intervención de la tradición pictórica fueron programados para insistir en una «no-figuración».

Gonzalo Díaz ha dejado deliberadamente en su archivo personal todas aquellas imágenes que documentan el caso Lonquén: las fotografías de Luis Navarro, quien acompañó a la comisión de la Vicaría de la Solidaridad durante el hallazgo de los cuerpos; las imágenes aparecidas en la prensa de la época; los rostros de los quince campesinos asesinados, y también de los carabineros que ejecutaron la orden de matarlos. Todas ellas son reemplazadas por el andamio, el neón, la moldura lacada de los cuadros, la lámpara, los vasos, la lija y el texto. Cada figura del caso Lonquén ha sido obliterada en favor de la construcción de un imaginario paralelo que Gonzalo Díaz ha definido como el de la «no-imagen», es decir, un conjunto de elementos que

acentúan la distancia entre lo que fue el hecho y lo que es la obra.

Es interesante notar que tanto en *Lonquén 10 años* de 1989, en la versión de 2001 en el Museo Reina Sofía de Madrid, como su versión de 2012 en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, el espacio y la referencia que Díaz establece con las violaciones a los derechos humanos se hacen extraordinariamente elásticos: en un momento son un espejo —muy opaco, por cierto— de los hechos ocurridos entre 1973 y 1990, y en otro, se vuelven casi una diatriba frente al discurso desprolijo y desmemoriado de muchos sectores políticos, que se extiende desde la derecha más recalcitrante hasta las colectividades moderadas.

En esta última versión es donde mejor se manifiesta esta distorsión, en su relación con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Aquí las distancias se han relativizado aún más: las toneladas de piedras que hacían parte de la obra original han tenido que ser descartadas dada la falta de capacidad estructural de las losas del edificio del Museo, haciendo que simbólicamente todo el proyecto tenga que ser soportado por la institución museal. Entonces, el asunto de «la imagen», en un lugar dedicado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos, se constituye como su característica central, su eje conceptual y su razón de existencia institucional.

En este marco, los rostros de detenidos desaparecidos, sistemáticamente reproducidos en diferentes soportes y medios en la colección del museo, así como sus exposiciones temporales —que abordan regularmente los efectos colaterales del ejercicio estatal de la degradación humana— son la plataforma sígnica a la que se enfrenta *Lonquén*.

Marcel Duchamp dice que el arte puede y debe proponer una postura mental frente al «régimen retiniano» que ha guiado históricamente a las artes; con ello configura y promueve una proposición conceptual que proviene de la experiencia con lo real y con su traducción figurada en el arte. Es esta misma forma figural la que soporta el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, porque la imagen del Museo no es otra que las figuras que componen su acervo y, por lo mismo, a *Lonquén* no le queda otro camino que desfigurar esa imagen. En este sentido, la frase también de Marcel Duchamp, «monstruo de la veracidad y transubstanciación cristalina» (a propósito de la «traducción» de la *Caja verde* que hizo Richard Hamilton en 1960[1]) adquiere un sentido que frustra cualquier intento por encontrar aquí una similitud complaciente con la imagen del Museo.

Lo que ha hecho Gonzalo Díaz y *Lonquén* es un «monstruo» que hace una exhaustiva traducción del caso —por supuesto sin pretender una paráfrasis—, y al hacerlo pone sobre las figuras del Museo un manto que vela la memoria de Chile y que crea una penumbra de lo intraducible. La imposibilidad de que la traducción sea completamente idéntica a su referente original nos enfrenta a aquello que queda fuera de la comprensión racional y que no se puede abordar desde un conocimiento sistemático regulado. Es este el terreno ínfimo e inespecífico, según Díaz, «con mayor grado de artisticidad». Lo artístico de *Lonquén* se encuentra precisamente en la imagen que construye y no en la figura a la cual se refiere.

En esta casa

La frase impresa en el reverso de los vidrios de cada uno de los catorce cuadros de la instalación dice:

1 Entre 1959 y 1961, el artista británico Richard Hamilton (1922–2011) trabajó con la traducción de las notas de la *Caja verde* de Marcel Duchamp que había hecho un par de años antes el profesor de historia del arte George Heard Hamilton, de la Universidad de Yale. El artista volvió a operar como traductor, pero esta vez lo hizo desde los facsímiles elaborados por el historiador trasponiéndolos a una versión tipográfica para la misma *Caja verde*. Duchamp escribió a Richard Hamilton las siguientes líneas a propósito de la publicación de la nueva versión: «estamos locos por el libro […] su trabajo de amor ha engendrado un monstruo de veracidad y transubstanciación cristalina de la *Caja verde* francesa. La traducción es llevada a una forma plástica tan cercana al original que *La novia* debe florecer aún más» (Naumann y Obalk 2000, 188; la traducción es mía).

Detalle de la instalación de «Lonquén 10 años» de Gonzalo Díaz, exposición realizada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile en 2012. Foto: Jorge Brantmayer.

> En esta casa,
> el 12 de enero de 1989,
> le fue revelado a Gonzalo Díaz
> el secreto de los sueños.

Este texto ha sido tomado en un acto de radical apropiación de la carta que escribe Sigmund Freud en 1900 a Wilhem Fliess, en la cual le pregunta si cree que alguna vez en la casa de Bellevue se podrá leer la siguiente frase en una placa de mármol:

> En esta casa,
> el 24 de julio de 1895,
> le fue revelado al doctor Sigmund Freud
> el secreto de los sueños.

Evidentemente el recurso de la cita aquí va mucho más lejos, articulándose, según Díaz, como el verdadero motivo y la clave que le permitió construir la obra. La frase de Freud corresponde a la primera vez que lleva a cabo la interpretación completa de un sueño. Más tarde conocido como la «Inyección de Irma», el sueño de Freud se transforma en el discurso inaugural del *yo*, pero de un *yo* pre-consciente, como indica Lacán, o una identidad diferida que promueve un conocimiento otro, una lectura «xeno-epistémica».[2]

2 Frente al concepto de *intuición* —término que suele utilizarse para designar la posibilidad de conocer una cosa sin mediar un proceso de razonamiento lógico—, Maharaj (2003) prefiere la expresión «xeno-epistemia». A partir de la combinación de los términos «xeno» (que significa extraño, extranjero, otro) y «episteme» (conocimiento), esta expresión logra integrar tanto la idea de una producción cognitiva específica, como la búsqueda de un tipo de saber que no evita la contradicción ni la diferencia, ni se agota en criterios racionales y empíricos. Sarat Maharaj cree que esta nueva modalidad de conocimiento xeno-epistémico se podría identificar con el tipo de experiencia cognitiva que articulan las artes visuales.

Por esta razón es posible hacer una metaescritura de la frase de Freud, y, así mismo, es igualmente posible hacer una escritura paralela que dé vida al horror develado del sueño en que estaba sumido Chile en aquellos días, durante el hallazgo de los cuerpos en los hornos de cal de Lonquén. A propósito de esto, Justo Pastor Mellado anota:

> En este lugar,
> el 30 de noviembre de 1978,
> le fue revelado a Chile
> el secreto de los sueños.

Así, el problema de *lo otro* se percibe en esta obra como central. La elaboración de pensamiento a partir de la falta de figuralidad y del nacimiento de una no-imagen define lo que será en definitiva la visualidad de la obra, es decir, lo develado de las imágenes.

Via crucis – Grand finale

Con motivo de la clausura de *Lonquén 10 años* en 1989, Díaz decidió hacer un cierre performativo, que consistió en un acto «litúrgico y letánico» —como dice Gustavo Buntinx, respecto a la acción—, equipado con un pequeño carro metálico de ruedas sobre el cual dispuso un reloj, un martillo de oro, una cámara Polaroid y un cuaderno rojo con los nombres de los quince campesinos encontrados en los hornos de Lonquén.

El acto comenzaba con la siguiente lectura: «Yo, Gonzalo Díaz, el 26 de enero de 1989, a las 20:30 horas diré tu nombre… Sergio Maureira Muñoz». Luego de estas palabras procedía con un golpe seco a quebrar el vidrio del cuadro de la primera de las «estaciones» del *via crucis* de la obra. Una vez caídos y dispersos los trozos de vidrio en el suelo, al pie de cada cuadro, Gonzalo Díaz tomaba una Polaroid de los restos del vidrio y la apoyaba sobre la repisa de cada cuadro.

Con este mismo procedimiento fueron invocados catorce nombres (dos hermanos reunidos en una misma proclama), dando para cada uno la hora en que era pronunciado, según el tiempo transcurrido durante el acto.

Mientras tanto, en el exterior de la galería se sentaron a conversar Justo Pastor Mellado y Michel Thibaut, psicoanalista lacaniano. Ambos hacían como si nada ocurriera en el interior, discutían detalles sobre la muestra, en especial sobre la «Inyección de Irma», el texto de Freud ya mencionado. Así, el discurso paralelo al *performance* tenía el efecto de insistir en lo que el propio Díaz ha llamado sistemáticamente «fuera-de-cuadro», donde lo representado no está todo en la pintura (el cuadro, la galería), sino fuera de ella, en este caso, más allá de los episodios metafóricos de la obra *Lonquén*.

La reverberación entre el cuadro y el marco, entre el marco y la repisa, entre el andamio y las «catorce estaciones», o entre Díaz y la dupla Mellado-Thibaut proponían una lectura circular de la obra, anclada en el valor del orden construido por la misma obra. Es decir, la retórica tautológica que usa regularmente Gonzalo Díaz.

En el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, nuevamente la imagen revelada de *Lonquén* es visible única y exclusivamente por todo lo que el caso Lonquén alguna vez soñó.

Referencias

Francis M. Naumann and Hector Obalk. 2000. *Affect Marcel, The Selected Correspondence of Marcel Duchamp.* London: Thames & Hudson.

Maharaj, Sarat. 2003. «An Unknown Object in Uncountable Dimensions. Visual arts as knowledge production in the Retinal Arena», public lecture at Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla.

CLEMENCIA ECHEVERRI

Salamina, Caldas, 1950–
www.clemenciaecheverri.com

Errata# ¿Dónde inicia el recorrido de su trabajo investigativo y creativo que la conduce a trabajar en contextos de violencia?

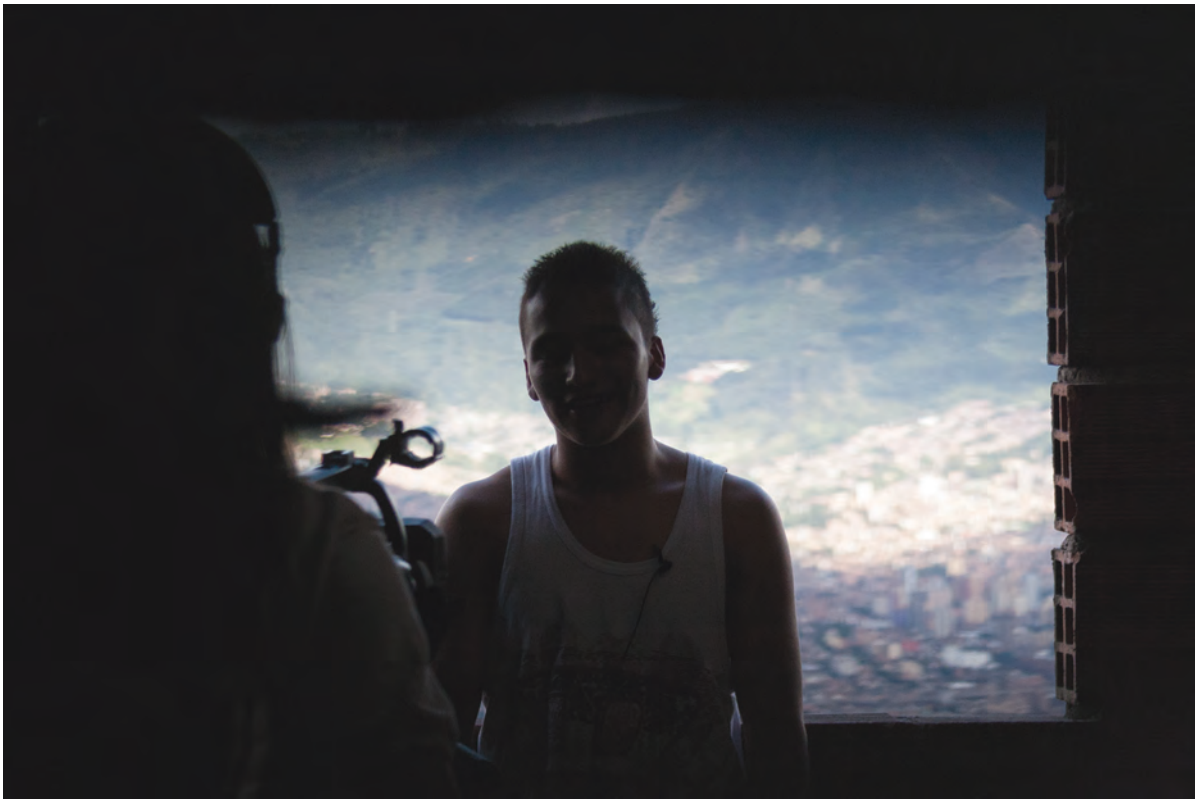
Clemencia Echeverri Estamos sometidos constantemente a vibraciones vitales de órdenes tan disímiles y extraños que resulta para mí casi imposible trazar una línea que demarque y defina los momentos de inicio de un trabajo investigativo y creativo. Su desarrollo navega por el taller desde un encuentro, una conversación, una noticia, un desencuentro; va moviéndose por lecturas, sonidos, archivos, prensa, revistas, grabaciones, escritura, trazos, dibujos. Cada vez implica un aprendizaje nuevo, un caminar muy lento, un oír muy agudo y una espera para la comprensión y el avance.

Esa conciencia del lugar que debemos tener, de la historia, de la memoria y de lo que somos, exige nuestro análisis y crítica para identificar y entender las confrontaciones y desencuentros en que nos hemos visto inmersos por años en este país. Para identificar los actores que la alteran, la gobiernan y que afectan su rumbo, ha sido necesario realizar archivos, volver una y otra vez sobre los hechos con atención constante, con crudeza y sin indiferencia.

Trabajar con contextos de violencia ha sido conectarme con estados de frustración, abandono, desencanto, y con el reclamo que acumula este país desde muchas fuentes y orientaciones; ha implicado estar sensible a tantos hechos violentos por todos conocidos desde nuestra juventud, que reaparecen y resuenan una y otra vez, penetrando el presente. Son imágenes, voces y temores que ya asomaban desde mi infancia y que se actualizan en el presente ante los múltiples hechos de horror y desbalance. Perder la casa, no poder volver, la desaparición forzada, la escasez de atención, la amnesia, el olvido, etc., son apenas algunos componentes que han ido dando impulso a proyectos que he desarrollado desde 1993.

E# Frente a una aproximación estética al conflicto colombiano, ¿dónde o de qué manera traza su trabajo los límites éticos de la exposición o la reproducción de los hechos y su dolor? ¿Qué preguntas ha encontrado en su práctica artística o desde la crítica que la confronten en este sentido?

CE Yo pienso que la ética y la estética son valores que el artista de manera natural debe poseer, fortalecer y preservar responsablemente, si su interés es dar cuenta de su experiencia ante eventos delicados que nos han afectado. Los límites éticos tendrán que estar trazados en el artista desde su formación, desde sus decisiones temáticas y técnicas, y, sobre todo, desde el momento mismo en que trabaja con problemas que desbordan el orden personal y pasan a ser colectivos.



Frontera, 2011. Videoinstalación en dos pantallas en el Museo de Antioquia. Producción en barrios de Medellín con grupos de jóvenes.

Podría decir que la falta de ética y de estética en diversos grupos sociales y a lo largo de la historia que nos ha tocado vivir tendrá que motivar y exigir un fortalecimiento y temple mayor a una sociedad, mediante artistas que presientan los graves momentos, manifiesten y descubran su oscuridad. Didi-Huberman dice que «el artista y el historiador tendrían una responsabilidad común: hacer visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria)» (2013).

No ha sido mi constante reproducir hechos del conflicto y su dolor de manera cruda y sin mediación, pues no es mi tarea acercarme de manera informativa a lo que nos ha sucedido. He recurrido a elaboraciones plásticas que me ayudan a expresar y a acercarme a los síntomas sociales más allá de señalamientos y censuras. Cuando trabajé por ejemplo la obra *Treno*, la materia que utilicé para acercarme a eventos como los desaparecidos en los ríos no fueron solo las noticias, ni las estadísticas de cadáveres, ni los nombres de los ríos, ni los actores armados que realizaban estas prácticas. Fue la voz que clama de manera ampliada, a lo largo de una geografía escarpada, por una respuesta. Esta manera de proceder sumó fuerzas en conmoción, reunidas a través del llamado, de un eco infinito por el caudal del río violento y de naturaleza arrolladora, hasta conformar una obra de video de múltiples pantallas a ser recorrida por el espectador —como una nueva visita que hacemos, una y otra vez, por un problema doloroso y trazado ancestralmente—. Al entregar y concluir las obras desde una construcción plástica que deje sentir esos estados de vacío, desesperanza y temor, espero que las preguntas iniciales se resuelvan en el desconcierto que producen, en el posible estímulo a la reformulación del lenguaje y a una mirada renovada del espectador.

E# A partir de una obra como *Versión libre*, nominada al Premio Luis Caballero en 2011, ¿cuál diría que es su

Versión libre, 2011. Videoinstalación multicanal, 15'. Producción con desmovilizados. VI Premio Luis Caballero, Bogotá.

postura frente a la compleja línea gris entre víctimas y victimarios?

CE En esta obra realizo un viaje por la voz, por el fantasma, por lo desconocido, por los límites y la pregunta. Es un trazado por un tiempo transcurrido, cargado de historias difíciles de contar, de verdades ocultas, de episodios de nuestra barbarie contenida en capas de víctimas y victimarios. Una suma de implicados que incluye al espectador cuando siente que lo interpela al pararse frente a la obra. Y esta es una interpelación que se ejerce por diversas vías: desde el victimario a una posible víctima que sería el espectador; o cuando por su mismo discurso el victimario muestra su estado de vulnerabilidad, se convierte en víctima de los propios grupos dominantes a los que pertenece. En esta obra parecen fluir culpas y sufrimientos que se trasladan y se reinventan, se descubren secretos y al final se establece para el espectador un lugar complejo de asimilación y comprensión.

En el proceso creativo de *Versión libre*, desde el encuentro con los desmovilizados hasta el trabajo de elaboración técnica en el taller, fui hallando vacíos en la voz, lugares comunes, dudas, confesiones adoloridas y hasta cínicas. Me propuse realizar un análisis minucioso de todo el material sonoro para ir produciendo desde allí la construcción espacial que diera cuenta de lo que iba encontrando en los testimonios, en lo que allí se entreveía para construir y decidir cómo entregar al espectador la sensación y expresión de estos encuentros. Me planteé por ejemplo cómo manejar el espacio, el sonido y la temporalidad de la imagen de los desmovilizados en correspondencia con la sensación de estar atrapados en espacios de crueldad, horror y poder. Desde la pantalla central y testimonial generé con la voz y a lo largo del espacio de la sala una densidad sonora convertida en eco, murmullo y repetición. Esta funcionaba como una materia invasiva, en paralelo con las presencias en gran escala de tres proyecciones que evocan fantasmas que caminan, en un ir y venir incesante, en permanente confrontación.

Más que tocar de manera directa los lugares opuestos en que creemos estar, abrí un espacio espeso y cargado que permanecía en la oscuridad: el pasamontañas de los desmovilizados que intriga y dispone al espectador a oír con detenimiento, a esperar, a no juzgar y hasta a perdonar lo que puede ser casi imperdonable, como lo pide uno de los victimarios. Pienso que establecer líneas entre víctimas y victimarios es dar curso a posturas morales y diferenciadoras que para nada esclarecen el confuso proceso de confrontación y desencuentro sucedido a lo largo del conflicto armado. Conocer nos permite entender, ceder, abrir espacio y reconstruir ritmos para los acuerdos. El artista en estos casos intenta tocar heridas profundas, arriesgar y tratar de dejar ver la condición humana.

Juegos de herencia, 2009. Videoinstalación multicanal, 9 proyecciones de 24'.

E# Pensando en proyectos como *Juegos de herencia*, ¿de qué modo entra la comunidad a formar parte del proceso de investigación y creación?

CE Por el año 2000, me enteré de que la «Fiesta del gallo» sucedía cada 20 de julio en las calles de El Valle (Chocó), con participación de habitantes suyos de todas las edades. Antes de viajar, la información que tuve y las imágenes que conocí de esa fiesta me llenaron de indignación y de interés por conocer el evento. Entonces mi motivación era meramente afectiva: era el claro desgarre que sentimos frente a la impotencia o a la complacencia cuando vemos perpetuar prácticas de esta naturaleza en nombre de lo cultural.

La fiesta consistía en enterrar un gallo vivo dejando la cabeza afuera, a ras del suelo, para que los asistentes a la fiesta, con los ojos vendados, intentaran cortarla con un machete. Según los pobladores, esta fiesta la trajo a las costas del Chocó un español por el año 1930.[1]

Me desplacé con un equipo técnico al Chocó, para permanecer por una semana, sabiendo que el evento duraba cuatro horas en una tarde de viernes. Mi interés era ver si la fiesta había echado raíces en los gestos locales de sus habitantes, si podría evidenciarlo y cómo identificarlo de manera natural. Propuse unas acciones antes de la fiesta convocando a jóvenes de la región menores de edad, padres y madres de familia, para intentar percibir si existían esos trazos culturales dejados por la fiesta anual, luego de tantos años.

Las acciones, que contenían de alguna manera y a través del fragmento la estructura de la fiesta, me generaron una especie de imagen espejo: al leer sus tiempos y movimientos, los reservé, y así llegaron a hacer parte del desarrollo de *Juegos de herencia*. Me detuve a mirar cómo era el gesto de cargar la pala entrando del mar a la playa y regresar. Cómo abrir un hueco, la soltura de la acción y sentir el sonido y la fuerza. Cómo enterrar el gallo. Cómo buscar a ciegas con el machete, como caminar con los ojos vendados, entregar el machete. Girar, perder o ganar.

Decidí tener una cámara testigo en el suelo y al lado del gallo para grabar tiempos aparentemente muertos de los acercamientos al animal, las manos que jalan la cresta, el ahogo, las pisadas, los niños que chutan piedras al gallo. Me llevé en la memoria una profunda sensación de desbalance, de abuso, de abandono y de indignación frente a espacios de entrenamiento como este, revestidos de juego, de inocencia cultural y de indolencia regional, donde prevalece la ignorancia y la confusión en este caso entre ritual y fiesta.

Luego de esta experiencia me di cuenta de que los habitantes del Valle no dan cuenta del sentido original de la fiesta y la celebran como un divertimento para ganar o perder, expresando públicamente una acción colectiva ruda y fuerte frente al vencimiento de la víctima, y completamente vacía de sentido ritual. No hay ningún acto ritual que esté orientado y soportado por la comunidad, no hay traspaso

1 Una modalidad de esta fiesta, «Correr los gallos», se celebraba en España desde el siglo XIX. Pero su origen parece remontarse a periodos tan antiguos como el siglo II a.C. entre los celtas, quienes lo realizaban como parte de prácticas rituales para manifestar hombría y licencia para ir a la guerra.

generacional. Solo hay juego mediado por el licor y rodeado de niños y madres.

E# Entre sus proyectos hay varios que han constituido laboratorios con diversos grupos sociales donde ellos mismos documentan la cotidianidad. ¿De qué modo retorna a la comunidad el resultado de su proceso plástico? ¿Cuáles han sido las respuestas que su obra ha suscitado entre ellos?

CE Creo que en una sociedad todos de una u otra manera contribuimos negativa o positivamente en el crecimiento y fortalecimiento de la vida en convivencia. Por esa razón en algunos casos propongo trabajar bajo la modalidad de laboratorio, con grupos que pertenecen a procesos de vida cotidiana difíciles y complejos, que representan y padecen estos flagelos. Al ser ellos los directamente implicados y conocedores de lo que acontece en su entorno, su decisión de participar en un proyecto como *Frontera* provoca resultados más cercanos a la realidad, más profundos y certeros.

Propuse a un grupo de jóvenes de Medellín de condiciones sociales opuestas entre sí participar en este proyecto, con el objeto de desentrañar y manifestar experiencias que pertenecen a su época y a su tiempo. La idea fue producir de manera conjunta un resultado que una vez procesado fuera recibido por instituciones del arte de carácter público o privado que reconocen el valor de los procesos creativos para multiplicarlos, validarlos y circularlos por grupos cercanos y lejanos, en nuestra sociedad y en el exterior. No realizo obras para un grupo escogido de personas; tampoco continúo en contacto con los participantes ni veo necesario buscar su opinión sobre los resultados. Ya vendrán los momentos donde esas instituciones a las que me refiero construyan la plataforma para que tanto los que participaron como el público abierto e interesado se acerque.

No me propongo incidir directamente en las personas que participan en un proyecto. No pienso que el arte tenga esta tarea inmediata. Cuando los artistas buscan las comunidades para el desarrollo de proyectos, es porque se justifica traer en presente la experiencia de quienes hacen parte y conocen directamente los problemas. En este caso es importante entender que los participantes contribuyen de primera mano

Juegos de herencia, 2009. Videoinstalación multicanal, 9 proyecciones de 24'. Acción con familias en El Valle, Chocó, durante la Fiesta del gallo, 20 de julio. Galería Alonso Garcés, Bogotá.

con la fuerza y la crudeza que habitan y con la transmisión y comprensión de lo propuesto.

En *Frontera* me interesó la realidad de los barrios, que por mucho tiempo permanecen en confrontación y en desequilibrio social. Invitar a dos grupos reducidos de la población para cruzar el límite que los diferencia y los excluye, apoyados en equipos de cámara y sonido, los pone en primera línea como voceros de una y otra comunidad. Y allí su propia voz y experiencia produce intercambios, se visitan en sus casas, se preguntan, se reconocen, se ubican. Pero mi acción no termina ahí. Yo los acompaño y recibo el resultado por ellos realizado, produzco la obra tratando de mantener el ritmo y la imagen fiel a los momentos, e intentar que se disemine, se encadene entre instituciones para que un público ampliado comparta estas experiencias de los jóvenes.

E# Cuando se habla de memoria y derechos humanos, el tema de la palabra, el poder decir (denunciar, expresar, visibilizar, dar cuenta) y ser escuchado (admitir la voz del otro, procesarla) son aspectos del documento y el testimonio que se vuelven decisivos. ¿Cuál es el rol de la palabra en su producción?

CE Lo primero que una sociedad empieza a castigar cuando está inmersa en un conflicto es la palabra. La tendencia hacia la defensa de alguna amenaza es cerrar puertas, sufrir de paranoia, desconfiar, perseguir, y sobre todo callar. Este estado de cosas convierte la vida en núcleos cerrados donde los derechos tienden a perderse por el autocastigo y la autoexclusión que hacemos en la propia defensa. La voz humana es el componente fundamental para que el cuerpo se trace desde el lenguaje. La voz es el primer signo de vida; contenemos un conjunto de voces y sonidos transmitidos en el tiempo. A través de la voz proyectamos nuestro intercambio con los demás, contenemos una historia sin contar, reservada y privada.

Hablar requiere la atención del otro, la voz es el órgano que está entre dos. Quien trata de comunicarse y encuentra en el otro un silencio, se construye el reclamo. La voz es un espacio de contacto, de presencia política, de atención. Es difícil expresar y dejar que el cuerpo se manifieste, pues hay un largo recorrido de autocastigo en el silencio. El hablar, el expresar rompe el aislamiento buscando reintegración, encuentro, valor. Se trata de devolver la dignidad, hacer justicia al otro, generar un eco que resuene y recobre la importancia del reconocimiento. Es poder llegar a ser escuchados. El arte tendrá que acortar distancias entre el lenguaje y la experiencia. La mediación visual y sonora impulsa lo encriptado para darle el lugar merecido.

Este interés por lo desoído y desatendido, lo inexpresado y lo que sucede a distancia me ha llevado a realizar varios proyectos donde he recurrido a la voz como enlace y contacto. Obras como *Voz, resonancias de la prisión,* donde el Museo Nacional operó como plataforma de la penitenciaría de Cundinamarca, para recibir la voz de presos colombianos que hablaban desde prisiones inglesas; pero también *Cal y canto* (2000), *Treno* (2007), *Frontera* (2011) y *Versión libre* (2011) podría decir que conforman esta tendencia. En el momento estoy desarrollando un nuevo proyecto, *Nóctulo*, donde el espectador queda inmerso en un espacio casi impenetrable y entre fuentes sonoras fragmentadas; fuentes que provienen de pasados y presentes de nuestra memoria en conflicto, en sintonía con imágenes de reinicio y revitalización. El sonido ultrasónico y en eco en esta obra de video se apoya en el sistema de ecolocación, siembra, movimiento y orientación del murciélago.

Referencias

Didi-Huberman, Georges, Clément Chéroux y Javier Arnaldo. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Arte y Estética.

EL LEGADO DE LA MOTO

Juan Fernando Herrán
Bogotá, 1963
jherran@uniandes.edu.co

La memoria histórica se erige a partir de un cúmulo de historias que, entretejidas, interpretan los hechos, les dan valor y los definen como fundadores de lo que somos, de nuestra cultura e identidad. Pero cada evento, cada momento, solo se enuncia y se reconstruye a partir de evidencias, documentos y testimonios que adquieren significación analizados desde una cierta perspectiva. Este es un proceso de valoración e interpretación que una y otra vez se formula a partir de nuevas visiones, relatos y testimonios. Dicha noción de la memoria histórica como un concepto abierto es primordial dentro de cualquier sociedad humanística y democrática.

Así, en este artículo y en las obras a las que aludiré se subraya la importancia de los testimonios y los recuerdos en relación con determinados momentos históricos. Su interpretación desde la memoria articula a los individuos con épocas anteriores, pero también con la actualidad para plantear este ir y venir como esquema necesario para la construcción de identidad. Las «prácticas de memoria» son agentes activos que crean un enlace entre el pasado y el presente, desde la experiencia, y no simplemente como «actos pasivos de esencia puramente psicológica o natural».[1]

Entender la construcción de memoria como un proceso constante y vinculante convierte el recuerdo en un vector activo que incide en la visión que tenemos del pasado, pero que simultáneamente influye en la comprensión de la actualidad y en los procesos para la estructuración social desde una perspectiva histórica y cultural. «El recuerdo y el olvido son prácticas en las que un individuo sustenta su sentido de pertenencia a un grupo, una comunidad o una nación, su unicidad y sus diferencias» (Riaño 2006, xliv).

El arte pone en juego aspectos que tienen que ver con el presente pero también con su sentido histórico. Teniendo en cuenta esta perspectiva, el proyecto audiovisual *La vuelta*[2] (2009–2013), la obra *Testimonios* (2009–2014) y la serie de fotografías *Modalidades de vuelo* (2014) exploran desde diversos medios lo que he llamado el «Legado de la moto» para revisitar, entender y discutir aspectos que tienen que ver con el sicariato en Colombia. Este fenómeno, que tiene sus inicios en la primera mitad de los años ochenta, marcó de manera indeleble nuestra historia y también la identidad de una buena porción de los jóvenes de Medellín. Pero lo que resulta inquietante es

1 La comprensión de la memoria como un concepto puente entre el pasado y el presente la desarrolla lúcidamente Riaño Alcalá (2006, xliii).

2 *La vuelta* es un término utilizado de manera eufemística para referirse a un asesinato o algún otro trabajo ilegal. Como muchas de las palabras de jerga, posee una gran ambigüedad y su significado está dado por el contexto en cada caso.

Juan Fernando Herrán, *Callejón*, 2014, de la serie *Modalidades de vuelo*, impresión sobre papel, 108 x 163 cm. Foto: cortesía del artista.

que varias de las circunstancias y matices que dieron pie a su aparición sigan vigentes en la actualidad.

Quisiera referirme entonces en este texto a factores que conforman una construcción cultural que se expresa y se hace visible en la relación entre el piloto y la motocicleta. Es mediante esta que los deseos de los jóvenes se accionan, se potencian y los ayudan a definirse en términos identitarios. El legado de la moto aglutina valores culturales que están arraigados dentro de la cultura popular. Los trabajos mencionados sondean esos imaginarios y proponen la construcción de una memoria colectiva que indaga sobre la forma de vida de personas involucradas con el fenómeno del sicariato y los sopesa y articula con testimonios de jóvenes que habitan actualmente en los barrios populares y que, aunque no vivieron la época mencionada, se construyen y movilizan con relación a aspectos de ella.

Las obras a las que me refiero no se ocupan de la representación de las acciones del sicariato, sino que exploran su aparición tomando como eje planteamientos sicológicos; perspectiva que resulta iluminadora para contextualizar e interpretar los motivos de sus actos. Un relato en particular marca el inicio del trabajo *La vuelta*. Se trata de un relato que hallo especialmente revelador, porque activa la memoria a partir de un recuerdo sonoro que es capaz de actualizar e identificar aspectos contextuales relevantes dentro de la guerra abierta entre el sicariato[3] y el Estado.

Varios de los entrevistados recuerdan el retumbar de las motos del combo de La Ramada. Una vez este grupo había realizado un encargo (que podía ser el asesinato de un hombre de Estado, un periodista o un juez), sus integrantes se paseaban por las calles de Bello (Antioquia) y se exhibían sin resquemor, mostrando su poder. El espacio público quedaba supeditado a su presencia pero también el sonido invadía el lugar, o se anunciaba desde la lejanía. Este hecho puede interpretarse como una toma territorial que reta a la institucionalidad y asume su poderío como la ley del más fuerte.

3 *Bandas* como La Ramada o La Terraza, por nombrar dos de las más célebres, se convirtieron en el brazo armado de Pablo Escobar.

Juan Fernando Herrán, *Atardecer*, 2014, de la serie *Modalidades de vuelo*, impresión sobre papel, 163 x 108 cm. Foto: cortesía del artista.

Otro acto con connotaciones similares durante esta época eran los voladores que lanzaban los narcotraficantes una vez *coronaban*[4] un valioso envío. El estallido de la pólvora durante la noche anunciaba un triunfo del narcotráfico y también marcaba en términos visuales y sonoros su presencia.

El sonido de la moto es un acto de posesión que viola e irrumpe los espacios de la intimidad. Podríamos decir que equivale en términos grupales a lo que representa el grito dentro de una disputa personal. Estos dos ejemplos poseen, asimismo, una resonancia simbólica. Y a medida que se volvieron costumbre se tornaron en acto comunicativo y manifestación de un segmento de la sociedad que se formulaba como grupo y que de manera airada reclamaba un lugar.

4 *Coronar* es sinónimo de lograr un objetivo; se utiliza principalmente para señalar el arribo de un cargamento de droga a los Estados Unidos.

El recuento de los combos en moto paseándose por la ciudad no solo instaura el tema del poder grupal, sino que indica que la motocicleta se convierte en un vehículo de expresión personal. El ruido es un reflejo del estado de ánimo del piloto, una muestra de su tensión o excitación. Los jóvenes de los combos identificaban el sonido producido por sus compañeros e incluso se entendían entre sí a partir de claves sonoras, de gestos comunicativos, alertas o advertencias. En *La vuelta*, los entrevistados hablan de las conversiones mecánicas que realizaban con el objetivo de individualizar su sonido. El *cajeteo*[5] se convierte en una firma, un gesto que expresa personalidad, independencia y decisión. Asimismo, el poder comunicativo de sus códigos sonoros y el ruido al unísono los aglutina, exaltando la noción de pertenencia. Mediante este lenguaje común, el combo establece signos que refrendan su filiación a partir de vivencias y emociones compartidas.

A continuación incluyo algunos extractos de la obra *Testimonios*, una pieza textual que reúne apartes de entrevistas realizadas a exsicarios, sicarios activos, mecánicos y mujeres que hicieron parte de combos en la ciudad de Medellín o estuvieron cerca de ellos.

> Yo desde los diez años tuve mi primera moto. Empecé con una Yamaha Cryptón. En esas moticos era más relajado todo, andar, para muchas cosas. (Daniel)
> En el 82 tengo mi moto, una Calima, blanca, doscientos cincuenta mil pesos, nueva, pero el problema: la edad... Para entonces solo tenía doce años. (alias *El rojo*)

Es característico dentro de las clases sociales bajas que la niñez se trunque por una pronta exposición al mundo del adulto. La ausencia (o el debilitamiento) de la figura paterna ha sido identificada como un elemento reiterativo y significativo en la crisis familiar en estos estamentos. Por ello es común que los jóvenes asuman actitudes y modelos a destiempo. Los jefes,

5 Forma de manipular el acelerador y la caja de la moto para producir diferentes sonidos.

normalmente muchachos que ya tienen un recorrido en el mundo delictivo, parecen llenar el vacío de la figura masculina. El psicoanálisis propone que la figura del líder resume en términos inconscientes el ideal del yo. Esta es «una instancia psíquica a la que se le atribuye la conciencia moral, la crítica del yo; esa es la instancia que es sustituida por la figura del líder» (Ramírez 1993, 57). En una sociedad donde la estructura psíquica del joven es tan frágil por el abandono y la violencia intrafamiliar, la emulación de la figura del líder se vuelve reiterativa. Con ello, no solo se imitan las acciones sino que los modelos sociales se replican.

> Daban dos millones por un policía, y a uno le tocaba un palo[6] [...] Uno con tal de que le dieran a uno el fierrito[7] y ponerlo a andar a uno en moto, ya, la chimba[8], eso era uno. (Esnar)

La motocicleta da independencia, proporciona una fuente de ingresos. Una vez accede a sus primeros trabajos y consigue dinero y mujeres, el joven parece ingresar a la adultez. Sin embargo, su psiquis de adolescente está más cerca a la de un niño. La vida y sus placeres parecen haber sido conquistados y se entregan de manera desenfrenada al vértigo, convirtiéndose en adictos a las emociones fuertes, las drogas y la adrenalina.

> Ave María, cuando íbamos en esas motos, ¡abran campo, mijo! Esos animales bufando, *buuuu*. Y quién volaba más, y quién se acostaba más en una curva y a ver quién se caía; pepos, trabaos, arañaos, tomaos. Whisky, perico[9] puro, punto diamante. ¡Hombre!, al pueblo que llegábamos, ni los tombos[10] nos arrimaban, y tire perico, fume mariguana, tome chorro. (Alberto)

La moto parece liberar en ellos los deseos más profundos. El dicho «una moto chimba y una chimba atrás» resume dos de los aspectos más significativos para ellos. De un lado la motocicleta hace parte de lo que son, convirtiéndose en su mejor apariencia; por ello las mantienen arregladas y cuidadas. La pintura y las calcomanías que las decoran son parte de su idiosincrasia. Es así como la motocicleta se convierte en un fetiche, un vehículo que no solo proyecta su identidad, sino que exalta sus deseos y les facilita el relacionarse con las mujeres. La motocicleta está diseñada para que el cuerpo interactúe con ella de manera integral y dinámica. La posición del piloto hace que la moto adquiera una connotación fálica que parecería volver al joven más atractivo y deseable.

> Una mujer, sea de un barrio, sea del centro, sea de cualquier parte ve a un pillo montado en una moto y ya se moja, se mojan solitas. […] Si es buen piloto es buen polvo. (Giovanna)

Otro aspecto que parece estar vinculado a la memoria es el hecho de que las motos más apetecidas son las motos con historia. Su pasado las hace valiosas. Su renombre, adquirido por haber sido utilizadas con éxito por los sicarios, las enaltece. En términos lógicos, el vínculo de estas motos con el sicariato las connota negativamente; sin embargo, para los jóvenes lo que estas máquinas representan es la posibilidad de encontrar en ellas emociones límite. El vértigo, la velocidad y hasta cierto punto la ilegalidad adquieren un valor contracultural que es apreciado y anhelado. La RX 115, la Calima, la DT, la XT 500 resumen una época pero también una manera de vida. La Yamaha RX 115 cc. o la RX 135 cc. pasaron a ser entonces sinónimo de destreza, agilidad y rapidez. La Yamaha DT adquirió notoriedad por ser la utilizada en el asesinato de Rodrigo Lara Bonilla. Se caracterizaban por una mayor potencia y velocidad.

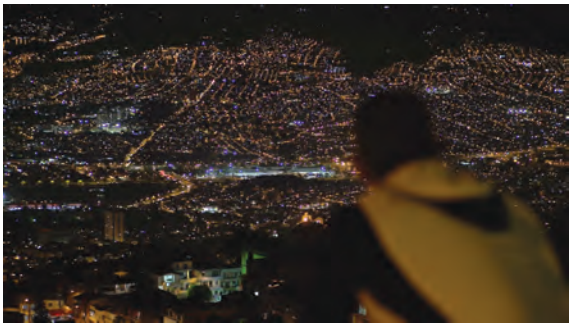
Para cualquier joven de los barrios populares de la ciudad, el silbido de una RX o el sonido de la DT son claramente distinguibles. Esto refuerza el hecho de que el recuerdo está ligado a la memoria histórica y que posee connotaciones culturales. Estos referentes gozan aún hoy de un cierto aire de prestigio que deja ver hasta dónde en las clases bajas el sicariato y la

6 Un millón de pesos.
7 Revólver.
8 Vagina.
9 Cocaína.
10 Policías.

forma de vida que este planteó no son una historia cerrada.

Las fotografías de la serie *Modalidades de vuelo* muestran a jóvenes en moto que irrumpen en callejones, esquinas o senderos de los barrios populares. Su aparición se percibe como veloz, repentina y fantasmagórica. Las imágenes los muestran ingrávidos, ausentes. No podemos ver su identidad. Su indefinición contrasta con la nitidez del entorno. Su imagen borrosa los presenta como iniciando un vuelo, desligándolos del piso. Estas particularidades reiteran un estilo de vida que tiene sus orígenes en la época del sicariato. Aún hoy en día, el desencanto, el desapego y el desenfreno son sentimientos comunes. Para ellos la vida es la experiencia alucinante y adictiva de la velocidad, el vértigo y la exaltación.

> [...] el vértigo que uno siente, eso es mera adrenalina. Cuando usted está haciendo la vuelta, que está en una balacera o que hay un enfrentamiento en ese momento: eso es lo bueno, ahí es donde se ve quién es quién. (alias *El doce*)



Juan Fernando Herrán, fotofijas de *La Vuelta*, 2009-2013, videoproyección 25'37" Foto: cortesía del artista.

Referencias

Ramírez, Mario Elkin. 1993. «Elementos para una psicología de las bandas de sicarios», en: *Revista Colombiana de Psicología*, n.° 2, Bogotá.

Riaño Alcalá, Pilar. 2006. *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín: una antropología del recuerdo y el olvido*. Medellín: Universidad de Antioquia.

MEMORIAL PARA LA CONCORDIA

Guatemala
Coalición Internacional de Sitios de Conciencia, Nueva York
www.sitesofconscience.org

Por Julio Solórzano Foppa, coordinador

Errata# En un juicio histórico para Centroamérica, el 10 de mayo del 2013 el general golpista Efraín Ríos Montt fue condenado a ochenta años de prisión, por genocidio y tortura contra la población maya-ixil. José Mauricio Rodríguez Sánchez, su jefe de inteligencia militar durante los años ochenta en Guatemala, también procesado, fue exonerado. Los 36 años de represión en su país significaron el desplazamiento de un millón de personas, y más de 200.000 víctimas y 45.000 desaparecidos de 1960 hasta 1996. Desde su punto de vista como coordinador del Memorial para la Concordia de Guatemala, ¿cuáles fueron las condiciones que permitieron o garantizaron que se le diera curso al proceso contra el general Ríos Montt?

Julio Solórzano Foppa El juicio por genocidio a Efraín Ríos Montt es, efectivamente, un juicio histórico para la región y de enorme trascendencia para la búsqueda de justicia en Guatemala. Las condiciones que permitieron que el juicio se llevara a cabo fueron diversas y podemos dividirlas en dos grandes grupos: por una parte, el empuje de las organizaciones de derechos humanos, de familiares de víctimas, especialmente aquellas directamente involucradas en esfuerzos por conocer la verdad, identificar a los responsables y buscar que se haga justicia, y, por otra parte, el equipo en el Ministerio Público presidido por Claudia Paz y Paz, que permitió que avanzaran ese y otros juicios que habían estado detenidos por años. En mi opinión, creo que ha sido un factor de condicionamiento positivo para el avance de los juicios la actitud de la comunidad internacional, que se manifestó de muchas maneras a favor del avance de la justicia. En sentido contrario, es importante recordar que las fuerzas económicas y políticas contrarias a la judicialización de los responsables cerraron filas y lograron, diez días después de la condena del 10 de mayo del 2013, que se anulara la sentencia.

Desde otra perspectiva, el juicio a Ríos Montt puso el tema del Conflicto Armado Interno en unos niveles de discusión pública que no se habían dado antes. Sin embargo, se generaron al mismo tiempo polarizaciones adicionales por la generalización con la que se pretendía definir el Conflicto entero como un genocidio. En Guatemala hubo actos de genocidio en momentos y circunstancias muy específicas, como es el caso por el que se juzgó a Ríos Montt y a Rodríguez —a quienes se acusó de haber ordenado once masacres en la población ixil localizada en los municipios de Nebaj, San Juan Cotzal y Chajul, en el departamento de Quiché al norte de Guatemala—. La fiscalía juzgó esas masacres como parte de un genocidio, ya que se intentó destruir a comunidades definidas por su identidad cultural al ser ellas el sustento social en que se apoyaba el movimiento guerrillero que actuaba en la zona. Es importante señalar que estas fueron solo once de las 626 masacres documentadas a lo largo del Conflicto en

Arriba: los fotoperiodistas aprovechan el receso para fotografiar al acusado por genocidio Efraín Ríos Montt antes de que éste salga de la sala, 4 de febrero del 2013. Foto: Aida Noriega.

Abajo: fuera de la Torre de Tribunales se efectuó una ceremonia maya pidiendo justicia por las víctimas de las masacres ocurridas entre 1982 y 1983, minutos antes de la audiencia de Efraín Ríos Montt y José Mauricio Rodríguez Sánchez, 28 de enero del 2013. Foto: Aida Noriega.

Guatemala, y en varios de esos casos, además de lo sucedido en el Triángulo Ixil, se dan circunstancias que pueden tipificar esos crímenes como genocidio.

Durante el Conflicto se cometieron otros delitos de lesa humanidad, como desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales, torturas, violaciones sexuales y abuso sistemático contra las mujeres, entre otras que se deben conocer y manejar de manera específica, tanto en los procesos judiciales como en los procesos de reparación y resarcimiento.

E# Cuéntenos un poco a qué le apunta el Memorial para la Concordia. ¿Y cuáles han sido los retos más complejos que ha enfrentado esta institución, en su propósito de investigación y de dignificación de las víctimas?

JSF El Memorial para la Concordia es un proyecto plural, sustentado en tres principios: 1) la dignificación de todas las víctimas del Conflicto Armado Interno, indepe ndientemente de quiénes sean sus victimarios; 2) el trabajo por la conciliación y la concordia, entendido como cultura de paz, de diálogo, de solución negociada de los conflictos y de convivencia pacífica entre todos los sectores de la sociedad guatemalteca; y 3) asumir la diversidad cultural como una realidad intrínseca del país y como una riqueza de gran potencial; esto implica también la lucha contra el racismo y la discriminación que tanto daño le han hecho al país.

Desde la iniciativa del Memorial para la Concordia hemos desarrollado programas de diálogos y jornadas de la memoria sobre temas del Conflicto Armado en los que ha quedado de manifiesto que no hay una sola verdad y, en consecuencia, tampoco hay una sola memoria. Nos parece indispensable asumir esta diversidad con respecto al pasado, para poder asumirla también en el presente y en el futuro. La cultura ha

sido muchas veces, en la historia de Guatemala, un instrumento de división, a partir del intento permanente de imponer una cultura, un idioma, una religión, sobre todas las demás; este es un país en el que más de la mitad de la población es indígena y se hablan veintiséis idiomas mayas. Sin embargo, la cultura puede ser un factor de acercamiento y comprensión mutua si asumimos que somos un país diverso y que debemos aprender a vivir esa diversidad con un absoluto respeto de unos por otros.

El principal reto que hemos enfrentado es esta naturaleza plural del Memorial para la Concordia, que siendo de carácter político no es un proyecto ideológico ni partidario. Entendemos esta iniciativa como un punto de partida de la sociedad civil que busca el conocimiento de la verdad y que el Estado asuma las responsabilidades que le corresponden, de acuerdo como fue delineado en los acuerdos de paz, cuyos diagnósticos y recomendaciones, aunque deban actualizarse, siguen teniendo gran vigencia.

El planteamiento de la dignificación de todas las víctimas que hemos hecho como parte fundamental del Memorial es difícil de aceptar en una sociedad polarizada desde hace muchísimos años, aun antes de la guerra y como consecuencia de la guerra misma y, más recientemente, como resultado de los procesos de justicia, en particular del juicio de Ríos Montt. Sin embargo, al proponer estas ideas hemos establecido diálogos y encuentros con los más diversos sectores de la población: en primer lugar, con familiares y organizaciones de víctimas, y después o en paralelo hemos organizado tres encuentros interreligiosos, diálogos con exmiembros de las organizaciones insurgentes, con militares retirados, funcionarios

Arriba: *Viendo a los ojos del pasado*, 2012. Un hombre maya de Petén observa la fotografía de su hijo (secuestrado en 1983 por el Ejército de Guatemala) durante una protesta pacífica frente a la Procuraduría de los Derechos Humanos. Foto: Aida Noriega.

Abajo: *Busco a mi hijo*, 2012. Blanca, madre soltera, busca a su hijo desde hace más de treinta años, un bombero secuestrado por el Ejército de Guatemala en 1983. Foto: Aida Noriega.

gubernamentales actuales y pasados, representantes de cámaras industriales y de comercio, docentes y estudiantes universitarios (tanto en universidades privadas como en la Universidad de San Carlos, que es la única universidad pública de Guatemala), líderes de diversas comunidades indígenas, grupos de vecinos en zonas urbanas y en pequeños poblados rurales, organizaciones artísticas y artistas e intelectuales individualmente, y con representantes de la comunidad internacional.

Los primeros tres años del Memorial para la Concordia no tuvimos apoyo económico ni financiero alguno, y todos los involucrados trabajamos aportando nuestro tiempo y nuestros recursos. El último año hemos recibido apoyos puntuales para programas específicos de diálogos y de memoria por parte del PNUD de las Naciones Unidas y la Cooperación Alemana en Guatemala, y hemos podido iniciar la construcción del Centro Cultural de la Diversidad, con pasos muy modestos y apoyos económicos importantes pero limitados de la Embajada de Alemania, de una fundación privada en Guatemala y de los familiares de Fernando García, una de las víctimas del Conflicto, que decidieron apoyar este proyecto con una parte de los recursos por reparación que les fueron asignados por el gobierno gracias a una resolución de la Corte Interamericana de Justicia de la OEA.

Todo esto nos ha permitido no solo presentar y discutir la naturaleza del Memorial y sus propósitos ante grupos de jóvenes, mujeres y adultos de la ciudad y del interior del país, sino que nos ha permitido afinar nuestros instrumentos de diálogo y comunicación con los distintos sectores de la sociedad y enriquecer nuestro mismo proyecto. Como es de imaginarse, hemos tenido todo tipo de respuestas, desde manifestaciones de abierta simpatía por el proyecto hasta el rechazo total y sistemático de algunos sectores de las posiciones más radicales, tanto en la derecha como en la izquierda del espectro político del país. Afortunadamente, con la mayoría de nuestros interlocutores sí se han podido construir diálogos respetuosos, enriquecedores, y en algunos casos, se han establecido los parámetros iniciales para la colaboración y el trabajo conjunto.

E# Desde una reflexión crítica y personal suya como familiar de desaparecidos en este proceso, ¿cuáles son hoy las prioridades y desafíos en términos de procesos de reivindicación y reparación? ¿De qué manera se ha hecho frente a los procesos de revictimización y estigmatización?

JSF Los Acuerdos de Paz se firmaron en Guatemala en 1996 después de treinta y seis años de Conflicto Armado Interno. Estos acuerdos incluían no solo el alto al fuego y el desmantelamiento de las organizaciones insurgentes, además de la reducción del Ejército y la reforma de las instituciones de seguridad del Estado, sino que había también un diagnóstico sobre la situación social y política en general, además de una serie de recomendaciones para los años siguientes relativas a la situación de pobreza, desigualdad, violencia cotidiana, racismo y discriminación contra la población indígena, entre otros temas. Desafortunadamente, esas recomendaciones no se implementaron más que en una mínima parte y el país continúa azotado por estos flagelos.

En lo que respecta a quienes fuimos directamente afectados por el conflicto, nuestras perspectivas y demandas son similares a las de otras agrupaciones de víctimas en diversos países de América Latina: queremos conocer la verdad, queremos identificar a los responsables de las atrocidades cometidas, queremos el avance de los procesos de justicia y que se tomen medidas serias y efectivas de reparación, resarcimiento y todo lo necesario para garantizar la no repetición. En lo personal, creo que lo anterior es indispensable, pero no suficiente. Yo me siento comprometido a contribuir con lo que pueda a participar en la construcción de una sociedad menos desigual, menos dividida, menos racista y más solidaria.

E# ¿Cómo se plantea el tema del olvido?, ¿la reconciliación y el perdón hacen parte de esa gramática?

JSF Desde la firma de los Acuerdos de Paz en 1996, se ha impuesto una política de olvido que incluye que en las escuelas y universidades no se hable de la guerra reciente ni de sus razones y consecuencias. Contra el olvido han actuado ciertas circunstancias y esfuerzos específicos, como el descubrimiento en el 2005 del Archivo Histórico de la Policía Nacional, con ochenta millones de documentos desde finales del siglo XIX hasta 1997, de los que se han digitalizado dieciséis millones de documentos que son actualmente de acceso libre, tanto en las oficinas de atención al público de los propios archivos como en la página web de la institución. Por otra parte, ha trabajado con gran eficacia y desde hace veinte años la Fundación de Antropología Forense de Guatemala, que ha rescatado los restos de más de seis mil víctimas y que mantiene una campaña permanente de recolección de ADN de los familiares sobrevivientes, con lo que se ha podido identificar a cerca de la tercera parte de los restos encontrados en fosas clandestinas. Además, tanto el esfuerzo de la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala con el proyecto de la Recuperación de la Memoria Histórica (Remhi) como el trabajo de la comisión de la verdad —que en Guatemala se llamó la Comisión del Esclarecimiento Histórico— recogieron decenas de miles de testimonios que documentan una buena parte de lo sucedido.

Desde otra perspectiva, el olvido es una prerrogativa individual, no nacional. Guatemala debe conocer y reconocer, educar y difundir todo lo sucedido en la historia reciente y en la profunda. Como he dicho, muchas de las condiciones objetivas por las que se dio el Conflicto prevalecen ahora: pobreza, marginación, desigualdad, concentración de la riqueza en unas cuantas manos, racismo y discriminación, etc. Es la tarea de las presentes generaciones encontrar caminos eficaces y no violentos para enfrentar los grandes problemas del país, pero esto no puede hacerse sobre la base del olvido ni de la impunidad, que son ambas fórmulas para la repetición. Para lograr la reconciliación se requiere de un gran esfuerzo basado en el conocimiento, en el avance de la justicia y no en la impunidad. El tema del perdón podría plantearse, como se ha hecho en Sudáfrica y en Ruanda, a partir del reconocimiento de culpa y responsabilidad por parte de los perpetradores de los delitos de lesa humanidad, y solo entonces estas personas arrepentidas podrán solicitar el perdón de familiares, comunidades y de la sociedad en su conjunto, y de cualquier manera, siempre deberá haber algún nivel de consecuencia. Por otra parte, al Estado no le bastará pedir perdón sino que deberá tomar las decisiones institucionales de reparación, resarcimiento y avance de la justicia.

E# Pensando más puntualmente en las prácticas simbólicas y artísticas o performativas, ¿qué proyectos de arte han apoyado en Guatemala la concienciación de estos procesos por parte de la ciudadanía y la opinión pública? ¿Cuál ha sido el rol del arte en los distintos escenarios ciudadanos en su contexto?

JSF Como todos los sectores mayoritarios de la sociedad que sufrieron el Conflicto, el arte y los artistas fueron también reprimidos, perseguidos, desaparecidos, exiliados. La represión contra el arte y los artistas no se centró únicamente en manifestaciones explícitas en temas políticos sino en toda la comunidad artística en general, que fue reprimida en su libertad de crear, de pensar y de expresarse. Mucho se ha dicho de artistas e intelectuales perdidos durante el Conflicto Armado Interno, con el consecuente impacto en la sociedad en su conjunto. Las actividades artísticas se han venido multiplicando desde el fin de la guerra y han surgido nuevas expresiones formales y de contenidos, además de nuevas generaciones de artistas. Falta todavía, como sucede en casi todas las áreas de la vida del país, el fortalecimiento de las instituciones y la inclusión del arte y la cultura en los procesos educativos en todos los niveles. Ha habido proyectos artísticos que han apoyado la concienciación por parte de la ciudadanía, pero como sucede en la sociedad guatemalteca en su conjunto, el medio artístico no es ajeno a una política, que ha resultado muy efectiva, de silencio o desinformación con respecto de lo sucedido durante el Conflicto.

EL GRITO

La Curtiduría, Oaxaca, México

www.proyectosparticipativos.com.mx

Por Mónica Castillo

Con exclamaciones como «¡Fuera Peña! ¡La Ibero no te quiere! ¡Se ve, se siente, Peña delincuente! ¡Atenco no se olvida!»[1] fue recibido el 12 de mayo del 2012 el candidato del PRI, Enrique Peña Nieto, en la Universidad Iberoamericana, una de las universidades privadas más prestigiadas de México. Increpado por los estudiantes sobre los ataques, aprehensiones arbitrarias y acosos sexuales a no menos de diecinueve mujeres, respondió: «[lo] asumo personalmente para restablecer el orden y la paz, en el legítimo derecho que tiene el Estado mexicano de hacer uso de la fuerza pública».

Del suceso en la Ibero surgió el movimiento #YoSoy132, que se expandió con toda velocidad bajo el claro pero acotado concepto de no querer al PRI de vuelta. Las marchas, realizadas en el Distrito Federal y posteriormente en varias ciudades de la república, se caracterizaron por un sinfín de manifestaciones artísticas (teatro, danza, acciones de arte). La producción simbólica consistió en llevar a cabo de manera espontánea ideas que surgían en las asambleas.

Dentro de este contexto, en el 2012 organizamos con Marcelo Expósito un encuentro de jóvenes activos en luchas sociales en el centro cultural La Curtiduría[2] de la ciudad de Oaxaca. Retomamos el encuentro de un año antes, organizado en relación con las Ceaco, para las cuales se invitó a actores del levantamiento del 2006 a dialogar sobre los acontecimientos de ese año.[3] En aquella ocasión se encontraron tanto jóvenes activos en las barricadas, como artistas, gestores, periodistas y Flavio Sosa, personaje emblemático y controvertido del levantamiento magisterial.

1 Las violaciones a los derechos humanos en 2006 en San Salvador Atenco, estado de México, sucedieron durante el intento de expropiar terrenos ejidales de la zona para llevar a cabo la privatización más grande del sexenio del presidente Vicente Fox. En ese entonces, Enrique Peña Nieto, actual presidente mexicano, era gobernador de dicho estado.

2 Originalmente el taller del artista oaxaqueño Demián Flores, La Curtiduría, consistió en un taller de gráfica (Taga) y en las Clínicas de Especialización en Arte Contemporáneo (Ceaco), un programa que recibe a todo joven interesado en operar con estrategias del arte contemporáneo en la creación visual. En el 2006, La Curtiduría funge como primer espacio de reunión ciudadana que participa en el levantamiento, con el objetivo de defender los derechos humanos.

3 Oaxaca tiene una fuerte tradición en organización comunitaria que fue claramente visible en el emblemático levantamiento del 2006, comenzado por las organizaciones magisteriales oaxaqueñas. Rápidamente contagiaron a amplios sectores de la ciudadanía con quienes tenían en común el descontento con el gobierno. En cuestión de semanas, la ciudadanía se articuló en todo tipo de organizaciones, teniendo como objetivo común la destitución del entonces gobernador del PRI, Ulises Ruiz.

Encuentro de creación y reflexión *El Grito*. *A-bordando la bandera*, 2012. Centro de Oaxaca, 15 y 16 de septiembre. Foto: Mónica Castillo.

Antes del segundo encuentro, viéndonos en pleno movimiento #YoSoy132, pensamos que era pertinente ampliarlo a un espacio de creación y reflexión en relación con las manifestaciones que se llevaron a cabo durante mayo y agosto del 2012. Tomamos como día referencial el 16 de septiembre, día conmemorativo de la independencia de México. El título del encuentro, *El Grito*, hace alusión tanto al día de fiesta mexicano (el grito proclamado por el prócer Miguel Hidalgo, que convoca al pueblo a la lucha por la independencia mexicana) como a una cita de John Holloway: «el grito, aquello que nos mueve en común a pesar de nuestras diferencias, lo que nos une en un primer momento para oponernos juntos a una realidad que consideramos insoportable».

El Grito consistió en una estancia de diez días en la ciudad de Oaxaca, donde jóvenes provenientes de diferentes luchas y estados de la república tuvieron la oportunidad de presentar y discutir la producción simbólica que realizan dentro de organizaciones y grupos activistas. El grupo estuvo constituido por diseñadores, arquitectos, artistas, investigadores y periodistas, entre otros.[4] Al inicio se planteó como un espacio exclusivamente para los jóvenes activos en el 2006, pues los actores de ese año ya habían pasado por la etapa de desencanto, duelo y reconstrucción personal, no así los del movimiento reciente, para los cuales el encuentro se pensó como un espacio de enlace, creación y juego.

En el encuentro se realizaron tres acciones: *A-bordando la bandera*, *Emoccia-Dra* y *Stickers*. La primera consistió en una acción llevada a cabo por los participantes del encuentro en varios puntos del centro turístico de la ciudad: bordar sobre banderas mexicanas los nombres de personas muertas, relacionadas con los eventos del 2006. Al grupo se unieron

4 Los participantes del encuentro fueron: Adrián López, Luis Ortiz, Beatriz Rivas, Emmanuel Santos, Rocío Cárdenas, Francisco Javier Morales, Tania Bohórquez, Alejandro García, Miguel Sánchez, Irak Morales, Yasodari Sánchez, Alfredo Márquez, Jesús Flores, Adriana de la Rosa, Julio Villavicencio, César Gonzáles, Harry Aemebe, Teresa Longín, Ramón Llaven. Video: Elena Pardo. Coordinación: Marcelo Expósito y Mónica Castillo.

transeúntes que retomaron labores que no habían sido terminadas. Paralelamente al bordado se leyeron testimonios apócrifos sobre víctimas en forma de *mic check*.[5]

En esta acción se retoman los nombres de las personas muertas, de las que no se sabe con certeza si todas participaron en el levantamiento o no. Los datos se consiguieron a través de fuentes no oficiales y se deduce que están relacionados con los sucesos. Sobra mencionar que se trata de muertes violentas, todas ellas impunes hasta la fecha. La acción se elabora apostando sobre el bordado como labor femenina de memoria, mediante la cual se detona la imaginación acerca de la persona fallecida, gracias a la introspección a la que invita la lentitud del bordado letra por letra. La acción hace alusión al bordado tradicional de iniciales sobre pañuelos, donde el soporte se individualiza y a la vez conmemora al ser querido ausente.

La segunda acción, *Emoccia-Dra*, consistió en evaluar los criterios de «seguridad» de la valla de ingreso al zócalo de Oaxaca (detector de metales, inspección corporal y eventualmente interrogatorio) portando elementos que supusimos la burlaban. Esta acción se llevó a cabo en las horas previas al festejo oficial del 16 de septiembre, fiesta presidida por el gobernador del estado. La acción surge de la memoria de represión, en específico en los hombres jóvenes, que narran detenciones arbitrarias constantes, solamente por tener una apariencia levemente distinta a la aceptada por el *statu quo*.

La realización de este ejercicio exigió un minucioso estudio de la logística de la fiesta oficial; desde la manera como la gente es aprehendida hasta los lugares de acceso en las calles aledañas al zócalo de la ciudad. Durante la acción se armó toda una red de *informantes* (participantes del grupo) que observaban los movimientos de la policía, quienes, al poco tiempo, empezaron a reportar por radio los pormenores de la acción como una *anomalía*.

El título de la acción se deriva del hecho de que cada uno de los participantes vestía una camiseta con una letra de la palabra *Democracia*, la que fue fragmentada cuando a tres de los participantes, por razones distintas, se les prohibió el acceso. Una de ellas fue Yasodari Sánchez, quien traía *#YoSoy132* escrito en la frente:

> En la valla, los policías me pidieron varias veces que me borrara el #132 y yo respondí que no sabía a qué se referían. Un policía me dijo que «me iban a apañar». Crucé la valla de regreso porque no vi a Adrián [camarógrafo 2], y al entrar la segunda vez, me dijeron los policías: «¡Nos estás provocando!». Adentro, los agentes de seguridad y la gente me miraron intensamente y murmuraban entre sí. Me sentí intimidada. Pensé que la leyenda sí era una provocación grande por la coyuntura política.

Emmanuel Santos, otro de los participantes quien se dejó el pelo suelto, que usa largo, relató:

> Cuando llegué a la valla estaba nervioso. Me revisaron seguramente por mi aspecto. Dentro del pantalón traía un libro y unas llaves puestas en páginas donde aparecían víctimas del 2006, de la PFP y de Ulises Ruiz de vampiro con colmillos. El detector encontró las llaves y tuvieron que abrir el libro en esa página. Los policías miraron dos veces el libro, uno sugirió que no me dejaran pasar. [...] Tal vez hasta se identificaron con esas imágenes.

5 El sistema utilizado en Occupy Wall Street, en Nueva York, de repetir a voces los testimonios individuales sin el uso de amplificadores electrónicos, se conoce bajo el nombre de *mic check*. Felicitas Martínez Sánchez y Teresa Bautista Flores, dos reporteras comunitarias que fueron luego asesinadas en San Juan Copala, declararon entonces para la radio 94.9 *La voz que rompe el silencio*: «Algunas personas piensan que somos muy jóvenes para saber, deberían saber que somos muy jóvenes para morir». También se leyó una lista de muertos: «En el conflicto del 2006, José Alberto López Bernal fue asesinado en Oaxaca, Abad Claudio López fue asesinado, murió en el 2006 en el estado de Oaxaca, Pedro Martínez murió en el 2006 en una barricada en el centro de Oaxaca, Gabriel Alberto Cruz Sánchez murió en el 2007. Era maestro, fue secuestrado y desaparecido» (Proyectos Participativos).

Y César González Aguirre, como observador, les dice a los demás:

> Oyendo los relatos veo que estaba muy presente el miedo de la revisión. Elena [camarógrafa 1] y yo veíamos todo muy tranquilo. Atrás de mí había dos tipos encubiertos que prontamente empezaron a comentar, refiriéndose a ustedes: «Mira, va saliendo el siguiente». Estaba muy claro que habían entendido cómo era la acción y que todos éramos un grupo.

La tercera acción consistió en el diseño de *stickers* con los nombres de personas muertas que se asocian a los sucesos del 2006, por una parte, y por otra, para cubrir los nombres de las calles del centro de Oaxaca, nombres típicos de todo centro de ciudad mexicana: Constitución, 5 de mayo, República, Juárez, etc. Así como los letreros originales describen esquinas de las calles, se inventaron ubicaciones como «Democracia esquina con Imposición».

Los pasos a seguir en la producción de las tres acciones, desarrolladas colaborativamente entre docentes y participantes, se condensaron posteriormente en un manual (véase Proyectos participativos 2014). La idea que nos animó a crear en conjunto para una situación concreta fue el poder elaborar y experimentar formas de organización en relación con la creación, así que nos interesaba también poder replicarlas posteriormente con la ayuda de un manual.

Hay que tomar en cuenta que el levantamiento del 2006 fue reprimido y posteriormente también el movimiento del #YoSoy132,[6] y que «Oaxaca 2006» se recuerda como una experiencia de organización ciudadana única

Encuentro de creación y reflexión El Grito. *Stickers*, 2012. Centro de Oaxaca, vallas de seguridad, 15 de septiembre. Foto: Mónica Castillo.

por la velocidad con la que creció el movimiento y por la importancia informativa y ritual que adquirieron las pintas callejeras.[7] Sin embargo, también se recuerda con hartazgo y hasta rechazo por parte de los jóvenes oaxaqueños la comercialización posterior a los sucesos a través de libros de editoriales como Taschen, que publicó fotografías de las *pintas* y el *graffiti* callejero anónimo producido en los meses de insurrección por grupos de jóvenes artistas oaxaqueños. El hecho de que Marcelo Expósito y yo (artista de la capital) retomáramos, cinco y seis años más tarde, un lugar común, fue tomado inicialmente con cierto escepticismo.

Sin embargo, me parece muy significativo que fuera posible crear un espacio de escucha y réplica con

6 A pesar de la organización masiva no se logró destituir al entonces gobernador Ulises Ruiz, y el levantamiento se reprimió con la entrada de la Marina en la ciudad de Oaxaca. Asimismo, el 1 de diciembre del 2012, día de la toma de posesión del actual presidente, Enrique Peña Nieto, hubo detenciones arbitrarias de ciudadanos en las calles del centro del D.F. Si bien en septiembre del mismo año, cuando se llevó a cabo *El Grito*, no había sucedido la toma de posesión, sí se sabían los resultados de las elecciones y era claro el regreso del PRI y, por ende, de la represión.

7 Las *pintas* se usaban como información para la población, como talismanes en la lucha de ese día (pedidos directamente por los que estaban en las barricadas), y hubo un sinfín de creaciones de protesta antes y después.

Marcelo y los participantes. Posiblemente el acierto a la hora de imaginar estos encuentros fue pensar los afectos latentes, estructuralmente implicados; pensar los *mimos* —como dijera Marcelo en relación con los jóvenes— no como algo superfluo, como un derroche innecesario en una «institución», sino como una posibilidad para acceder a la memoria y para poder, a través de la creación, revisitar los lugares que quedaron enmarcados dentro del *fracaso* de los movimientos. Los dos espacios estuvieron tácitamente marcados por las preguntas: ¿Qué pasa después de los sucesos?, y ¿cómo se pueden crear relatos sin que la idea del *fracaso* arrase con el deseo?

El espacio de educación artística permite el planteamiento y la valoración de este tipo de cuestionamientos, que se pueden comprender dentro de un *actuar artesanal*. Un actuar que instala la escucha, el afecto y la creación colaborativa en lugares vecinos a aquellos donde se aprendió a acatar y a callarse. Se trata, en cambio, de un espacio que da cabida a la escucha de narrativas personales derivadas de la catástrofe, que relativiza la idea de fracaso, porque visibiliza historias de emancipación en luchas diversísimas: desde la construcción de género, el arte, el abandono o la permanencia en las luchas sociales. En relación con el espacio público, este no es realmente un espacio terapéutico sino más bien de creación (*artesanal*) a través del cual se puedan cuestionar y replantear relaciones con aquel.

Usar el término *artesanía* aquí no es pensar en una forma o un material establecido (el barro negro de Oaxaca, los bordados del Mezquital, las cajas de Olinalá), sino en una estructura y una cualidad en el tipo de relaciones que se establecen en el proceso

Encuentro de creación y reflexión *El Grito. A-bordando la bandera*, 2012. Centro de Oaxaca, 15 y 16 de septiembre. Foto: Mónica Castillo.

Encuentro de creación y reflexión El Grito. *Stickers*, 2012. Centro de Oaxaca, vallas de seguridad, 15 de septiembre. Foto: Mónica Castillo.

de producción. No me refiero a crear referentes de nación u objetos definidos por el consumo turístico, ni a representar grupos étnicos. Se trata, más bien, de una manera de propiciar una continuidad del gesto corporal-afectivo; se busca crear y reconocer ritmos propios, diluir la autoría y propiciar la colectividad, entender el conocimiento como bien común compartido. Se pretende derrochar las intuiciones en lo formal para situaciones y contextos (políticos) específicos, y elegir uno mismo los marcos y situaciones del espacio público donde se accederá a esta producción. En este sentido, la creación simbólica de un movimiento social está más relacionada con procesos y maneras de distribución artesanales que con los considerados propiamente artísticos.

Pareciera que esta forma franca de crear (donde no es necesaria una gran infraestructura y que está ahí para quien desee acceder a ella) se construye sobre dos conceptos básicos de los derechos humanos: la libertad y la igualdad. Según la reflexión de la «plástica social», concepto desarrollado por el artista alemán Joseph Beuys, la libertad parte del hecho de poder decidir, en cambio la igualdad se administra a través de la ley y pretende garantizar dignidad

sin distinción.[8] Los encuentros de La Curtiduría en Oaxaca, al relacionar creación y causa social, estuvieron traspasados tácita pero obviamente por estos dos conceptos, en el sentido de que Beuys (que a su vez se basa en Rudolf Steiner) ubica el concepto de libertad dentro del espacio de la cultura (y la creación) y la igualdad dentro del espacio de la ley. Idear lazos entre estos dos conceptos posibilita una reflexión y problematización de la laxitud del ejercicio democrático en relación con los derechos humanos.

Cuando Beuys dice que el arte es la única forma de revolución posible, se refiere a que la capacidad de pensamiento divergente (o el «senti-pensar», como diría Iván Illich), generalmente asociada a la actividad artística, es lo que mantiene a la sociedad en un estado procesual, en un movimiento constante, que produce calor. Esta «cualidad de acción» que emociona más que convence, relacionada con una lucha por los derechos humanos, invita tanto a participar como a replicar.

La creación —más relativa en categorías como las del éxito y el fracaso y donde, de entrada, hay una apuesta sobre los sentidos— puede que sea en sí misma un soporte importante en relación con una actividad como la lucha social, tradicionalmente asociada con ambiciones inmensas y criterios tajantes en relación con el éxito y fracaso, lo deseable y lo reprochable. John Jordan, artista-activista inglés, plantea en contraste con las estrategias publicitarias capitalistas, cooptadoras de todo deseo, que deberíamos pensar la lucha social-creadora como algo irresistible en comparación con el consumo: como la forma gozosa de estar en el mundo. Contrapunto casi idílico pero importante a tener en mente y a trabajar artesanalmente en nuestras latitudes latinoamericanas, viendo las constantes violaciones a los derechos humanos que acompañan los movimientos sociales.

8 El concepto de la plástica social fue desarrollado por Joseph Beuys y un sinfín de interlocutores en la Academia Estatal de Düsseldorf, a través de la metodología de los «círculos de discusión». Si bien el contexto alemán de los años sesenta es radicalmente distinto al latinoamericano actual, hay en la plástica social ciertos conceptos a rescatar, como la ampliación del concepto del arte (*erweiterter Kunstbegriff*) y en especial el de la libertad, en donde hila más bien asociativamente la relación de la creación y derechos humanos. Por ejemplo, cuando plantea la fraternidad como el máximo estado de libertad (estado al que se llega por convicción, no por una regla social), Beuys apela a entenderlo de una forma intuitiva, a través de la imaginación de lo que aquello podría ser, que a verlo como la conclusión de un pensamiento lógico-deductivo inapelable. Beuys usa estos términos problemáticos no para que sean incorporados, sino para incomodar y provocar su discusión (precisamente por ser problemáticos) y, por ende, para la toma de postura al respecto. Tomar postura cobra para él el carácter de un proceso plástico (un cuestionamiento constante, algo que está en movimiento), no escultórico (una asunción sin problematización, algo que quedó rígido).

Referencias

Aquino, Arnulfo. 2010. *Imágenes de rebelión y resistencia. Oaxaca 2006*. México, D.F.: Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Arte Jaguar: www.coleccion-abierta.mx/oax/arte-jaguar/

Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca (Asaro). Sobre Atenco: <http://www.adnpolitico.com/opinion/2012/05/13/6-anos-del-dia-mas-negro-de-atenco-al-dia-mas-negro-de-pena>, consultado el 8 de agosto del 2014

Lapiztola: www.coleccion-abierta.mx/oax/lapiztola/

Noticias TVCn. 2012. «Increpan a Peña Nieto en la Ibero». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=s7VYgsVnHi4>, consultado el 8 de agosto del 2014.

Proyectos Participativos: www.proyectosparticipativos.com.mx

Ruko. 2010. «Arte y movimiento en las calles de Oaxaca», en: *Desinformémonos. Periodismo de abajo*, entrada de julio 1°. Disponible en: <http://desinformemonos.org/2010/07/arte-y-movimiento-en-las-calles-de-oaxaca/>, consultado el 8 de agosto del 2014.

EL MONTAJE DE LA AUSENCIA: LAS FOTOS RECONSTRUIDAS DE LUCILA QUIETO

Buenos Aires, Argentina (1977)

Por Natalia Fortuny

Uno de los autorretratos de Lucila Quieto la muestra junto a su padre. Sobre la derecha se proyecta la imagen de un hombre sonriente que mira la cámara. Lleva traje y bigotes, y lo acompaña una mujer de perfil que también sonríe, casi fuera de cuadro. El resto de la proyección fotográfica —la parte más clara e iluminada— cae sobre la pared y sobre el cuerpo de Lucila, que parece asustada. Lleva una remera blanca en donde se trazan sombras informes. Nadie parece advertir su presencia.

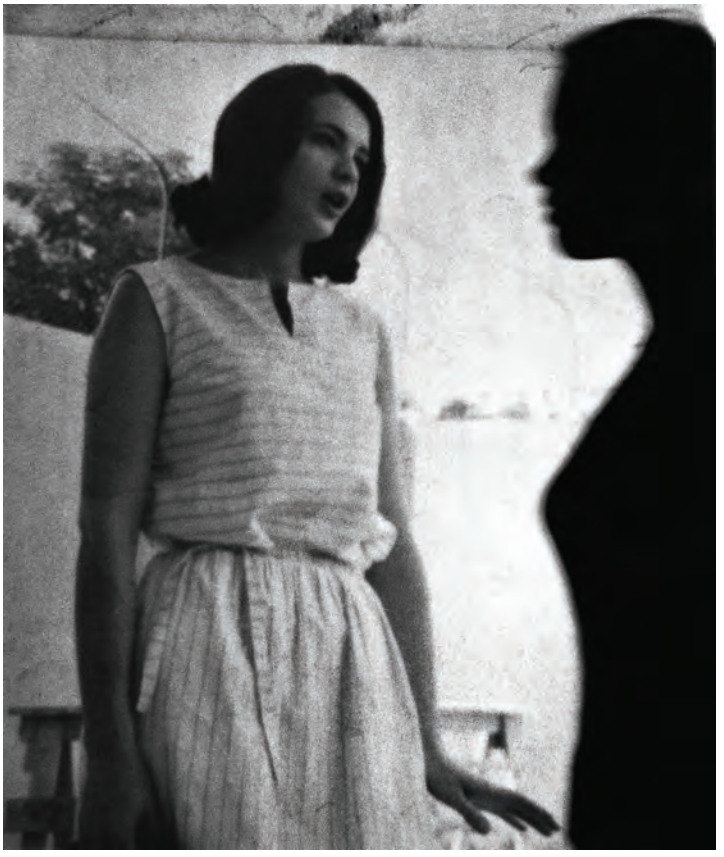
En otra imagen hay una chica de espaldas a una pared, en medio de una extraña perspectiva: sobre ella y su entorno se proyectan hileras de sogas con fotos de rostros. Son las fotos que cuelgan los familiares de los desaparecidos argentinos, en sus marchas para pedir justicia, especialmente en la Plaza de Mayo, frente a la casa de Gobierno Nacional. Estas fotos de carné en blanco y negro, ampliadas y colgadas, son el símbolo claro de los desaparecidos, y muchas veces son las únicas imágenes que se conservan de ellos. Aquí, además de perderse en medio de las imágenes proyectadas, la joven retratada soporta en su espalda una foto en particular: la de una mujer, seria y de pelo corto, que mira hacia algún lejano punto del extremo inferior derecho. Quizá se trate de su madre.

Otra foto muestra un plano medio de una chica con el torso desnudo, de espaldas contra una pared. Tiene los ojos cerrados y un gesto complacido. Sobre el muro se proyecta una fotografía que arma un fondo de ciudad: árboles, casas, gente mirando por una ventana. En este fondo y justo sobre la piel de su espalda se dibuja con gran detalle una pareja joven con un bebé: el padre y el bebé están serios y la madre sonríe. Los tres miran la cámara.

Estas tres imágenes pertenecen a la serie fotográfica *Arqueología de la ausencia*, de Lucila Quieto (1977),[1] cuyo padre, Carlos Quieto, fue desaparecido por la última dictadura militar argentina, cuando Lucila estaba aún en la panza de su mamá.

A Lucila la idea de estos retratos le surgió a partir de una ausencia: no tenía ninguna foto suya junto a su padre en el álbum familiar. «Lo que tengo que hacer», se dijo, «es meterme en la imagen, construir esa imagen que siempre he buscado» (Quieto 2009). Entonces, en 1999, de manera artesanal y como trabajo de tesis para una escuela de fotografía, escaneó las imágenes que tenía de su padre, las proyectó sobre la pared, y se metió en medio para tomar una nueva fotografía, una imagen doble e imposible, que los contuviera por primera vez a ambos. Luego de ver el resultado

1 Serie que la artista compila en formato de libro (Quieto 2011), y que inspiró la película *Hijos: El alma en dos* (2002), de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini.



y la reacción emocionada de algunos de sus compañeros, puso un cartel en la sede de H.I.J.O.S.[2] que decía: «Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame». Y así el juego con las fotos empezó a hacerse colectivo. Fuertemente colectivo, porque además el retratado intervenía activamente en el proceso de construcción de la nueva imagen, eligiendo con Lucila qué foto usar en cada caso, en dónde proyectarla, en qué posición se colocaría el hijo o hija, y con qué gestos, etc. Lucila explica:

> […] las fotos se fueron haciendo entre todos. […] Era parte de un proceso de veinticinco años de poder generar una imagen, después de haber pasado por la experiencia de H.I.J.O.S. como espacio colectivo. No hubiese sido lo mismo si yo hubiese hecho sola las fotos, no terminaba de transmitir cuál era el carácter de peso de toda una generación desaparecida. (Quieto 2009)

La serie completa está conformada por treinta y cinco fotografías en blanco y negro de trece hijas e hijos que suplen, con estas imágenes, un mismo vacío en sus álbumes familiares. Porque la desaparición de los cuerpos se vio reforzada por la ausencia de sus retratos: «Me aferré a la imagen porque fue algo que me faltó de mi papá y que siempre agrandó el vacío que ya de por sí existía por su ausencia física» (Bullentini 2010).

Muchos hijos se ven afectados por esta carencia de imágenes de ellos junto a sus padres. El escritor Félix Bruzzone, hijo de una desaparecida, narra en uno de sus textos algo de esta carencia al mencionar

2 La agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) se formó en 1995 y ha reunido desde entonces a hijos e hijas de detenidos-desaparecidos de la última dictadura cívico-militar argentina.

cómo el sol de Campo de Mayo —barrio donde él vive pero también donde estuvo secuestrada su madre— le va borrando una fotografía que conserva de ella (Bruzzone 2011).

En todas las fotos de *Arqueología de la ausencia* hay una notable centralidad de la composición, ya que la foto proyectada crea un mundo virtual con el que los sujetos y objetos del mundo actual efectivamente *dialogan*. Ese mundo proyectado es muchas veces el mundo de la infancia de los hijos: aquel que se quebraría con la desaparición, retratado justo un poco antes del quiebre.

El mundo proyectado, además, se advierte aquí como tal, y este es el artificio máximo de la serie: mostrar las costuras en esta imposible reunión de padres e hijos. Las diferencias entre las dos materialidades —entre el haz de luz de la proyección y el cuerpo del hijo tomado en todo su volumen— hacen que estos roles se mantengan excepto por un desplazamiento: el montaje no se esconde sino que se presenta precisamente para hacer evidente el encuentro fallido. Por ejemplo, el doblez y lo ajado de la foto vieja proyectados subrayan la existencia de la foto como objeto atesorado, y las marcas de su uso por parte de los hijos, quienes desde niños buscan, miran y tocan la única foto con su padre o madre desaparecidos.

Sin ocultar lo artificioso de sus procedimientos, las fotos se proponen ligadas al montaje y la reconstrucción como formas estético-políticas de intervenir en la construcción de las memorias: «siempre estoy reconstruyéndome, reconstruyendo la historia que me generó», ha dicho la artista (Bullentini 2010). Cada reunión visual de esta obra prioriza no el pasado ni el presente, sino una nueva ocurrencia temporal, anacrónica, que alberga a padres e hijos muchas veces de una misma edad. Lucila sugiere que sus fotos presentan un tercer tiempo, «que no es ni el tiempo de la foto

Páginas 196 y 197: Lucila Quieto, de la serie *Arqueología de la ausencia*, 2008-2009. *Collages* fotográficos, dimensiones variables. Fotos: cortesía de la artista.

del pasado, ni la foto del hijo sosteniendo la foto de su padre ausente mostrándola hoy. Un tercer tiempo ficcionado, que no está claro» (Quieto 2009). Estos retratos sin *photoshop* muestran a los hijos habitando horizontes construidos, quizá para evocar así los horizontes que debieron proyectarse desde niños ante la ausencia de sus padres.

Lucila trabaja mezclando lo actual con lo virtual, y ese mundo de lo «posible-pero-ya-no» que rodea al cuerpo del hijo genera una confusión intensa, una mezcla de tiempos que, incluso, puede ser reparadora. Porque las fotos de Lucila tienen un fuerte matiz lúdico. Un componente de juego más emparentado con la modalidad del *escrache* y otras actividades creativas de protesta de la agrupación H.I.J.O.S. cuando señalaban la impunidad y visibilizaban la identidad de los represores en su entorno barrial. Tal como explica Pablo Bonaldi (2006), durante los *escraches* se satirizaba a los represores, siempre con un espíritu festivo, ligado a las representaciones teatrales, el circo y el carnaval, y poniendo en escena una imagen de los H.I.J.O.S. más ligada a la alegría que al dolor o la tristeza. Al respecto, Lucila refiere que siempre le ha incomodado ver gente llorando frente a sus fotos.

> Para mí el trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. Ahora la tengo. Eso es buenísimo. Había cerrado un ciclo. Encontré en un recurso técnico la forma de resolver una angustia, una fantasía de muchos años. (2009)

Sus fotos no quieren ser tristes, sino que documentan un momento feliz y ansiado. Recrean los recuerdos familiares para reconfigurar recuerdos ficticios, bellos y alegres.

Lucila Quieto, de la serie *Arqueología de la ausencia*, 2008-2009. *Collages* fotográficos, dimensiones variables. Foto: cortesía de la artista.

Lucila Quieto, de la serie *Arqueología de la ausencia*, 2008-2009. *Collages* fotográficos, dimensiones variables. Foto: cortesía de la artista.

Estas fotos reconstruyen la escena familiar imposible, el encuentro que no ha podido ser con su padre («la foto que nunca tuve»), y a la vez constituyen un testimonio colectivo al presentar las fotos de —y para— otros hijos de desaparecidos. Así como Antígona se hace política por reivindicar los lazos de sangre, de la misma manera las fotos reconstruidas de los hijos atraviesan la esfera doméstica de cada álbum familiar. Se afirma, entonces, que no se trata de memorias solo privadas, sino profundamente políticas y sociales, entrelazadas con su tiempo histórico.

En relación con esto, es digno de mencionar aquí un cambio interesante y reciente en las agrupaciones de hijos de desaparecidos: nuevas organizaciones, como el Colectivo de Hijos (CdH) desde 2010 en Argentina, o Niños en cautiverio político, desde 2007 en Uruguay, están reconsiderando sus propias vidas de hijos de desaparecidos como víctimas —en muchos casos, los hijos han estado también desaparecidos junto a sus padres—, para dejar de enfocarse en las vivencias de la generación anterior, y así posicionarse ellos mismos en el centro de la escena traumática. Las imágenes que intentan rescatar no son ya las imágenes de sus padres sino de ellos como niños; para este efecto, por lo general usan técnicas fáciles de manejar y ligadas a la infancia, como el *collage* (práctica a la vez cercana a los montajes fotográficos de esta serie). El Colectivo de Hijos —integrado por María Giuffra, Mariana Eva Pérez, Ana Adjiman, la propia Lucila Quieto y otros, entre ellos muchos exintegrantes de H.I.J.O.S.— promueve en este sentido los encuentros periódicos del Club del Collage (CdC), donde se producen obras de manera colectiva.[3]

3 Para más información sobre el Colectivo de Hijos véase su blog: colectivodehijos.blogspot.com.ar

La propia Lucila aúna desde sus inicios la fotografía y el *collage*, y mantiene esta tendencia en sus obras más recientes.[4] En una serie del 2007, combinó dibujos de la historieta *Sargento Kirk* (del dibujante desaparecido Héctor G. Oesterheld) con fotografías del Cordobazo, creando potentes escenas heterogéneas. En otro conjunto de imágenes de 2008-2009, Lucila reprodujo con dibujos unas fotos policiales pertenecientes a archivos periodísticos, y luego las rellenó con papel glasé picado. Punzón en mano, presentó así coloridos hombres armados, la figura, un fusil clandestino y, entre otras, la imagen de cuatro militantes tucumanos detenidos, incluido el infiltrado que los delató. Ante los sucesos de la toma del Parque Indoamericano en 2010, Lucila copió fotos periodísticas con lápices de colores y pasteles, armando bellos y simples dibujos de las mujeres y las precarias carpas en que se habían instalado. Por último, en *Filiación* adornó fotos de su padre con hojas y flores secas, dibujó calaveras premonitorias sobre sus viejas fotos familiares, y armó genealogías superpuestas con fotografías recortadas y dibujos en crayón (Quieto 2013).

Jugando con la historia y la política, los trabajos de Lucila habitan el reino de las manualidades, la fotografía artesanal, el montaje y el papel brillante picado. Ella corta y monta fotos sabiendo que, una vez rearmadas, las junturas se van a ver siempre como cicatrices. Y a estas uniones les dedica toda su obra.

Referencias

Blejmar, Jordana. et al. 2013. *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Libraria.

Bonaldi, Pablo. 2006. «Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria», en: *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Elizabeth Jelin y Diego Sempol. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bruzzone, Félix. 2011. «Mil palabras», en: *Otra Parte*, n.° 24, Buenos Aires.

Bullentini, Ailín. 2010. «Lucila Quieto: "Siempre estoy reconstruyendo la historia que me generó"», en: *Agencia NaN*, 9 de julio. Buenos Aires.

Fortuny, Natalia. 2014. *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.

Quieto, Lucila. 2009. «Entrevista con Ana Longoni». Buenos Aires: inédita.

Quieto, Lucila. 2011. *Arqueología de la memoria*. Buenos Aires: Casa Nova.

Quieto, Lucila. 2013. «Filiación. *Collage* con fotografías», en: *Revista Dulce Equis Negra* n.° 17, Buenos Aires.

4 Jordana Blejmar (2013) ha hecho un análisis detallado de estos *collages*.

EL DOCUMENTAL POLÍTICO COMO HERRAMIENTA DE EMANCIPACIÓN

Una aproximación a la cinematografía de Marta Rodríguez (Bogotá 1933-) y Jorge Silva (Girardot 1941- Bogotá 1987)

www.martarodriguez.org

Por Marcelo Molano Jimeno

El cine, arte que conjuga todas las artes, espejo del ser humano y su entorno, tiene la potencia de llevar realidades y contextos a personas lejanas, para que observen, para que se sienten a la mesa con otros (reales o ficticios) y coman como comen, vivan como viven. Este es el sentido y papel del cine para las luchas emancipadoras de los pueblos (hay otro cine: el cine liviano, que oculta realidades, que se pasea por cuestiones menos trascendentales, para que las personas no piensen, no cuestionen. Para silenciar la crítica).

Marta Rodríguez y Jorge Silva se encaminaron a hacer del cine ese espejo de la realidad. Nutrieron sus narrativas a partir de ella y denunciaron al mundo la difícil situación del pueblo colombiano, que para fines de los sesenta e inicios de los años setenta del siglo XX existía en el mundo solo como la «Atenas suramericana». Entender a Marta y a Jorge, entender su cine es en principio entender el contexto en que se desarrolló.

Contexto y memoria

Terminando los años sesenta, en pleno contexto de la Guerra Fría, Estados Unidos inicia la intervención militar en Vietnam para evitar el avance del comunismo, al tiempo que en Cuba se alzaba victoriosa la Revolución de Fidel y sus barbudos, que trajo nuevos ánimos y esperanzas de cambio social. Los pueblos entendieron que era posible otro mundo.

Mientras tanto, en Washington observan que si no fortalecían sus relaciones con los países latinoamericanos, la situación cubana podría desatar un efecto dominó. En consecuencia, los norteamericanos engendraron la Doctrina de Seguridad Nacional[1], que influiría decididamente sobre todo el continente. Al mismo tiempo, el descontento por la intervención norteamericana en Vietnam y Cuba radicalizó las posiciones políticas en Latinoamérica, y ayudó a que los movimientos sociales y subversivos se fortalecieran en el imaginario mundial.

El cine y las artes no eran ajenas al creciente descontento social; los artistas empezaban a cuestionar la invasión cultural y las doctrinas cinematográficas norteamericanas, y creaban a su vez nuevas formas de narrar. Así nace el llamado «nuevo cine latinoamericano»: a mi ver, la corriente artística-cinematográfica más importante en la historia del continente, que

1 Política exterior de EE. UU. para las fuerzas armadas de los países latinoamericanos, orientada a perseguir y detener a las organizaciones que promovieran el ideario soviético.

Jorge Silva filmando *Chircales*, 1962–1972. Foto: Marta Rodríguez, cortesía de la Fundación Cine Documental / Investigación Social.

se dio simultáneamente en varios países de la región y recibió influencia de la Revolución cubana y de su naciente industria fílmica. El primer Festival de Cine Latinoamericano, llevado a cabo en Viña del Mar en 1967, consolidó este movimiento.

Hay que decir que cada país tuvo procesos políticos y sociales muy distintos y, aunque la problemática fuese similar (la pobreza y la desigualdad), cada contexto marcó sus particularidades. En este panorama, el nuevo cine latinoamericano buscaba reflejar de una manera crítica la realidad del pueblo a lo largo y ancho del continente. Los artistas demostraban que otro cine, narrado con *la voz de los sin voz*, permitiría abrir los marcos de interpretación de la realidad, cuestionando que la equidad y la codicia pudieran ir de la mano. Además, mostraban las precarias condiciones sociales y económicas del grueso de la población, tanto urbana como rural, de sectores campesinos despojados de tierra, indígenas sin reconocimiento de derechos y miles de trabajadores explotados y prácticamente esclavizados.

En esta línea se planteaba que el cine debía servir como instrumento para la toma de conciencia a través de un choque con la realidad. Algunas de las películas más representativas del movimiento son: *La hora de los hornos* (1968) de Femando Solanas y Octavio Getino, en Argentina; *Memorias del subdesarrollo* (1968) del cubano Tomás Gutiérrez Alea; *Antonio das Mortes* (1968) del brasileño Glauber Rocha; y *Yawar Malku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971) del boliviano Jorge Sanjinés.

Por su parte, a mediados de los años sesenta, Colombia apenas se reponía del periodo conocido como la Violencia. La guerra civil desatada por sectores dominantes contra el grueso de la población permitió que unos pocos acumularan tierras y riquezas a costa de la desaparición física y política del gaitanismo[2]. En este contexto, la explotación del campesino era pan de cada día, y en las ciudades la gente se moría de hambre mientras una pequeña minoría gozaba de las mieles del poder. Los campesinos, poco a poco, se vieron obligados a emigrar a las ciudades a engrosar la clase obrera y trabajar por unos míseros pesos para poder sobrevivir. Así, la tierra pertenecía —y

2 Jorge Eliécer Gaitán, caudillo que encarnó el deseo del pueblo por un cambio, cayó asesinado el 9 de abril de 1948, en el acontecimiento que sería luego conocido como el *bogotazo*, que desató el periodo de la Violencia (como se conoce el largo periodo de guerra civil en que liberales y conservadores se enfrentaron por el poder, y cuyo saldo se estima en cuatrocientos mil muertos).

pertenece aún— a los latifundistas y sus terrenos se mantienen ociosos, viviendo de la renta, o, en el mejor de los casos, dedicados a la ganadería.

Esta situación de atraso, violencia y usurpación empujó a asociaciones de campesinos de influencia comunista en Cauca y Tolima a tomarse por sí mismos las tierras de las que fueron despojados. En un hecho histórico, los campesinos fundan lo que el gobierno y los militares llamaron «Repúblicas independientes»; y la respuesta estatal fue la represión. Melo lo narra de la siguiente manera:

> Las regiones mejor organizadas política y militarmente, como varios municipios de la región del Sumapáz, el Pato y el Guayabero en el Huila y Marquetalia, todos relativamente marginales a la economía nacional, son difamados por la prensa como repúblicas independientes, y contra ellas el Ejército lanza varias campañas de cerco y aniquilamiento; son bombardeadas en varias ocasiones y se utiliza Napalm, todo para poder restaurar el poder de los grandes propietarios territoriales y el de la nación sobre este tipo de regiones. (Melo 1995, 327)

La represión salvaje contra campesinos inconformes fue el caldo de cultivo preciso para el nacimiento, en 1964, de lo que hoy día se considera la guerrilla más antigua del mundo en actividad: las Farc-EP.[3] Poco tiempo después surgirán otras dos guerrillas: el ELN y el EPL, movimientos formados en el seno de las universidades públicas y de orientación guevarista pro-cubana y maoísta, respectivamente. Paralelo a ello, los movimientos estudiantiles tomaron gran fuerza, y la demostración clara de que organizados podían cambiar el mundo se ratificó el 1° de mayo de 1968 en París, en el calor de un continente convulsionado y que amenazaba con liberarse del yugo norteamericano bajo la premisa de Marx:

> La tecnología nos descubre la actitud del hombre ante la naturaleza, el proceso directo de producción de su vida; y por tanto las condiciones de su vida social y de las ideas y representaciones espirituales que de ella devienen. (tomado de *Chircales* 1970)

Es este el marco histórico en el cual Marta y Jorge comienzan a construir un discurso político sobre las condiciones de vida de la gente de los chircales, como se denominan los lugares de fabricación y cocido de ladrillos, tejas y adobes. La película que filmaron al respecto resulta definitiva para entender la ruptura con el cine tradicional y su compromiso con la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico.

Los autores

Marta Rodríguez (1933-) es una mujer originaria de un pequeño pueblo al occidente de Bogotá, Subachoque, habitado para la época por indígenas y campesinos, hecho que marcó de una forma contundente su visión política. En 1953 se traslada a Barcelona con su madre y sus hermanos, decididos a estudiar. En España experimenta la etapa de posguerra y el furor vigente del franquismo. Luego estudia Bellas Artes y Literatura en la Universidad de Madrid y, después, en el Instituto León XXIII, cursó estudios en sociología. Para 1957 viaja a París y en su estadía conoce un movimiento de iglesias militantes de izquierda, «Los curas obreros», que trabajaban con los hermanos Emaús y el Abate Pierre (Henri Grouès), quienes acogían a los obreros que venían de las minas de carbón en Bélgica a las cosechas de remolacha en Francia; allí conoce a Camilo Torres[4], quien marcaría decididamente su trayectoria.

Marta regresa a Colombia e ingresa a la Universidad Nacional de Bogotá a estudiar Sociología; allí se embarca a trabajar con el padre Camilo en una Junta de Acción Comunal en el barrio Tunjuelito. Esta

3 Esta organización, creada como una autodefensa campesina contra las continuas agresiones estatales, tendrá una orientación marxista-leninista. Sus principios, la redistribución de tierra y riqueza, siguen hoy vigentes.

4 Sacerdote y profesor universitario. En los años sesenta Torres se enfrenta a la Iglesia y al militarismo y se lanza al trabajo político. Después de sufrir algunos atentados, decide irse para la guerrilla, haciendo parte de la cual muere en 1967.

experiencia es fundamental para ella, puesto que la aproxima a la problemática de la gente que trabajaba en la producción de ladrillos cerca al barrio. Posteriormente opta por estudiar Antropología, motivada por el reconocimiento de las culturas indígenas de las que ella se sentía parte, y finalmente en 1961 regresa a Francia a estudiar cine, con la idea de utilizar la imagen como forma de expresión de las comunidades menos favorecidas por el sistema; lo que coincide con los años del nacimiento del nuevo cine latinoamericano (allí la nueva ola estaba en auge y las estructuras clásicas del cine estaban siendo revaluadas por una generación joven que sentía que era posible concebir el mundo de otra forma). Para 1964 vuelve a Colombia y trabaja en la Embajada de Francia, decide hacer un curso de literatura en la Alianza Francesa y allí, en un cineclub en 1965, conoce al que sería su compañero de tantas batallas: Jorge Silva.

Jorge Silva nace en Girardot y a los seis años emigra a la ciudad de Bogotá con su madre y su hermana. Debido a la situación económica solo logra estudiar hasta tercero de primaria y se ve obligado a trabajar como albañil, al tiempo que continúa sus estudios de manera autodidacta en la Biblioteca Luis Ángel Arango. A los veintitrés años tiene su primer acercamiento al cine por medio de los cineclubes. Para ese momento estaba en auge la única escuela de cine en Colombia. Allí se acerca a la imagen a través del lente de una cámara fotográfica, estudia y comprende los procesos de la luz, revelado, y explora las posibilidades y particularidades de la fotografía y realiza su primera película junto a Enrique Forero, gran amigo personal.

Marta había retornado al país con el propósito de hacer una película que denunciara la situación de las familias que trabajaban en los chircales de Tunjuelito y cuando conoció el trabajo de Jorge lo invitó a participar en el proyecto. Desde entonces la relación de ambos estuvo marcada por una complementariedad: mientras él era más estudioso de la técnica de la imagen, ella se concentraba en desarrollar la Investigación Acción-Participativa (IAP). En sus películas será claro desde entonces el estudio de los problemas de las comunidades con una visión enfocada en los procesos de lucha de clases, y su visión del conflicto social como condición permanente en la construcción de la sociedad.

Las obras de Marta Rodríguez y Jorge Silva retratan su realidad política y social de una manera estremecedora. Su producción fílmica se enmarca en un género documental en el cual, por medio de imágenes poéticas, exponen de manera crítica la realidad social bajo un discurso político de tintes marxistas. Su trabajo hace parte, sin duda alguna, de los documentos cinematográficos más sobresalientes en la historia del país, revelando la situación de las clases menos favorecidas y promoviendo, a su vez, el ideario de un cambio social y la construcción de una nueva Colombia.

Históricamente el problema de la tierra ha sido el epicentro de muchas desigualdades sociales en Colombia y, en consecuencia, ha avivado las llamas del descontento y del conflicto social. Las luchas agrarias han sido el mecanismo de defensa del campesinado, en procura de una redistribución de la tierra, la propiedad y el capital. Estas luchas han alimentado el tejido social de las masas y se reproducen una y mil veces más a lo largo de la historia. Marta Rodríguez y Jorge Silva decidieron acompañar estas luchas y contarlas. Los documentales que realizaron parten de unidades básicas como la familia (*Chircales*, 1972), las comunidades indígenas (*Nuestra voz de tierra*, 1980) y la clase obrera (*Amor, mujeres y flores*, 1987), todos ellos grupos carentes de acceso a los medios de producción y a la propiedad de la tierra, marginados de los servicios de educación y salud y, por lo tanto, proclives a la rebeldía. En este sentido, es claro que ambos aportaron en la formación de una conciencia política en los espectadores, los actores y en los colaboradores de sus películas. Este será, a la larga, el valor social de su obra.

Los chircales

Chircales es el título de la opera prima de Marta y Jorge, sucede en el sur de la capital, en un barrio marginal y semirural, de suelo arcilloso y laderas empinadas, donde vivían centenares de familias dedicadas a cocinar

Azadones, primera recuperación de tierras en Hacienda Cobalo (1973-1980). Foto: Jorge Silva, cortesía de la Fundación Cine Documental / Investigación Social.

los ladrillos con los que la urbe crecía. El proceso de elaboración del ladrillo era artesanal: pozos donde con tracción animal se hacía girar un molino que amasaba el barro, luego era moldeado con formaletas de madera y secado al sol para ser cocinado en hornos gigantes. Hasta aquí, el proceso parece obra de unos alfareros que con sus manos irían dándole forma a la Bogotá de los sesenta, y sin embargo detrás de esta imagen idílica se escondía una realidad de explotación y miseria.

Las tierras de los chircales pertenecían a familias adineradas como los Pardo Rocha[5], que contrataban un mayoral para que administrara su propiedad. A las familias que llegaban de otras zonas en busca de trabajo y techo, el mayoral les arrendaba un predio y les permitía construir un rancho y acondicionarlo para producir el ladrillo. El arrendatario se comprometía a pagar la vivienda y el terreno con la producción de ladrillo. Así el mayoral y el dueño se aseguraban una producción de ladrillo, comprado al precio que les conviniera. En pocas palabras, se esclavizaba a la familia: trabajaban y pagaban con ladrillo, pero la producción nunca les alcanzaba para zanjar la deuda, que crecía por los intereses.

Como parte de su investigación, Marta y Jorge vivieron con estas familias durante dos años; subían y bajaban de la montaña cada dos o tres días durante el proceso. Para entonces las cámaras de cine eran muy escasas y hacer cine era demasiado costoso. A través de la Embajada Francesa consiguieron una bolex[6] y una grabadora de cinta magnética y fueron metiéndose en la vida de una familia, los Castañeda. Los acompañaban a comer y a trabajar el barro… fueron conociendo sus miedos y sus felicidades, sus derrotas y sus desamores. Así, la dimensión humana en medio de la miseria y la explotación adquiría variedad de matices.

Al final del proceso ambos debían subir la montaña escondidos del mayoral, que los había amenazado

5 La familia Pardo Rocha poseía la cuarta parte del departamento de Cundinamarca, abarcaba las tierras de Doa (hoy Aposentos), San Bernardo, Pasca, Venecia, Pandi, y una parte de Cabrera, Usme, Mundo Nuevo y las zonas limítrofes con los departamentos del Meta, Huila y Tolima. Según LeGrand, en 1930 el Ministerio de Industrias calculó la extensión de esta propiedad en 203.999 hectáreas.

6 Marca suiza de cámaras de cine. Su cámara de 16 mm es famosa por su carácter portátil.

Marta Rodríguez en los chircales (1967–1972). Foto: Jorge Silva, cortesía de la Fundación Cine Documental / Investigación Social.

de muerte si volvían a sus terrenos. Marta y Jorge terminaron de documentar por un doble compromiso: de un lado con la película, y de otro con estas familias. *Chircales* se estrenó en círculos marginales y festivales de cine alternativos (en especial, en el Encuentro de Cine Latinoamericano de Mérida de 1968, en Venezuela, donde causó gran impacto), siendo ganadora de premios y convirtiéndose en una película de culto, de esas que todos conocen pero no pasa por las salas comerciales. Por su parte, la familia Castañeda con la que convivieron, según contó Marta (2007), tomó conciencia de su situación y con ayuda de los cineastas compraron una casa, sus hijos estudiaron y sus circunstancias mejoraron.

Casi medio siglo después, en el 2012, acompañé a Marta en un proyecto con la Alcaldía de Bogotá. La idea era regresar a los chircales y conocer la situación actual. Efectivamente la realidad era muy distinta: sobre esas montañas de greda y barro ahora se erguía un barrio con miles, tal vez millones, de casas en ladrillo y bloque. En la parte más alta, ruinas de hornos eran testigos mudos de lo que fue alguna vez el territorio. Algunas pocas familias recordaban esta historia y nos contaron cómo se dio el cambio y cómo se tomaron los terrenos y pelearon por la tierra. Al final un decreto les dio la razón y legalizó su propiedad de hecho —eso sí, indemnizando al dueño (la familia Pardo Rocha) por la pérdida de su propiedad—.

Marta, entusiasmada y llena de vida, a sus 85 años regresó a sus chircales, recorriendo las esquinas, conversando con los vecinos para precisar fechas y acontecimientos, cerrando una historia que había quedado abierta desde los años setenta. *De barro y alfareros* fue el nombre del trabajo documental que realizamos entonces con ella.

En síntesis, las obras de Marta Rodríguez y Jorge Silva retrataron la realidad política y social de una manera estremecedora. Su producción fílmica está enmarcada en el género documental, el cual por medio de imágenes poéticas expone de manera crítica el contexto social. Sin duda, su trabajo hace parte de los documentos cinematográficos más sobresalientes en la historia de Colombia.

Referencias

Bushnell, David. 1997. *Colombia una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta.

Gaitán, Gloria. 1981. *La lucha por la tierra en la década del 30*. Bogotá: El Áncora.

Machado, Absalón. 1981. *Campesinado y capitalismo en Colombia*. Bogotá: Cinep.

Martínez, Hernando. 1982. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina.

Melo, Jorge Orlando (coord.). 1995. *Colombia hoy. Perspectivas hacia el siglo XXI*. Bogotá: Tercer Mundo.

Rodríguez, Marta. 2007. Entrevistas con Marcelo Molano en Bogotá. Documento inédito.

TEATRO DEL OPRIMIDO O TEATRO DEL DIÁLOGO

Brasil
http://institutoaugustoboal.org/

Por Bárbara Santos

El Teatro del Oprimido es un método estético creado por el teatrólogo brasileño Augusto Boal, cuyo objetivo es la superación de injusticias. El Teatro del Oprimido podría ser llamado «teatro del diálogo», pues promueve el intercambio de experiencias entre actores y espectadores, a través de la intervención directa en la acción teatral, para conducir a un análisis de la estructura de los conflictos que se abordan o se intentan representar. A partir del juego teatral, los participantes expresan ideas y emociones, y son alentados a escuchar al otro y a concentrarse en la percepción de diferentes perspectivas sobre una misma realidad. Ese diálogo teatral busca presentar el proceso de reflexión sobre las implicaciones sociales que influyen o determinan la realidad representada, y las posibles estrategias de actuación para su transformación.

El contexto sociohistórico que produjo este método ayuda a comprender la esencia de esta propuesta. Augusto Boal nació en Río de Janeiro el 16 de marzo de 1931. Según cuenta en su autobiografía (Boal 2000), durante la adolescencia convivió con los obreros que hacían de la panadería de sus padres un punto de encuentro antes del trabajo. Las conversaciones entre esos trabajadores ayudaron a construir la visión del joven Boal sobre la realidad brasileña, visión que lo ingresaría en la historia del teatro en la década de 1960, con su contribución en la creación de una dramaturgia genuinamente brasileña.

En este periodo, el teatro que se hacía en Brasil, salvo rarísimas excepciones, seguía la moda europea, y los textos nacionales eran considerados «plagas» de taquilla, montajes condenados al fracaso. Boal se dedicó a investigar caminos propios de la actuación y a desarrollar textos inspirados en la realidad brasileña, para producir algo que no fuera copia europea y que significara una resistencia creativa al conformismo y servilismo artístico. El Teatro de Arena de São Paulo, del que fue director, se convirtió en referente nacional por la innovación que representó tanto en la dramaturgia como en la dirección.

En una de sus excursiones, el grupo del Teatro Arena visitó el noreste de Brasil con un espectáculo que proclamaba la lucha por la tierra aunque el derramamiento de sangre fuera necesario. En esta ocasión el grupo conoció a Virgilio, un líder campesino. Después del espectáculo, Virgilio se mostró impresionado con la identificación política entre el grupo de teatro de São Paulo y el movimiento campesino. Por esta razón, los invitó a participar de un enfrentamiento contra un latifundio. Los artistas se vieron obligados a reconocer que, como artistas, no estaban preparados para la lucha de los campesinos.

Arriba: Augusto Boal, 1986. Abajo: equipo del Centro de Teatro del Oprimido: Olivar Bendelak, Helen Sarapeck, Augusto Boal y Claudete Félix, Bárbara Santos y Geo Britto, 2007. Fotos: Archivo del Centro de Teatro del Oprimido, Río de Janeiro.

Virgilio los cuestionó: «¿Quieren decir entonces que la sangre necesaria para liberar la tierra, anunciada en la canción que ustedes cantan en su espectáculo, es la nuestra?». En respuesta, Augusto Boal expresó: «Ese día, en el viaje hacia la región nordeste, cambió mi vida. El sacerdote Batalha[1] y el campesino Virgilio cambiaron mi concepción del arte. Por lo menos, mi manera de ver el teatro y su utilidad» (2013).

En esa época, el profesor Paulo Freire innovaba los procesos de alfabetización popular en Brasil, con base en el principio de que la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra. El método de Freire encaraba al educando como productor activo y autónomo de conocimiento. El año 1964 trajo consigo la dictadura militar, que instauró un régimen político autoritario y sanguinario, basado en persecuciones, encarcelamientos, asesinatos y desapariciones. En ese contexto Freire fue considerado traidor y debió exiliarse en Chile, desde donde trabajó y ejerció influencia en los procesos pedagógicos en toda América Latina. Allí lanzó el libro *Pedagogía del oprimido*.

En Brasil, los militares crearon decretos que daban poderes extraconstitucionales para legitimar el régimen y suspender las garantías constitucionales de los ciudadanos. Entre 1964 y 1969 se promulgaron diecisiete actos institucionales (AI). El primero de ellos definió el golpe militar como revolución: «la revolución victoriosa, como poder constituyente, se legitima por sí misma», afirmaban. En 1968, con el AI-5, el sistema redujo dramáticamente las posibilidades de expresión y resistencia.

1 Un sacerdote católico que sorprendió a Boal por su conciencia política con respecto a la difícil situación de los campesinos de la región.

Entonces Boal empezó a actuar con no-actores (o actores naturales) en sindicatos, iglesias y centros culturales, para desarrollar medios de análisis de la realidad y de comunicación con la sociedad. «Con *La excepción y la regla*[2] empiezo a pensar en los actores que somos todos nosotros, todos los días, y en la teatralidad de nuestras vidas» (Boal 2013).

Ante la censura impuesta por los militares, paralelamente surge el «teatro periodístico», como respuesta estética. Esta técnica intentaba revelar lo que se había sustraído o manipulado en las noticias, crear imágenes para visibilizar ausencias, producir sonidos y ritmos para destacar silencios, y repetir titulares para desmontar trampas, entre otras formas estéticas de denuncia de las distorsiones producidas por la censura.[3]

En febrero de 1971, Augusto Boal es capturado, torturado y finalmente exiliado. Pierde el Teatro de Arena de São Paulo, y acabará por residir en Argentina, entre los años 1971 y 1976. Entre tanto, en 1973 actúa en el Programa de Alfabetización Integral (Alfin) en Perú,[4] destinado a alfabetizar en lenguas maternas y en español a una población adulta, indígena y no indígena, que hablaba cuarenta y cinco idiomas diferentes. La dificultad de la comunicación verbal en el mismo idioma lo obliga a la creación del «teatro-imagen», en el cual la escenificación no depende de la palabra. En esta técnica teatral los temas, problemas y sentimientos se representan en imágenes concretas, individuales y colectivas.

Por esta época Boal trabajó con grupos de campesinos utilizando la dramaturgia simultánea: alguien contaba una historia cotidiana sobre un problema concreto que quisiera resolver, luego el grupo de teatro escenificaba el problema relatado, presentaba la producción para la comunidad, y esta discutía el problema y sugería alternativas, que los artistas improvisaban. En consecuencia, el teatro servía como espejo en el cual la comunidad podía ver reflejados sus problemas, analizar la realidad vivida y buscar los medios para superar la situación indeseada. Sin embargo, un cierto día una campesina no quedó satisfecha con el resultado: la interpretación de su sugerencia por la actriz en escena no parecía corresponder a la idea que la campesina quería expresar. Después de tres tentativas fracasadas, Boal le preguntó si ella misma querría interpretar su sugerencia. La campesina osó subir al escenario para decir con su propia voz y a través de su cuerpo cuál era su alternativa para el problema escenificado. Se considera que así nació el «teatro-foro», en el cual se destruye la barrera entre actor y espectador, y se implementa el diálogo directo. En esta modalidad de teatro se produce una representación de un problema real —que emerge del grupo que experimenta el problema—, en el cual oprimidos y opresores entran en conflicto por la defensa de sus deseos e intereses. La escenificación se presenta como una pregunta abierta para los espectadores, quienes, después de asistir, son invitados a entrar en escena, intervenir en la acción dramática, y buscar alternativas concretas para la transformación de la realidad. A lo largo de ese periodo, Boal escribe diversos libros, entre los cuales se cuenta el *Teatro del Oprimido*, título inspirado en la obra de Paulo Freire.

El teatro de Boal y la pedagogía de Freire, por caminos distintos, alientan al oprimido a construir su propia visión del mundo y a tener una experiencia estética original e inclusiva, para que pueda liberarse de la dominación del opresor. Sin embargo, al tiempo que ambos desarrollaban su trabajo, los regímenes dictatoriales se extendieron por toda América del Sur y empezaron a cooperar entre sí. Brasil y Argentina integraron la Operación Cóndor, una especie de red de cooperación entre los regímenes militares que facilitaba la búsqueda y eliminación de líderes. La situación de Boal se tornó difícil en Argentina, donde empezó a actuar de manera anónima.

2 Obra de Bertolt Brecht, de 1930.

3 Estas técnicas siguen siendo útiles para trabajar con las manipulaciones utilizadas actualmente en los medios de comunicación.

4 Basado en las propuestas pedagógicas de Paulo Freire.

Para superar la imposibilidad de hacer teatro, y con el fin de crear formas alternativas de discusión pública de los problemas y derribar el impedimento de ser visto en una representación, Boal creó el llamado «teatro-invisible». Aquí, a pesar de que las escenas se producen como si fuera una función teatral, deben ser presentadas en un lugar donde podría suceder como un hecho verídico, para que no se identifique como teatro. De esta forma, los espectadores son participantes reales, reaccionan y opinan espontáneamente en la discusión provocada por la puesta en escena.

Cuando empezó a correr peligro su vida en la Argentina, Boal partió hacia Lisboa, y después a París, donde dictó clases en la Universidad de la Sorbonne-Nouvelle y creó el Centre du Théâtre de l'Opprimé Augusto Boal, en 1979. En Francia, Boal se enfrentó con historias de opresiones difusas, enmarañadas en subjetividades. Según contaba, su primera reacción fue de perplejidad: «¿Cómo alguien se podría sentir oprimido sin tener un opresor palpable?». Teniendo en cuenta su origen, es comprensible su dificultad para identificar como opresión incidentes sin policía, sin restricciones de derechos civiles, sin terrorismo de Estado, sin violencia, sin un opresor concreto.

En lugar de negar lo que no tenía herramientas para comprender, Boal buscó identificar las opresiones internalizadas, sus orígenes sociales y los efectos que provocan en la vida cotidiana. Creó así el «Arcoíris del deseo», cuyo objetivo es analizar el proceso de internalización y de cristalización de esas opresiones; un conjunto de técnicas teatrales utilizadas en el estudio de casos en los cuales los opresores han sido internalizados y, desde esta perspectiva, siguen reproduciendo ideologías, costumbres y verdades en la vida cotidiana de quien se encuentra oprimido.

En Brasil, desde mediados de la década de 1970, la dictadura militar había comenzado a manifestar desgastes. La sociedad reivindicaba libertades civiles, la economía entraba en crisis y los militares incorporaban el discurso de redemocratización lenta, gradual y segura. En 1979 se aprobó la Ley de Amnistía. Y fue en este contexto de redemocratización que, en 1986, Boal volvió a Brasil. Entre las razones de su regreso estaba la invitación de implementar el proyecto «Fábrica de teatro popular en centros integrados de educación pública», en Río de Janeiro. El proyecto consistía en la formación de animadores culturales cuya función sería la de facilitar el vínculo entre la escuela y la comunidad.

La capacitación de estos profesionales se dio a través de la producción de espectáculos de teatro-foro sobre temas de interés de la comunidad. La experiencia causó un impacto visible en la vida escolar al propiciar un contacto horizontal y directo entre alumnos, profesionales de la educación, familiares y comunidad. Como fruto de esa experiencia, nació el Centro de Teatro del Oprimido (CTO). En 1992, el equipo de CTO decidió comprometerse en las elecciones municipales para apoyar y fortalecer al PT (Partido de los Trabajadores) a través de la candidatura de Augusto Boal al parlamento, con la propuesta de crear leyes municipales a través de la participación del electorado en eventos teatrales.

Entre 1993 y 1996, con el CTO, Boal desarrolló entonces el «teatro legislativo», en el cual los espectadores (ciudadanos), además de actuar sus alternativas, también extienden sugerencias escritas sobre la política pública. Estas propuestas se dirigen a una Célula metabolizadora[5], constituida por especialistas en el tema tratado: alguien representando al movimiento social, algún especialista en legislación y abogados competentes en el área. Al final del evento teatral se instaura la «Sesión solemne simbólica»[6] de teatro

5 Título que identificaba al conjunto de especialistas que debería «metabolizar» las propuestas del público. En el vocabulario boaliano, este término —inspirado en el proceso bioquímico de las plantas— define el proceso de análisis y de transformación de ideas generales de la platea en una propuesta estructurada para la votación.

6 El momento de voto en las reuniones del parlamento en Río de Janeiro se llama «sesión solemne». El proceso de discusión y votación de las propuestas del público en el teatro legislativo fue bautizado por Boal como «Sesión solemne simbólica».

Discusión con el público en el momento del foro. *Hotel Europa*, obra estrenada en el Festival Internacional de Teatro do Oprimido em Pula, Croacia, junio del 2012. Archivo Kuringa-Berlín.

legislativo. El escenario de la obra es desmontado y la Célula metabolizadora hace un resumen del proceso de análisis de las sugerencias recibidas. Después presentan una o dos propuestas —elaboradas a partir de las ideas más representativas expresadas por el público— para la discusión y posterior votación.

La experiencia fue desarrollada con diecinueve grupos comunitarios: jóvenes en situación de riesgo social o en conflicto con la ley, mujeres que sobrevivieron a la violencia de género, homosexuales en lucha contra la discriminación, trabajadoras domésticas y personas con enfermedades mentales, entre otros. Desde 1997, el teatro legislativo se extendió a todo el Brasil a través de proyectos nacionales en prisiones, escuelas y centros culturales. Hasta ahora, la producción resultante del proceso han sido quince leyes municipales, dos leyes estatales y varias propuestas en discusión en el Congreso Nacional.

El avance en la dirección de las transformaciones sociales no impidió, sin embargo, la percepción de que la carencia de experiencias pedagógicas liberadoras obstaculizaba el desarrollo intelectual y ciudadano de los integrantes de grupos comunitarios. Los y las participantes tenían dificultades para crear metáforas, es decir, para representar la realidad a través de medios estéticos. Con el fin de enfrentar esta dificultad, surgió la «estética del oprimido»[7], un conjunto de actividades que apuntan a desarticular las estrategias con las que el sistema opresor nos influencia y convence de que somos incapaces de crear, de producir y de decidir. Su objetivo es desarrollar una percepción estética propia para que las historias del grupo puedan tener una representación plástica (y política) con la cual estos se identifiquen, en la cual se reconozcan y a través de la cual se desarrollen. Esto implica poner en marcha un intenso proceso creativo que impulsa la lectura crítica del mundo, el autoconocimiento, la autoestima y la autoconfianza, y estimula al individuo a descubrirse ciudadano a través de una experiencia colectiva.

El Teatro del Oprimido se ha utilizado en varios frentes para promover los derechos humanos en todo el mundo, y debe su éxito y réplica a la simplicidad de las

7 Título, así mismo, de la última obra de Augusto Boal.

Grupo de jóvenes en obra sobre la violencia en la escuela, 2007. Archivo Kuringa-Berlin.

técnicas, que facilitan la aplicación y la eficacia de los resultados. Al demostrar que el diálogo es el mejor antídoto para el conflicto, el método se devino en un importante instrumento empoderador al abordar la memoria, promover la paz y superar la pasividad.

Por el reconocimiento de la importancia de su obra y su influencia en acciones que buscan transformar realidades opresivas, Augusto Boal fue nominado para el Premio Nobel de la Paz en 2008 y nombrado Embajador Mundial del Teatro por la Unesco en marzo de 2009, poco antes de su muerte.

Referencias

Boal, Augusto. 2000. *Hamlet e o Filho do Padeiro*. Rio de Janeiro: Record.

Boal, Augusto. 2013 [1997]. «Brecht, e modestamente eu!», en: *Textos d'Augusto Boal*. Rio de Janeiro: Centro do Teatro do Oprimido. Disponible en: <http://institutoaugustoboal.org/2013/06/13/brecht-e-modestamente-eu/>, consultado el 20 de septiembre del 2014.

entre**vista**

LA MEMORIA COMO EJERCICIO POLÍTICO INCESANTE

A Guillermo Calderón por Fernanda Carvajal y Pío Longo

A continuación presentamos la conversación que sostuvimos con el director teatral chileno Guillermo Calderón durante su visita a Buenos Aires, en agosto del 2013, para presentar dos funciones de su obra *Villa+Discurso* en el Centro Cultural San Martín.

Estrenada en el 2011, en Santiago de Chile, esta obra escrita y dirigida por Guillermo Calderón e interpretada por las actrices Francisca Lewin, Carla Romero y Macarena Zamudio,[1] contiene, tal como su título lo anuncia, dos obras en una. En *Villa*, tres personajes femeninos de unos treinta años, que se nos presentan con el mismo nombre (Alejandra), discuten qué hacer con Villa Grimaldi, el predio que funcionó como principal centro de tortura y desaparición de personas durante la dictadura de Augusto Pinochet. Los tres personajes femeninos, presuntamente vinculados a las agrupaciones de derechos humanos, deben votar para elegir entre dos opciones y resolver lo que los miembros más antiguos de la organización (la generación de sus padres) no ha logrado dirimir: bajo qué política constituir a Villa Grimaldi como espacio de memoria. La opción A defiende la reconstrucción de Villa Grimaldi tal como era cuando funcionó como centro de tortura, priorizando la necesidad de recordar el horror y denunciar lo ocurrido, haciendo del lugar un espacio de dolor. La opción B propone construir un museo de arte contemporáneo que, desde una arquitectura minimalista y moderna, la incorporación de nuevas tecnologías y del lenguaje del arte conceptual, genere una mirada abierta al futuro que resignifique el dolor por medio de la experiencia estética. Se trata de la puesta en escena de un conflicto sin resolución, que atraviesa debates fundamentales de las agrupaciones de derechos humanos sobre la memoria, a la vez que desmonta toda concepción de la memoria como algo dado, al presentarla como un discurso que se construye a partir de posiciones en pugna.

1 La obra es llevada a escena por la compañía chilena Teatro Playa, formada por Francisca Lewin, Carla Romero, Macarena Zamudio, Guillermo Calderón, María Paz González y Fernanda Videla, a partir del estreno de *Villa+Discurso*.

Villa+Discurso, 2011. Festival Internacional Santiago a Mil, Casa de Memoria José Domingo Cañas, excentro de tortura, Santiago de Chile. Foto: cortesía de Guillermo Calderón.

En *Discurso*, tres personajes femeninos asumen la voz de Michelle Bachelet para pronunciar un ficticio discurso de despedida luego de concluir su primer gobierno (2006-2010). Como señala el programa de mano, la obra discurre sobre «las aspiraciones y frustraciones de una generación que vivió emocionada la experiencia de elegir a la primera presidente mujer de Chile, quien además había sido víctima de la tortura», y, a la vez, imagina «el conflicto de una mandataria que aspira a producir reformas populares administrando el modelo neoliberal impuesto por la dictadura».

Así, *Villa+Discurso* plantea una discusión depurada de toda condescendencia sobre las políticas de la memoria y, por esa razón, es una obra que interpela el presente de la interminable posdictadura chilena. Entre línea y línea, la obra de Calderón deja ver cómo los efectos del terrorismo de Estado no pueden circunscribirse solo a las víctimas directas, porque la dictadura no es una cuestión del pasado que se deje atrás con una generación. Por el contrario, lo que esta obra parece decir es que la violencia dictatorial no solo tuvo una dimensión destructiva, sino que también fue una violencia productiva; una violación que engendra. De ahí que la obra llame a pensar en todo lo que la dictadura gestó —una generación, una izquierda que no fue solo derrotada sino reconcebida, una trama institucional, legal y política, sentidos comunes, otro país—, dejando a su paso toda una cadena histórica desdibujada. A la vez, no es casual que sean personajes femeninos los que toman la palabra en la obra. Hay una vieja pedagogía en la lógica colonial que enseña que el cuerpo de la mujer es el primer territorio a ocupar por el colonizador; una pedagogía que hereda toda operación (re)fundacional —incluida la dictatorial—, según la cual el cuerpo de la mujer constituye un botín codiciado.[2] Por eso la violación como forma de tortura en las dictaduras latinoamericanas se practicó con tenacidad, pues ha servido para satisfacer aquella fantasía del poder de lograr interrumpir e inocular en las alianzas y el linaje de las organizaciones de izquierda, el «enemigo interno».

2 En este punto, la referencia a la madre mapuche de uno de los personajes cobra particular densidad.

Villa+Discurso, 2011. Festival Internacional Santiago a Mil, excentro de tortura Londres 38, Santiago de Chile. Foto: cortesía de Guillermo Calderón.

Pero Calderón no pone el cuerpo femenino en el centro de la escena como víctima sino para pensar en la relación entre mujer y política, y entre mujer y poder, como una relación compleja en la historia reciente de Chile. Así, en la obra, la figura épica de la mujer que lucha por las víctimas de la dictadura tiene su contracara en la sutil alusión, en el nombre «Alejandra», a Marcia Merino, «*la flaca* Alejandra», militante de izquierda que pasa a la historia como signo de la traición.[3] Entre ambas figuras femeninas, la de la mujer que lucha y la de la mujer que traiciona, se entrevé la figura ambivalente y velada de la primera presidenta de Chile. En todas estas tensiones, especulamos, se cifra el «+» que enlaza *Villa+Discurso*.

Fernanda Carvajal ¿Cómo fue el trabajo con el texto? ¿Tenías algo escrito de antemano, o fue algo que fuiste trabajando con las actrices?

Guillermo Calderón Primero escribí la obra *Discurso*. La escribí en una residencia que hice en un teatro en Londres.[4] Y la escribí pero no tenía muy claro cómo montarla. Después me di cuenta de que lo que necesitábamos era un contexto. Y hace tiempo que yo quería trabajar con Villa Grimaldi[5], había hecho un par de cosas

3 Marcia Merino, *la flaca* Alejandra, fue una militante del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), que luego de ser detenida y torturada, colaboró con los servicios de seguridad de la dictadura llegando a convertirse en empleada administrativa de la Dina y de la CNI. Durante los primeros años de la democracia, declaró públicamente el papel que cumplió durante la dictadura y colaboró con la justicia. En 1993 publicó el libro autobiográfico *Mi verdad*.

4 *Discurso* fue escrita durante la residencia internacional que realizó en el Royal Court Theatre de Londres, en el 2009.

5 Villa Grimaldi es el nombre con que se conoce el predio donde funcionó el Cuartel Terranova, un centro de secuestro, tortura y exterminio durante los primeros años de la dictadura de Augusto Pinochet. El predio fue adquirido a fines de 1973 por la Dirección de Inteligencia Nacional (Dina) a cargo del coronel del Ejército Manuel Contreras, gracias a las presiones ejercidas contra su dueño, Emilio Vasallo, quien, según testimonios de familiares, se vio obligado a vender la propiedad para proteger a su familia. Entre 1973 y 1978, la Villa fue un eslabón clave dentro de la red de recintos de detención de la dictadura. Al cesar la actividad represiva, el lugar fue abandonado y desmantelado, hasta que a mediados de los años ochenta fue vendido a una sociedad constructora de familiares del último director de la Central Nacional de Informaciones (CNI), Hugo Salas Wenzel, que terminó de demolerlo para levantar ahí un conjunto habitacional. En este contexto, un movimiento ciudadano de agrupaciones de derechos humanos inició una campaña de denuncia y recuperación, con el fin de convertir el sitio en un lugar de memoria (véase Villa Grimaldi).

ahí, me interesaba mucho el lugar y llamé a estas tres actrices y les dije: «quiero escribir esta obra que se llama *Villa*, pero quiero hacer también *Discurso*, como una suerte de pieza de acompañamiento». Y cuando les dije que iba a escribir *Villa*, tenía una idea de lo que era la obra, pero en realidad la escribí para ellas, pensando en ellas. Me reuní con las actrices y les dije: «De esto se trata la obra. Aquí están las diez primeras páginas». Y comencé a escribir a partir de lo que veía que pasaba en el ensayo. No se trata de una escritura basada en la improvisación, sino simplemente de ir enfatizando cosas que tienen que ver con las personalidades de las actrices o con la emoción que sale de la escritura. Entonces fui escribiendo *Villa* con ellas y también pensando mucho en el lugar donde la obra se iba a dar. Porque en un principio yo no sabía que finalmente estrenaríamos esta obra en el excentro de tortura de Londres 38[6]. Cuando ya supimos que íbamos a montar la obra en ese lugar fue mucho más fácil emprender la escritura y la puesta en escena, que es una puesta en escena muy transparente —solo un escritorio, sillas— pues es el espacio donde se hace la obra lo que tiene que sobresalir.

FC ¿Y cómo fue el proceso de ensayos hasta llegar a lo que vemos hoy, donde es muy impresionante el modo en que las actrices hacen fluir el texto en escena?

GC Ensayamos mucho, fue un trabajo de seis meses, porque no es solo aprenderse el texto y decirlo, es hacerse cargo de las ideas. Y hay que conectarse mucho con la emoción del tema. Entonces hay que investigar. Es un proceso muy personal, hay que leer los testimonios de la gente que pasó por Villa Grimaldi, hay que empaparse en eso, lo cual produce una emoción muy fuerte. Pero la idea de la obra no es enfatizar la emoción. La emoción está implícita en la historia. Es una obra de ideas que tiene que apelar a un lado racional, en el sentido de que uno se haga parte de una discusión política, teórica. Muchas veces, cuando experimentas una emoción muy intensamente, eres capaz de dejar esa racionalidad intelectual en un segundo plano. Y en la obra siempre estamos tratando de equilibrar eso, de tal forma que una no se imponga a la otra.

Pío Longo Pienso que en la obra hay un revisitar a las organizaciones de derechos humanos y sus discusiones, que no pasan todo el tiempo por la emoción y el revivir el dolor, sino también por discutir cosas muy densas. Más allá de revisar los testimonios de las víctimas, ¿cómo fue la problematización de ese ámbito, de meterse con el mundo de los derechos humanos, con toda esa cultura?

GC Yo me metí en la investigación teórica sobre el tema de la memoria, especialmente en el memorial de Berlín para el Holocausto, que es una discusión muy interesante. Pero esa discusión en Chile no se dio mucho, excepto en círculos estrictamente académicos y, justamente, de estas organizaciones. Y estas organizaciones tienen un problema con la discusión, porque ellos están principalmente atrapados en la energía de vida de administrar y hacer sobrevivir estos lugares. Por lo tanto, si bien están en permanente discusión, la necesidad de mantener estos lugares vivos muchas veces hace que pierdan de vista los debates. Yo hablé con ellos, me di cuenta de los problemas que tienen y hay muchos. Para darte una idea, nosotros estrenamos en Londres 38, y ese lugar, cuando nosotros fuimos, estaba gestionado por tres organizaciones distintas que se disputaban el espacio. Entonces había una agrupación que la administraba los días lunes y otra que la administraba los días martes y miércoles, y era una situación muy difícil. De hecho, cuando nosotros estrenamos la obra en este lugar, lo hicimos junto con una de estas organizaciones, pero la otra organización no estaba de acuerdo. Había tal nivel de conflicto que el día del estreno, mientras nosotros estábamos

6 En la casa ubicada en el 38 de la calle Londres, que hasta septiembre de 1973 había sido la sede del Partido Socialista, funcionó desde ese momento el Cuartel Yucatán, el primer centro de tortura que se puso en operación en Santiago de Chile. Hasta donde se ha podido establecer, en Londres 38 la Dina hizo desaparecer o ejecutó a 96 personas entre noviembre de 1973 y agosto de 1974. En 1978, bajo un decreto firmado por el general Augusto Pinochet, la propiedad fue transferida al Instituto O'Higginiano, que ocupó la casa hasta el 2006. Las acciones para su recuperación como lugar de memoria, gracias a la iniciativa del Colectivo Londres 38, comenzaron en el 2005 (véase Londres 38).

haciendo la obra, se realiza una protesta: meten ruido para obstaculizar la obra, ante lo cual nosotros no paramos, sino que lo que hacemos es subir los micrófonos y la obra se da. Ahora, cuando estas personas vieron la obra, se sintieron identificadas, dijeron «es más o menos el tipo de discusión que tenemos y con la intensidad que la tenemos». La gente que administra estos centros usa el término *sobreviviente*, no usa la palabra víctima. Vienen de organizaciones políticas de izquierda que tienen mucha división política, histórica e ideológica de todo tipo. Es decir, hay una tradición de unidad y de trabajo conjunto, pero también hay una tradición de conflicto. Y ese conflicto es parte de cómo se vive la administración de esos lugares hasta hoy. Y de alguna manera queríamos hacernos cargo un poco de esta historia.

FC Una cosa que conversamos es cómo la obra, insertándose en estos lugares, funciona como una alternativa más entre las propias opciones que se discuten dentro de la obra sobre qué hacer con los espacios de memoria. Si en la obra se discute entre la opción A, de reconstruir el lugar tal como fue en tanto huella del horror, y la opción B, de hacer un museo de arte contemporáneo que resignifique la experiencia de la violencia, ¿es posible pensar que habría otra opción que la propia obra propone? Porque la obra se mete como una cuña en estos espacios para producir un evento acotado que intenta poner sobre la mesa una discusión. En este sentido, me imagino que así como nos contaste lo que pasó en Londres 38, en cada uno de los lugares debe haber provocado diferentes efectos.

GC Sí. Por ejemplo, la obra es sobre Villa Grimaldi, y cuando dimos la obra ahí, ellos se lo tomaron con bastante humor y recibieron bien la obra. Porque la obra es crítica con respecto a Villa Grimaldi, en el sentido de que es un lugar muy lindo y eso entra en contradicción con su historia, y eso está en la obra. Y resulta interesante porque esta es una organización que nace en la urgencia y que tiene que estar construyendo y reconstruyendo permanentemente su visión. Y quizás hoy ya es muy tarde para repensarse. Hoy Villa Grimaldi ya es otra cosa. También presentamos la obra en la Casa Memoria José Domingo Cañas.[7] En este lugar la casa que funcionó como centro de tortura es demolida, pero la agrupación que la dirige se consigue un dinero y construye un centro cultural nuevo. Y ese centro cultural es muy bonito, de una arquitectura nueva, moderna. Pero está en muy malas condiciones porque no tienen ni un peso para mantenerlo. Por lo tanto, ese es otro problema; porque una cosa es construir un lugar de memoria y otra el problema de cómo mantenerlo y de cómo mantenerlo como un lugar activo de memoria, que son cosas distintas. Este es un problema que en Villa Grimaldi (que es el centro más importante) lo tienen más o menos resuelto: siempre están con proyectos internacionales. En cambio, en otros centros que se manejan con una economía más precaria, nos pedían que no gastáramos electricidad porque simplemente no tenían para pagarla y ahí se hace evidente un problema. Ahora, lo que nos pasó en Villa Grimaldi, que tiene que ver con el lugar de la memoria como una experiencia linda, también nos pasó de otra manera aquí en Buenos Aires, en el Parque de la Memoria, un lugar nuevo que parece un museo de arte contemporáneo, que es algo que la obra critica. Ellos se rieron, se rieron mucho con una risa un poco nerviosa como diciendo «justamente esa crítica está totalmente dirigida a nosotros». La crítica al museo de arte contemporáneo es a la visión de la memoria como algo para recordar desde una arquitectura moderna, desde lo caro, desde lo lindo, desde lo perfecto, desde lo moderno que brilla. Yo creo que esa es la crítica que más duele, porque para las personas que están organizando un centro cultural que es muy básico, que es muy sencillo y que tiene muy pocos recursos, de alguna manera, la crítica es mucho más bienvenida.

---

7 Entre agosto y noviembre de 1974 funcionó en la actual Casa Memoria José Domingo Cañas 1367, el Cuartel Ollagüe, utilizado por la Dina como centro clandestino de detención y tortura. Durante este breve periodo cerca de cincuenta personas murieron en sesiones de tortura o fueron asesinadas. Más tarde fue utilizada como oficina de la CNI (véase Fundación 1367).

PL Claro, tal vez porque la crítica al discurso sacrificial y al quedar varados en el dolor, es algo que tienen más asumido.

GC Exactamente. Y los lugares hablan con más claridad de esa historia porque son lugares más fallidos, son lugares… es más espantosa la historia. Por ejemplo, Londres 38 es una casa, entonces cuando hacemos la obra ahí, impacta de una forma distinta. Porque los otros lugares, José Domingo Cañas y Villa Grimaldi son espacios que se demolieron y por lo tanto son lugares abiertos. Pero Londres 38 es una casa, entonces es mucho más fácil entender la situación de cárcel, uno ve los lugares donde se cometió la tortura, que son habitaciones que están ahí, entonces es mucho más fácil imaginárselo.

FC La experiencia del cuerpo es mucho más fuerte.

GC Exactamente. Ahora, Londres 38 es un lugar muy paradójico. Después de que fue centro de tortura lo reutilizaron, lo pintaron y durante más de veinte años funcionó ahí el Instituto O'Higginiano[8], una asociación de historiadores de derecha que estaban ahí para ratificar la historia militar de Chile. Entonces cuando tú vas no ves el resto del centro de tortura, sino que ves el resto de la oficina que borró el centro de tortura y quizás es tan fuerte ver la huella de la violencia como su proceso de encubrimiento. Después de eso el espacio deja ver una tercera capa, que es lo que las agrupaciones han tratado de hacer con el lugar. Cuando nosotros hicimos *Villa+Discurso* ahí, separábamos la obra con un intermedio y eso permitía que la gente recorriera el lugar. Ello generó un efecto muy fuerte, porque Londres 38 nunca fue muy visitado ya que estuvo mucho tiempo cerrado, vedado al acceso público. De modo que mucha gente que fue a ver la obra ahí, veía también el lugar por primera vez.

Villa+Discurso, 2011. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile, junio. Foto: cortesía de Guillermo Calderón.

Entonces, la gente veía la obra *Villa* y después recorría el lugar, con el problema que le había planteado la obra y después se sentaban a ver *Discurso,* con toda esa carga, lo que era muy interesante. Ahora, con todo lo que me gustaba a mí eso, también era conflictivo por lo que decía antes: porque el lugar despertaba una emoción muy fuerte, y esa emoción se imponía al análisis más concreto del discurso ideológico.

En realidad, todos los lugares plantean una contradicción de distinta manera. Por ejemplo, nosotros hicimos funciones en el Museo de la Memoria. Entonces tuvimos una gran discusión, porque nosotros acá (en el Teatro San Martín), en la parte de la obra en que se menciona el Museo de la Memoria decíamos «ese Museo de la Memoria que está en la calle Matucana, al frente de la Quinta Normal». Pero estando allá lo cambiamos, dijimos «*este* Museo de la Memoria». Entonces era mucho más complicado como experiencia, porque tú estabas en el lugar; se hacía referencia al lugar, pero

8 Como indica el sitio web de Londres 38, el Instituto O'Higginiano fue «un organismo estrechamente vinculado al Ejército, financiado —en aquel entonces y también ahora— por el Estado chileno y dirigido, hasta el año 2006, por el general retirado Washington Carrasco, exvicecomandante en jefe del Ejército y ministro de Defensa de Pinochet» (s.f.).

además la obra hacía referencia a que el lugar es el lugar en que estamos ahora, y creaba otro problema. Entonces estos son distintos ejemplos como para contarte cómo el lugar va transformando todo.

PL ¿Te parece que la obra puesta en esos lugares es también otra alternativa, es una práctica de memoria desde el dispositivo teatral en relación con el espacio?

GC Sí, de todas maneras esa es la idea, porque cuando tú vas a cualquiera de estos lugares, no son lugares que estén cambiando mucho. Son lugares que ya fueron lo que iban a ser. Entonces hay cambios parciales, se hace una nueva construcción o, por ejemplo, Londres 38 se va a convertir en un museo. Lo que quiero decir es que la obra funciona en un lugar que ya está formado. Entonces, de alguna manera, la obra plantea una transformación imposible, o una transformación que quizás no va a ocurrir en términos físicos, pero que implica continuar la construcción o la destrucción desde otro lado, desde el discurso intelectual o desde el teatro. En este sentido la obra funciona muy bien como intervención. Pero hay otra dimensión en ese problema, que es un poco más complicada y que se relaciona con que estos lugares son muy solemnes. Yo sé que aquí en la Esma construyeron un gran centro cultural, pero hay gente a la que no le gusta eso, porque piensa que traer cultura a esos lugares, como una obra de teatro, es quitar la solemnidad que el lugar requiere.

FC ¿Como si se profanara el lugar?

GC Es profanarlo porque, entre otras cosas, esos lugares son una tumba, además de ser lugares de violación, de tortura, son una tumba y, por lo tanto, ahí hay que tener una relación de respeto por la muerte. Por otro lado, y esto también lo hablamos en la obra, hay un riesgo de sentimentalizar la historia y que termine por decirse: «Triunfamos, triunfó la vida, triunfó la música, triunfó el teatro, entonces vamos a alegrar este lugar». Y hay gente que dice: «Lo siento, este no es un lugar que tenga que ser alegrado, no tiene que pasar por eso». Cuando nosotros llevamos la obra a esos lugares, siempre aparece ese problema. Pero hay otro problema más, que no es igual pero es parecido, relacionado con que nosotros cobramos entrada por hacer la obra. Nosotros acá en Buenos Aires hicimos *Villa+Discurso* en el Parque de la Memoria, pero primero la íbamos a dar en el excentro clandestino de detención de Virrey Cevallos. Pero una semana antes tuvimos que buscar otro lugar porque ellos tienen la política de que todas las actividades que hacen ahí las hacen gratis. Eso nos ha pasado también en Chile. Por ejemplo, no podemos volver a Londres 38 porque ellos tienen como política no cobrar. Por lo tanto, cuando nosotros venimos con esta obra de teatro, no venimos solo desde el arte, sino que además venimos desde una actividad que yo no diría que es comercial, sino que es, casi, una actividad sin fines de lucro, pero que para ellos es una invasión de una lógica de mercado y no quieren tener nada que ver con eso. Entonces yo creo que, aunque no esté claro, siempre que uno va a estos lugares a presentar la obra, no solo se invade desde el punto de vista de lo que la obra dice, sino desde otros ángulos que no están discutidos en la obra pero que aparecen aquí cuando uno los discute después, en un contexto más académico como este.

PL ¿Cómo fue la relación entre esta obra y otras tradiciones del teatro chileno que han trabajado los mismos temas?

GC Este tipo de obra es casi un género y se hace mucho. Yo pienso que todos los grupos de teatro terminan, tarde o temprano, tratando este tema. Y en ese sentido la originalidad no es nunca una preocupación porque todos se sienten parte de una tradición. Ahora, lo que yo quería hacer era alejarme de un terreno un poco más abstracto, metafórico. Porque muchas veces cuando uno trata este tema desde ideas muy visuales, se llega a una abstracción y esa abstracción muchas veces se convierte en una interesante provocación emocional, intelectual, pero no en una idea que uno pueda discutir en términos concretos. Por eso mi idea acá era tener personajes que piensan y que verbalizan lo que piensan. En este

sentido, el clímax de la obra no es cuando los personajes saben quién es el asesino, ni cuando saben cuál es la historia final, sino cuando los personajes dicen lo que realmente piensan. Esta es una idea que surge de haber crecido en dictadura, en años donde no se dice lo que se piensa porque puede ser peligroso. Por lo tanto, ante eso de alguna manera yo me planteo: «mi venganza, algún día cuando yo haga teatro, va a ser decir lo que realmente pienso». Por eso también la estrategia es ponerlo todo sobre la mesa y, de alguna forma, obligar al público a participar en la discusión desde las ideas y desde la palabra.

FC En relación con lo que dices es interesante que la voz de los personajes de la obra no es la de las víctimas directas, sino la de «los hijos de», aquellos que cargan con el peso de resolver lo que sus padres no pudieron. ¿Qué te interesaba de trabajar con esa voz que, por otra parte, es la de tu generación?

GC Eso que tú dices es así, definitivamente. Lo otro es que hay una idea que yo quería discutir. Quería discutir la idea de que las víctimas de las violaciones a los derechos humanos son solo aquellos que lo sufrieron directamente, porque, como todos sabemos, los efectos de la dictadura se filtran en las familias de generación en generación. Por lo tanto, yo quería enfatizar que el trauma es hoy.[9] Y también era importante para mí rescatar la figura de la mujer, porque en términos del mundo de los derechos humanos la víctima emblemática de la dictadura es el hombre, pero la sobreviviente y la luchadora es la mujer. Todos estos centros que yo te nombré, Villa Grimaldi, Londres 38, José Domingo Cañas, son básicamente llevados por organizaciones de mujeres. Las mujeres son una víctima especial, en la medida que la mujer sufre la violación y eso tiene una connotación especial; porque los hombres también sufren la tortura sexual, pero en las mujeres tiene una connotación distinta porque está la cuestión de la fertilidad, la posibilidad del embarazo. Y, por lo menos como ellos lo ven, la violación es la violación de la posibilidad de que la gente de tu especie se siga reproduciendo. No sé bien cómo decirlo…

FC Es como interrumpir o colonizar un linaje.

GC Exactamente. Y romper tu pareja también, porque la mujer no va a poder volver a su familia ni a su marido. Yo quería hablarle sobre esto a la generación de hoy, por eso me interesaba que los personajes fueran mujeres de treinta años para enfatizar lo contemporáneo del problema.

FC Bueno, yo me quedé pensando un poco en el tema de la violación, la violación como tortura en la mujer, que es un tema que liga una obra con la otra. Me parece una metáfora interesante por lo que pasa a nivel ficcional con los personajes, porque las mujeres de *Villa* son todas hijas de una violación y, por lo tanto, hijas de militares. Así como Bachelet es hija de un militar, fue torturada y muy probablemente violada. Entonces creo que ahí quizás hay más conexiones entre una obra y otra de las que a primera vista pueden verse. Es posible pensar que la obra plantea que existe una generación que está engendrada en un nivel simbólico por las violaciones a los derechos humanos ejecutadas por la dictadura. Y eso abre una pregunta para el presente, pues si bien en la obra hay una reflexión muy fuerte sobre las políticas de la memoria, creo que también se plantea una reflexión sobre la izquierda y sobre qué pasa con una izquierda que tiene que sobrevivir a la dictadura y que tiene que recomenzar después de ella. Ahí la figura de Bachelet me parece muy significativa, justamente por todo lo que su cuerpo vivió.

GC Totalmente. Mira, la figura de Michelle Bachelet a mí me fascina por muchas razones. Cuando ella llegó al poder, había una expectativa con respecto a lo

9 En la medida en que una obra como *Villa* toma como lugar de enunciación la experiencia de la «segunda generación» o de la generación de los hijos de los sobrevivientes de la dictadura, podría ser inscrita en el concepto de *posmemoria*; es decir, «la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que preceden su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por historias de la generación previa, moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos o recreados» (Szurmuk 2009, 225-226).

Villa+Discurso, 2012. Festival MESS en Sarajevo, Bosnia-Herzegovina, octubre. Foto: María Paz González, cortesía de Guillermo Calderón.

que ella iba a hacer en términos de derechos humanos, porque lo que los movimientos de derechos humanos y la izquierda han querido siempre en Chile es que el problema sea político. Porque la tesis de la Concertación[10] ha sido siempre que se trata de un problema legal, que es un problema de los tribunales, y esa tesis ha impedido que se transforme en un tema político. Y eso hace que muchos dirigentes políticos que se adhirieron a la dictadura sigan ahí, entre muchos otros problemas. Entonces había muchas expectativas de que esta mujer, que había sufrido la violencia en su propio cuerpo, hiciera algo distinto. Y lo que ella hizo, principalmente, fue un gran acto simbólico: hizo un Museo de la Memoria, lo que decepcionó a mucha gente. Pero además hay otra cosa que es muy complicada y es que ella nunca habla de su experiencia de tortura.[11] Se sabe, pero ella nunca lo usa. Y uno puede pensar que eso es así por dos razones, o quizás por tres. La primera es que no quiere usarlo políticamente porque no quiere que la juzguen por eso. La segunda, tiene que ver con que hay una cuestión de pudor. Todos sabemos que mucha gente que sufre tortura nunca jamás lo habla con nadie. Una tercera razón puede tener relación con que hay gente, en la derecha principalmente, que dice que ella no fue torturada; que estuvo detenida en Villa Grimaldi junto con su madre por dos semanas, pero que no fue realmente torturada y que por lo tanto es todo una gran mentira. Y eso es muy problemático porque bueno, definamos «tortura: si te encierran dos semanas en Villa Grimaldi y hay gente al lado tuyo gritando, aunque no

10 Se refiere a la Concertación de Partidos por la Democracia, conglomerado de partidos de centro izquierda que reúne al Partido Socialista, el Partido por la Democracia, el Partido Demócrata Cristiano y el Partido Radical Social Demócrata, y que se mantuvo en el poder durante cuatro gobiernos sucesivos, desde 1990 hasta el 2010.

11 Casi dos meses después de realizar esta entrevista, el 10 de octubre del 2013, en un programa televisivo de CNN Chile, Michelle Bachelet declara haber sido interrogada personalmente por Manuel Contreras desmintiendo así los dichos del exdirector de la Dina, quien había declarado que ella nunca pasó por el centro clandestino de detención emplazado en Villa Grimaldi (véase El Mostrador 2013).

te apliquen a ti las técnicas de tortura, te torturan. Pero quizás sí la torturaron y sí la violaron, no lo sabemos, es un misterio. Si ella ha sido torturada y no cuenta una historia, la gente (o cierta gente) tiene derecho a dudar y a llamarla mentirosa. Entonces sobre el apremio recibido, está el apremio de negar haber recibido ese apremio y que la traten de una persona falsa, y eso es muy retorcido.

Cuando estrenamos esta obra hubo comentaristas de derecha que dijeron: «Cómo están diciendo eso, si es una gran mentira que la torturaron». Y hay otro problema que es que cuando ella sale elegida presidenta, mucha gente empieza a decir que ella es gorda. Eso fue muy inquietante para mí, porque lo que nosotros sabemos de esta mujer es que la torturaron físicamente. Bueno, sabemos que torturaron a su padre y lo mataron y que después la torturaron a ella y a su madre; no sabemos qué pasó exactamente, pero sí sabemos que la torturaron. Pero cuando tú hablas públicamente del cuerpo de una mujer condenándola, por ejemplo, por ser gorda, estás de nuevo atacándola desde su cuerpo, lo cual, en términos simbólicos, es una repetición de lo que le pasó a ella antes. Y eso para mí era muy importante. Eran cosas que yo veía y que quería llevar al teatro. Ahora, esto en el teatro está puesto muy sutilmente porque yo soy muy pudoroso y no quería volver a torturarla; quería invadir un poco pero no tanto, porque tuve pudor. Entonces quedó en algo más ambiguo, que es cuando dice: «me torturaron, o no…», o «si es que me hubieran torturado…». Entonces lo dice y lo niega, y me parece que ese terreno de ambivalencia era más fértil como para que uno pusiera en ella esa contradicción. Por otra parte, en la obra ella se defiende diciendo: «Váyanse a la concha de su madre los que me dicen gorda». Se defiende porque es mi fantasía de defensa, pero en realidad ella no se defiende, ella se ubica ante el mundo desde una posición muy frágil. No se defiende, sino que deja que abusen de ella, y eso es muy complicado. A mí me complica mucho, política y personalmente, por qué pasa. No sé. Hay muchas mujeres fuertes, pero ella no es fuerte. Ella es frágil, su carrera política está basada en ser una mujer de la gente, vulnerable, que se emociona, que es cercana. Entonces en términos políticos me interesa mucho que nuestra primera presidenta mujer haya venido del mundo de la izquierda, y que desde el poder se haya ubicado en esa posición.

PL En relación con la recepción de la obra en Chile, especialmente de *Discurso*, se puso el énfasis en la crítica a la figura de Bachelet, como si no se hubiera podido leer la mirada amorosa, o la dimensión de homenaje que hay al mismo tiempo en la obra.

GC Lo que pasa es que en la obra hay una crítica a su gobierno porque ella administra un modelo económico determinado y administra el Estado chileno, que es un Estado que hace cosas de Estado: administrar violencia, ejercer crueldad. Y ella lo hace y recibe críticas obviamente desde la izquierda y también recibe críticas de la derecha. Y a los bacheletistas no les gusta recibir esas críticas. Ahora, hoy, la crítica hacia Bachelet viene mucho más fuerte desde la izquierda que desde otro lado. Desconfían de ella, creen que su gobierno fue conservador, fue antimapuche, que reprimió el pueblo. Por lo tanto, ahora nosotros vemos que esta obra casi parece una obra de campaña, porque Bachelet aparece pidiendo perdón y reconociendo sus errores, que es exactamente lo que está haciendo ahora en su campaña[12]. De modo que si *Discurso* fue una obra crítica hace tres años, hoy parece una obra proBachelet, entonces estamos complicados. La vamos a presentar ahora en un par de semanas más y estamos ansiosos de saber cuál va a ser la respuesta porque el país cambió.

FC Otra pregunta que te quería hacer, y que no sé si es una asociación forzada o no, tiene que ver con el uso de los nombres en *Villa*, la primera parte de la obra. El nombre Alejandra me hizo pensar en Marcia Merino, *la flaca* Alejandra, la mujer que en Chile se transformó en un signo de la traición. Esto me pareció muy sugerente, porque en un plano simbólico es una

12 Se refiere a la campaña presidencial de Bachelet para las elecciones que tuvieron lugar en noviembre de 2013, unos meses después de que se realizara la presente entrevista y que le dieron el triunfo en segunda vuelta. Así, su segundo gobierno se extiende por el periodo 2014–2018.

figura opuesta a Bachelet, que encarna una figura más asimilable de la militante de izquierda. Entonces quería preguntarte si esto estuvo en juego para ustedes en algún momento.

GC Mira, pensé en muchas razones para usar el nombre. Por un lado, la idea se originó en lo que dices tú, la referencia a *la flaca* Alejandra, que es una figura muy interesante porque es la gran traidora. Pero, para mi gusto, ella ha sido condenada un poco livianamente. Porque ella sufre la tortura y después hay un militar que la acoge, que la convierte en su pareja y después la sacan de la prisión y ella se convierte en funcionaria de la inteligencia, organizando fichas, papeles, para detener a más gente. Pero su situación es compleja. A ella los servicios de inteligencia le dijeron: «tú ya nos dijiste los nombres, los traicionaste y ya nunca vas a poder volver a ese grupo, por lo tanto ellos te van a matar, tu única manera de sobrevivir es venirte conmigo». Lo cual es tortura de libro, es tortura de manual de tortura y ella cayó. Y *la flaca* Alejandra fue condenada junto a un par de personas más que pasaron por lo mismo, curiosamente todas mujeres, Luz Arce y María Alicia Uribe.[13] Entonces es muy interesante eso porque la mujer aparece en la historia de la tortura como la débil y la traidora.[14] Y además aparece como sexualmente problemática porque se queda como pareja del torturador. Entonces es una gran condena que es muy complicada desde muchos ángulos. Entre otras cosas mucha gente habló, la mayoría habló, porque es parte de la experiencia de la tortura y hay mucha gente que se refugió en eso. Con los años, la gente de mi generación empezó a tener una actitud más tolerante con respecto a *la flaca* Alejandra porque, a ver, la tortura es un trauma y bajo el trauma uno puede hacer cualquier cosa. Está bien, pudo haber traicionado, pero ubiquémonos en el contexto. Quizás otros pudieron haber traicionado, pero no les dieron el mismo castigo que a ella. Ese es un punto. Entonces en la obra las tres se llaman Alejandra porque las tres tienen un problema, un problema de honestidad y de cómo se ubican en la historia. Ellas no están contando su verdad porque están ocultando que son «hijas de». Entonces hay un tema de resaltar: que el personaje que habla esconde un secreto. Hay una deshonestidad que las define. Por otro lado, hay un problema que tiene que ver con que cuando tú creces en una dictadura, como le pasó a mi generación, todos tienen un nombre falso, porque para participar en política tú tienes tu nombre falso, un nombre alternativo. Me interesaba hablar de esa cultura del secreto, la cultura de nunca decir el nombre verdadero; por lo tanto, ellas tres se llaman Alejandra porque no quieren decir su verdadero nombre, no quieren revelar su verdadera identidad, porque todavía viven desde el secreto, viven en la dictadura, viven desde eso y tienen algo que proteger. Y lo que protegen con su secreto quizás no las va a meter presas, pero sí las va a condenar en la medida en que es la historia, es el pasado, es la memoria que está todavía oculta, metida detrás de una protección dura.

FC ¿La obra generó en Chile algún tipo de discusión pública?

GC Sí, pero se discute como se discute el teatro: se publica la crítica, después me hacen a mí una entrevista y después me invitan a un foro. Ahí se inicia una discusión, pero tampoco tiene una repercusión más pública. Porque el teatro es limitado, es la experiencia en la sala de teatro. No tiene la fuerza que tiene, por ejemplo, el cine o un editorial en un diario importante. Entonces tiene un lado frustrante, porque se han publicado artículos en los diarios, alguna cosa académica, pero no es que cambie el curso de la historia. Y es un poco frustrante porque uno tiene más sueños para las obras que hace. Se ha dado discusión, pero en ese círculo. Tal vez es el origen de algo más a largo plazo. Aun así, ha habido alguna nota polémica, han salido algunas cosas entretenidas, por ejemplo, un comentario que publicó en su blog Hermógenes Pérez de Arce, uno de los intelectuales de ultraderecha más importantes de Chile (2011).

13 Luz Arce, exmilitante socialista, publicó el libro *El infierno* (1993), y María Alicia Uribe fue militante del MIR.

14 Para observar dos visiones del feminismo local sobre las figuras de Luz Arce, véase Eltit 1996 y Richard 1998.

PL Vos decías que la obra no resultó tan disonante con la tradición teatral chilena… Pero yo pensaba que, por lo menos acá en Argentina, hay una tradición del teatro en relación con la memoria (o del teatro dispuesto a hacer del teatro un espacio de memoria) que es muy solemne, donde la emotividad tiene un rol muy protagónico. Una tradición muy dispuesta a reivindicar la opción A que se discute en *Villa*, y que tú de alguna manera problematizas, y pensaba si esa tradición podría haber mostrado resistencia a esta obra.

GC No, por el contrario. Lo que ha sucedido es que nos han juntado con lo que hace Lola Arias[15] y aunque son propuestas diferentes, ambas plantean una mirada distinta o nueva sobre la memoria y, tal vez por eso, nos han puesto en la misma familia. Aun así, detrás de *Villa+Discurso* no hay un deseo de ruptura. Yo crecí en el teatro, donde todo era ruptura, y ya no tengo ninguna necesidad de romper nada. Mi interés es ideológico. La idea de romper, descubrir de nuevo el teatro —ojalá que ocurra— no es mi punto de partida. Pero si hubiera que mirar qué es lo distinto de esta obra, podría decir que la idea de poner el problema verbalizado en escena y enfrentarlo puede verse como ruptura o como algo nuevo, que no es nuevo en el mundo pero sí en nuestro contexto.

Referencias

Arce, Luz. 1993. *El infierno*. Santiago de Chile: Planeta.

El Mostrador. 2013. «Bachelet desmiente a Manuel Contreras: "Yo estuve en Villa Grimaldi, él me interrogó personalmente"», en: *El Mostrador*, 7 de octubre. Santiago de Chile. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/pais/2013/10/07/bachelet-desmiente-a-manuel-contreras-yo-estuve-en-villa-grimaldi-el-me-interrogo-personalmente/>, consultado el 2 de octubre del 2014.

Eltit, Diamela. 1996. «Cuerpos nómadas», en: *Debate Feminista*, n.° 14, pp. 101-117. México D.F.

Fundación 1367. Casa Memoria José Domingo Cañas: www.josedomingocanas.org

Londres 38. Espacio de memoria, excentro de represión y exterminio (septiembre de 1973 – septiembre de 1974). Disponible en: <londres38.cl/1937/w3-channel.html>, consultado el 2 de octubre del 2014.

Merino, Marcia. 1993. *Mi verdad*. Santiago de Chile: ATG.

Pérez de Arce, Hermógenes. 2013. «La historia la escriben los perdedores», entrada del sábado 23 de abril. Disponible en: <http://blogdehermogenes.blogspot.com.ar/2011/04/la-historia-la-escriben-los-perdedores.html>, consultado el 2 de octubre del 2014.

Richard, Nelly. 1998. «Tormentos y obscenidades», en: *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Szurmuk, Mónica. 2009. «Posmemoria», en: *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI; pp. 225-226.

Villa Grimaldi: www.villagrimaldi.cl

15 Se refiere a la obra *Mi vida después*, de Lola Arias, estrenada el año 2009.

UN SOLO GRITO DE ¡BASTA YA!

Por Darío Villamizar

La lucha del hombre contra el poder es la lucha
de la memoria contra el olvido.
Milán Kundera, *El libro de la risa y el olvido*

Para Primo Levi, la noche del 13 de diciembre de 1943 fue el inicio del horror. Con tan solo veinticuatro años, cuando intentaba unirse a la resistencia como aprendiz de partisano, el joven judío italiano fue aprehendido junto con algunos de sus compañeros por una patrulla fascista. No fueron ejecutados, castigo de rigor por levantarse contra la ocupación, pero sí trasladados al campo de concentración de Fossoli para luego ser deportados y enviados en vagones de trenes completamente cerrados a Monowitz, parte del complejo de Auschwitz en Polonia.

Levi pasó cuatrocientos diez días en el infierno, hasta la madrugada del 27 de enero del año siguiente, cuando las tropas del Ejército Rojo comenzaron a ocupar los campos de exterminio. Había sobrevivido junto a otros pocos. Entonces se despojó de su raído uniforme a rayas, en el que se distinguían los colores amarillo y rojo de la estrella que lo identificaba como judío. Lo que no pudo hacer fue borrar de su antebrazo el número 174517 que se había convertido en su identidad tras la llegada al campo de concentración.

A partir de entonces asumió el deber de narrar el dolor y la ignominia a que fueron sometidos millones de mujeres y hombres, niños y ancianos, en lo que se conocería luego como el Holocausto. No esperó mucho y en 1946, con los recuerdos aún frescos, escribió su primer clásico: *Si esto es un hombre*, publicado diez años más tarde. Se sumaron luego a este su más importante obra, *La tregua* (1963), y *Los hundidos y los salvados* (1986), para completar en un solo volumen la *Trilogía de Auschwitz* (Levi 2008), un texto de la memoria íntima e íntegra que se alza, ayer y hoy, contra la barbarie y por la vida y dignidad del ser humano.

El ejemplo de Levi y su dedicación a conservar la memoria de lo ocurrido y por qué ocurrió sirve para

Pintura realizada por un excombatiente de la guerra colombiana, 2007. 100 x 140 cm, talleres del proyecto «La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica». Foto: Fernando Grisalez Blanco © Fundación Puntos de Encuentro.

introducir este texto sobre el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, y sobre el documental *No hubo tiempo para la tristeza*, producidos en el 2013 por el Centro Nacional de Memoria Histórica. ¿Qué sería de la ignominia si no se narrara? ¿Qué del relato si este no incluyera el dolor de las víctimas? ¿Qué seríamos nosotros como sociedades si el olvido tendiera su manto triste sobre nuestras memorias?

Antecedentes

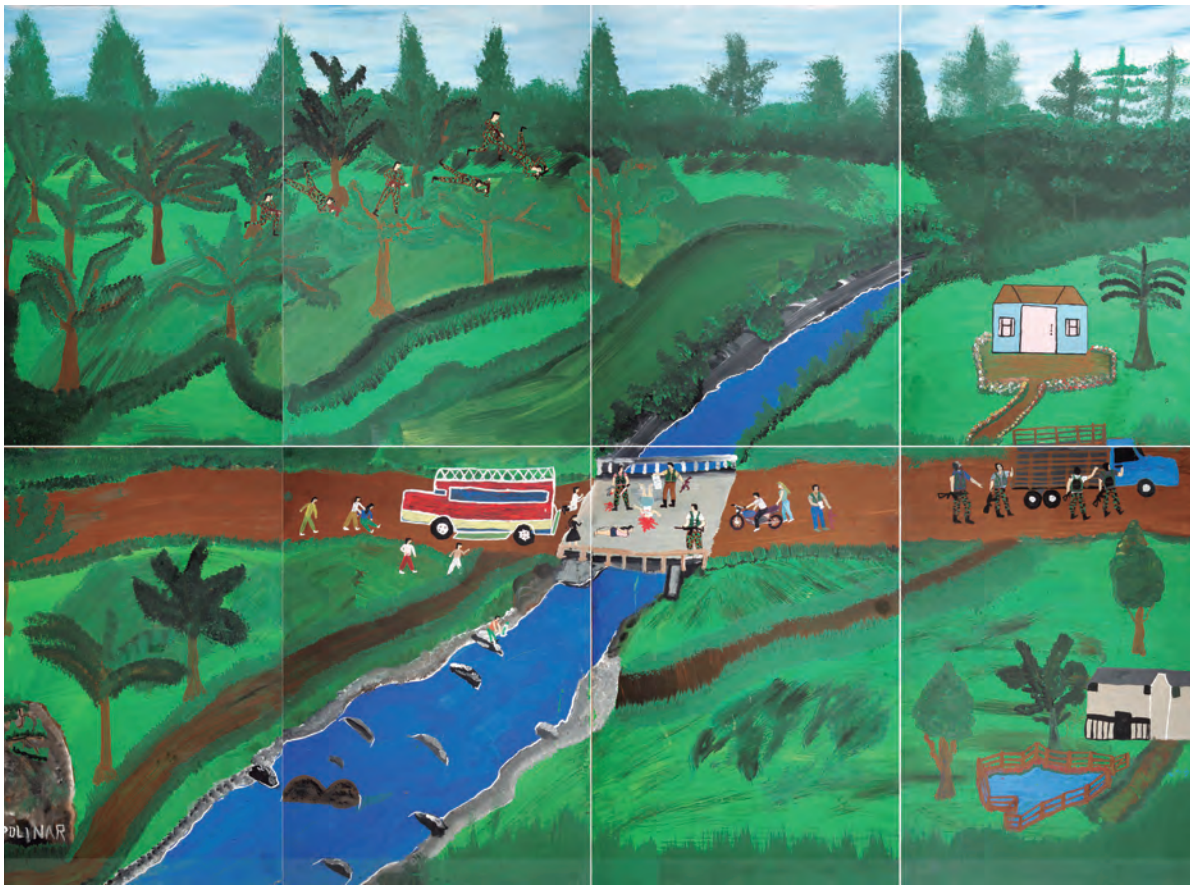
No es la primera vez que se publica en nuestro país un informe sobre los orígenes, causas, características, consecuencias y hechos del conflicto armado contemporáneo que, acudiendo a la manida frase, lleva ya más de sesenta años de existencia. La siguiente tabla nos muestra desarrollos de las distintas iniciativas de memoria adelantadas a partir de 1958, desde comisiones oficiales, pasando por iniciativas privadas, de mujeres, informes incluidos en acuerdos de paz, hasta llegar al informe *¡Basta ya!*, que nos ocupa en este escrito.

Queda claro que las iniciativas de memoria histórica han sido variadas en cuanto a origen, metodologías empleadas y composición, y parciales en referencia a casos, grupos poblacionales o al periodo de tiempo que han abarcado. Cito dos informes adicionales que en su momento no tuvieron la suficiente difusión y discusión: «Comisión de la Verdad sobre los Hechos del Palacio de Justicia», una iniciativa de la Corte Suprema de Justicia que presentó su informe final el 17 de diciembre del 2009. Más recientemente, el extenso volumen titulado *Acabar con el olvido* (Fundagan 2013), publicado por la Fundación Colombia Ganadera, en el que se registran los casos de siete mil ganaderos afectados por hechos violentos como extorsiones, asesinatos, secuestros, asaltos y abigeato, en gran parte atribuidos a grupos guerrilleros, y unos pocos a los paramilitares. Esta iniciativa del Programa de Acompañamiento a las Víctimas Ganaderas de la Violencia responde también a la necesidad que tenemos los colombianos de contar la verdad de lo sucedido, sin importar quién o quiénes hayan sido los victimarios.

Iniciativas de memoria histórica[1]

n.°	Nombre	Año	Origen	Metodología	Integrantes	Informe
1	Comisión nacional investigadora sobre las causas y situaciones presentes de la violencia en el territorio nacional. «La Investigadora»	Mayo de 1958 a enero de 1959	Junta Militar, Decreto 0165 del 21 de mayo de 1958.	Documentación, visitas a regiones más afectadas, recolección de testimonios (más de veinte mil y más de cincuenta micropactos firmados entre grupos, según el libro *La Violencia en Colombia*).	Otto Morales Benítez (coordinador), Absalón Fernández de Soto, Augusto Ramírez Moreno; los generales Ernesto Caicedo López (en actividad) y Hernando Mora Angueira (en retiro); los sacerdotes Fabio Martínez y Germán Guzmán Campos.	No hubo un informe oficial, sino informes verbales entregados por los comisionados al primer presidente del Frente Nacional, Alberto Lleras Camargo.
2	Universidad Nacional de Colombia	1962	Encargo de la Fundación de la Paz (ONG empresarial dirigida por Emilio Urrea Delgado).	Insumos de la anterior comisión.	Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna.	*La Violencia en Colombia*, tomos I y II, de 1962 y 1963, respectivamente.
3	Comisión de Estudios sobre la Violencia	1987	Gobierno del presidente Virgilio Barco (1986-1990).	Replantea la naturaleza del fenómeno de la Violencia, reconoce las violencias socioeconómica, sociocultural y sobre los territorios.	Gonzalo Sánchez (coordinador), Eduardo Pizarro, Carlos Eduardo Jaramillo, Darío Fajardo, Álvaro Guzmán, Álvaro Camacho, Carlos Miguel Ortiz. «Los violentólogos».	«Colombia: violencia y democracia».
4	Comisión de Superación de la Violencia	1991	Contemplado en el Acuerdo de paz entre el Ejército Popular de Liberación (EPL) y el gobierno nacional.	Diagnósticos y recomendaciones sobre violencia y violación de derechos humanos.	Alejandro Reyes Posada (director), Francisco de Roux, Eduardo Díaz Uribe, Gustavo Gallón, Eduardo Pizarro, Roque Roldán.	«Pacificar la paz»
5	Proyecto ¡Nunca más!	1995	Iniciativa de ONGs nacionales de derechos humanos.	Trabajo investigativo discreto.	Asfaddes, Cajar, Comisión Intercongresional de Justicia y Paz (CSPP), Fundación Reiniciar, Movice, Anuc, Andas.	«Colombia ¡Nunca más!»
6	Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR)	2005	Ley 975 de 2005.	Relato sobre el origen y evolución de los actores armados ilegales.	Francisco Santos (vicepresidente de la república), Eduardo Pizarro L. (presidente de la CNRR), Gonzalo Sánchez (coordinador del Grupo de Memoria Histórica), Martha Nubia Bello (coordinadora del informe).	*¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad.*
7	Centro Nacional de Memoria Histórica	2013	Decretos-Ley 4155 y 4158 de 2011, en concordancia con la Ley 1448 de 2011.	Diagnósticos y relatos.	Gonzalo Sánchez (director).	*Caja Viajera:* siete documentales, cuatro tomos sobre desapariciones forzadas, cerca de treinta libros con informes temáticos, poblacionales y regionales.
8	Ruta Pacífica de las Mujeres	2013	Iniciativa de las organizaciones de mujeres agrupadas en la Ruta.	Mil casos individuales y nueve colectivos. Mujeres víctimas partícipes del proceso como entrevistadoras. Se publica un libro sobre la metodología utilizada.	Marina Gallego (coordinadora), Carlos Beristaín y Alejandro Valencia Villa (asesores).	Informe de la Comisión y Verdad de Memoria: *La verdad de las mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia* (dos tomos).

1 Elaboración: Darío Villamizar H., con información de Camilo González, «Los nombres de la guerra en la memoria histórica. Notas para la ponencia en el Encuentro Internacional de Revistas de Historia», Universidad Nacional de Colombia, 2013.



Pintura realizada por un excombatiente de la guerra colombiana, 2008. 100 x 140 cm, talleres del proyecto «La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica». Foto: Fernando Grisalez Blanco © Fundación Puntos de Encuentro.

No hay una memoria histórica, hay pluralidad de memorias históricas (Louregio 2008). Tampoco hay una modalidad de violencia distintiva, ya que en el caso del conflicto armado colombiano sus actores han acudido a todas las modalidades de violencia posibles (Centro Nacional de Memoria Histórica 2013a). Esas son las verdades que necesitamos.

El informe *¡Basta ya!*

En 431 páginas y con diseño y diagramación que incluye mapas, fotografías, gráficos, análisis y testimonios de las víctimas, se conoció el informe general del Grupo de Memoria Histórica. Las cifras son contundentes y reveladoras y sirven para establecer en parte —ya que por distintas causas existe un evidente subregistro—, la magnitud de lo que aquí ha pasado: 220.000 muertos por el conflicto armado entre el 1° de enero de 1958 y el 31 de diciembre del 2012. Sin embargo, la dimensión no letal de la violencia del conflicto armado es igualmente aterradora: 25.007 desaparecidos, 1.754 víctimas de violencia sexual, 6.421 niños, niñas y adolescentes reclutados para los grupos armados, 5.7 millones de desplazados (equivalentes al 15% de la población colombiana), 27.023 secuestros entre 1970 y 2010, y 10.189 víctimas de minas antipersona entre 1982 y 2012.

La primera crítica que se le podría hacer a *¡Basta ya!* es que no corresponde a un informe integral, al estilo de los que produce una comisión de la verdad. No obstante, no fue esa la pretensión del legislador. Su origen en la Ley 975 de 2005 fijó la responsabilidad en la extinta Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) y sus alcances en el artículo 52.2: «Presentar un informe público sobre las razones para el surgimiento y evolución de los grupos

armados ilegales». Queda claro que se trata de un informe «oficial» por su origen, aunque en el prólogo del volumen, Gonzalo Sánchez aclara que «por convicción y por mandato legal» se trata de un relato que se aparta del imaginario de ser una memoria oficial del conflicto armado colombiano (Centro Nacional de Memoria Histórica 2013a, 16). Una comisión de la verdad, por supuesto, no garantiza *per se* la necesaria «independencia» y «neutralidad» que debe acompañar la tarea de investigar, esclarecer, documentar, sistematizar e informar sobre violaciones a los derechos humanos e infracciones al derecho internacional humanitario. Y tanto menos lo hace en temporalidades que generalmente corresponden a periodos dictatoriales bastante «oscuros» para la historia o de violencia extrema; es por eso que también algunas de estas comisiones acompañan su nombre con el de «esclarecimiento histórico».

Una característica de los informes de memoria histórica es que basan su trabajo en investigaciones anteriores, sea cual sea su origen, metodología o periodicidad; la riqueza temática de informes y comisiones en Colombia queda demostrada en el cuadro presentado arriba, donde se reconocen hitos como La Investigadora[2] o el informe *La verdad de las mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia* que metodológicamente innova y se construye con la participación directa de mujeres víctimas como entrevistadoras. Hay que señalar que *¡Basta ya!* no recoge experiencias anteriores que en su momento sirvieron como referentes investigativos para las ciencias sociales (y éticos) para la búsqueda de verdades que explicaran en parte lo sucedido.

El necesario contexto internacional no se encuentra tampoco en el informe. El conflicto armado colombiano nació y se desarrolló en medio de la Guerra Fría, que culminó, mientras que nuestra confrontación persistió. La confrontación chino-soviética, el influjo de la Revolución cubana, la Doctrina de Seguridad Nacional y su concepción del «enemigo interno», los documentos Santafé I y II, las operaciones Cóndor y Charlie en el Cono Sur y Centroamérica, respectivamente, las consideraciones sobre el terrorismo pos 11-S y el papel de Estados Unidos con el Plan Colombia y su continuidad (el Plan Patriota) han tenido directa incidencia en el devenir del conflicto armado interno, en el desarrollo o debilitamiento de sus actores y en las afectaciones a la población civil.

También resalta por su ausencia un análisis más detallado sobre el fenómeno del narcotráfico que se anidó en el centro del conflicto desde principios de los años ochenta, sin que se pueda afirmar categóricamente que los actores armados ilegales perdieran sus motivaciones políticas en razón de prácticas, alianzas, negocios y beneficios provenientes de las narcoeconomías —la mayoría de las veces, adoptadas en función de acrecentar los aparatos de guerra—. Resulta paradójico que se trate de la «legalidad» cooptada por la ilegalidad del narcotráfico: funcionarios públicos de todas las ramas del Estado y élites de los niveles nacional, departamental y local al servicio de los grandes carteles y del paramilitarismo. Estos aspectos, elementales en el análisis de una conflictividad tan compleja, han sido reconocidos por la Mesa de Conversaciones en La Habana, en el acuerdo sobre el cuarto punto de la Agenda (tercero en discusión), denominado *Solución al problema de las drogas ilícitas*: «El cultivo, la producción y comercialización de las drogas ilícitas también han atravesado, alimentado y financiado el conflicto interno» (véase Comunicado conjunto 2014).

Finalmente, al margen del análisis del informe del Grupo de Memoria Histórica, es saludable registrar aquí el acuerdo alcanzado entre el gobierno nacional y las Farc-EP en el marco de los diálogos en La Habana, relacionado con la creación de «una comisión histórica del conflicto y sus víctimas conformada por expertos, que no sustituye el mecanismo para el esclarecimiento pleno de la verdad que debe contar con la participación de todos y en particular de las víctimas» (Delegación Farc-EP 2014).

2 Comisión que funcionó durante nueve meses y no produjo un informe oficial.

Pintura realizada por una excombatiente de la guerra colombiana, 2009. 100 x 140 cm, talleres del proyecto «La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica». Foto: Fernando Grisalez Blanco © Fundación Puntos de Encuentro.

No hubo tiempo para la tristeza

El informe *¡Basta ya!* se completa con un impactante documental de un poco más de una hora, en el que se escuchan las voces y se observan los rostros dolidos de las víctimas y sus familiares y los sitios que escenificaron la barbarie de «esa violencia de alta frecuencia y baja intensidad» (Centro Nacional de Memoria Histórica 2013b). Quienes hemos estado inmersos durante décadas en los avatares del conflicto armado y en las búsquedas de la paz, podemos constatar el cambio que representa para nuestro desarrollo el hecho de que hoy se reconozca y repare a las víctimas y se pueda señalar y juzgar a sus victimarios. De vivir en medio del miedo y el terror tan solo hace unos pocos años, pasaron a poder contar hoy sus historias y a alcanzar el reconocimiento social y la dignificación, pese a que ese miedo y terror no han podido superarse y el número de víctimas continúa creciendo.

Gracias a informes y a documentales como estos sabemos cuánto nos ha costado la confrontación en términos de pérdidas de valiosas vidas humanas; conocemos ya a muchos de los autores de lo que sucedió, sus *modus operandi*, sus nexos con las élites y el poder. Nos queda pendiente conocer, entre otras muchas verdades, el impacto económico del conflicto, los montos del gasto público en la guerra, el otro desangre que son los miles de millones que la corrupción se llevó en nombre del combate contra la subversión.

El documental aborda casos emblemáticos de impacto humanitario del conflicto en diferentes lugares de la geografía colombiana, en donde los violentos de cualquier pelambre se cebaron contra la población civil: San Carlos, en Antioquia; Valle Encantado, en Montería (Córdoba); La Chorrera, en el departamento del Amazonas; Bojayá, en el Chocó; la Comuna 13 de Medellín; y el Carare, en el departamento de Santander. Los relatos del padre Antún, de Pastora Mira, de María Zabala, de Domingo, de Ester, del líder huitoto Ismael, de Manuel Zafiama, de Donaldo Quiroga, dirigente campesino de la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare (ATCC), son los relatos de las seis millones de víctimas que emergieron de las tinieblas en estos últimos años. Antes… el riesgo del olvido.

Un informe escrito, un documental audiovisual y cerca de tres decenas de libros sobre hechos específicos que necesitaban el concurso de la memoria histórica, se constituyen en el acervo documental del Grupo de Memoria Histórica como una porción de la verdad que todavía estamos esperando.

Referencias

Beristaín, Carlos Martín. s.f. «El papel de la memoria colectiva en la reconstrucción de sociedades fracturadas por la violencia», en: *Foro por la Memoria*. Disponible en: <www.foroporlamemoria.info/documentos/fracturadas_violencia.htm>, consultado el 2 de octubre del 2014.

Betancur, Jorge Mario (dir.). 2013. *No hubo tiempo para la tristeza*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.

Comunicado conjunto. La Habana, mayo 16 de 2014. Disponible en: <https://www.mesadeconversaciones.com.co/documentos-y-comunicados>, consultado el 16 de junio del 2014.

Centro Nacional de Memoria Histórica. 2013. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.

Delegación Farc-EP. 2014. «Declaración de principios para la discusión del punto 5 de la agenda: "víctimas"», en: *Comunicados Conjuntos*. Disponible en: <www.pazfarc-ep.org/index.php/noticias-comunicados-documentos-farc-ep/comunicado-conjunto.html>, consultado el 16 de junio del 2014.

Fundagan (Fundación Colombiana Ganadera). 2013. *Acabar con el olvido*. Bogotá: Fundagan.

González, Camilo. 2014 [2013]. *Los nombres de la guerra en la memoria histórica*. Notas para la ponencia en el Encuentro Internacional de Revistas de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Levi, Primo. 2008. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph.

Ley 975 de 2005. Disponible en: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=17161>, consultada el 14 de junio del 2014.

Loureiro, Ángel G. 2008. «Argumentos patéticos. Historia y memoria de la Guerra Civil», en: *Claves de razón práctica*, n.º 186, pp. 18-25.

Darío Villamizar Herrera

Politólogo con posgrado en Acción sin Daño y Construcción de Paz. Director (2002-2005) de la Asociación Latinoamericana para los Derechos Humanos (ALDHU) en Colombia; dirigió el Programa de Atención a Excombatientes en la Alcaldía de Bogotá(2005-2008); es asesor del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Ha publicado: *Insurgencia, democracia y dictadura* (1990), *Aquel 19 será* (1996), *Un adiós a la guerra* (1997), *Sueños de abril* (1998), y *Jaime Bateman. Biografía de un revolucionario* (2002).

a:fuera

LUGARES DE MEMORIA EN AMÉRICA LATINA: COORDENADAS DE UN DEBATE

Por Ana Longoni

En el 2013 tuve la oportunidad de ver en Buenos Aires la obra teatral *Villa+Discurso*, escrita y dirigida por el joven dramaturgo chileno Guillermo Calderón. En su primera parte, tres actrices protagonizan un encendido debate llevando hasta el extremo distintas posturas sobre qué corresponde hacer con Villa Grimaldi, lugar en donde funcionó un emblemático centro de exterminio y tortura durante la dictadura de Pinochet. Un dato nada menor es que la obra se representó inicialmente en la misma Villa Grimaldi y en otros excentros clandestinos de detención, tortura y exterminio, como disparador de una discusión entre los presentes que se prolongaba más allá del hecho teatral. Las tres posiciones sintetizan, llevándolos al paroxismo, argumentos o estrategias que habitualmente surgen ante la pregunta sobre qué hacer en los espacios de memoria. Las resumo: una, demoler el siniestro edificio para dar lugar a que brote un parque, un lugar vital que se oponga a la muerte que allí reinó; dos, dejarlo intacto, sin intervención alguna, para no borrar las (muchas veces escasas) huellas del horror y no olvidar —nunca olvidar— lo sucedido; tres, convertir el espacio en un museo de arte contemporáneo, esto es, recurrir a montajes interactivos, instalaciones y otros recursos museísticos para impactar, conmocionar y sensibilizar a los espectadores que se acerquen al lugar, muchos de ellos desconociendo el horror ocurrido.

Con notable capacidad de síntesis y una enorme dosis de ironía, la escena logra condensar un debate álgido y a veces paralizante en torno a los sitios de memoria. En los últimos años se han propagado en buena parte de América Latina iniciativas de este tipo, especialmente en rememoración de las víctimas de los cruentos procesos de violencia política, masacre y terrorismo de Estado acontecidos en nuestra historia reciente. Es evidente que este fenómeno no puede pensarse sin considerar el auge memorialístico que caracteriza a la sociedad contemporánea globalmente, cuya profusión, según advirtió Andreas Huyssen (2002), puede provocar amnesia en lugar de activar un ejercicio crítico de memoria. Sin olvidar dicho marco (y aquella advertencia), cabe considerar las especificidades históricas y políticas que

Arriba: Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, Parque de la Memoria, Buenos Aires 2014. Foto: cortesía del Parque de la Memoria.

Abajo: exposición «Proyecto Archivos del Terror: Apuntes sobre el Plan Cóndor», de Carlos Trilnick, en Sala PAyS del Parque de la Memoria, Buenos Aires, marzo – abril del 2014. Foto: Oliver Kornblihtt.

transitan los distintos países de nuestro continente para evaluar con justeza las políticas de la memoria que en cada caso se impulsan y las formas que adoptan sus inscripciones territoriales. Por ejemplo, las marcadas diferencias entre los procesos de transición de la dictadura a la democracia[1] implican caminos contrastantes al dirimir hoy públicamente lo acontecido desde el léxico mismo con el que se piensan los procesos. Para el contexto político argentino, donde una prolongada y sostenida lucha llena de reveses en reclamo de verdad y justicia y la voluntad política de un gobierno han llevado finalmente a los responsables del genocidio (perpetrado por la dictadura que tuvo lugar entre 1976 y 1983) a los tribunales y a la cárcel común, palabras como *reconciliación* o *perdón* son francamente evitadas —por no decir repudiadas—. Sin embargo, esos conceptos concitan en cambio un fuerte acuerdo en otros contextos, como el colombiano, donde el conflicto no está ni clausurado ni saldado sino dolorosamente abierto e irresuelto, dirimiéndose en el presente.

¿De qué lugares hablamos?

El francés Pierre Nora (1997) incluye en la noción «lugares de memoria» tanto espacios (más o menos) permanentes como los memoriales, los monumentos, los archivos y los museos, como intervenciones de

1 Los triunfantes golpes de Estado recientes en Honduras y Paraguay clausuraron la posibilidad de hablar de «últimas dictaduras» al referirnos a los regímenes cívico-militares que acontecieron entre los años sesenta y los ochenta en buena parte de América Latina.

Memorial del 68, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Autónoma de México, Tlatelolco, México, 2014. Foto: cortesía del CCUT.

carácter efímero o ubicuo (como conmemoraciones, ciertos acontecimientos culturales y políticos y otros objetos de memoria). Desde esta perspectiva, el concepto «lugares de memoria» se expande no solo a instituciones sino también a señalamientos, rituales y prácticas tanto colectivas como íntimas. Pensar así los lugares de memoria supone avanzar en el diagrama de una cartografía dispersa y múltiple que entrecruza referencias geográficas y cronológicas, tiempos y espacios superpuestos e imbricados. La idea de *lugar* como localización física se encima a la de ubicación temporal, un espacio tramado por el devenir histórico y el acontecer político.

En el caso de los emplazamientos permanentes, cabe distinguir entre los memoriales en homenaje a las víctimas de la violencia emplazados en espacios urbanos no connotados hasta entonces por esa siniestra historia, y aquellos espacios donde acontecieron crímenes de Estado, que funcionaron como sedes de la acción represiva y que han sido convertidos en lugares de memoria a partir del reclamo persistente de las víctimas sobrevivientes, sus familiares y los organismos de derechos humanos, así como por decisión política del propio Estado.

Ejemplos claros del primer conjunto son el Parque de la Memoria en Buenos Aires, ubicado en terrenos ganados al Río de La Plata —que fuera la tumba anónima de muchos desaparecidos arrojados en los vuelos de la muerte—; el Monumento a los Detenidos Desaparecidos en El Cerro de Montevideo, que se yergue como un pasadizo transparente de vidrio que permite ver los nombres de las víctimas de la dictadura uruguaya flotando en medio de la arboleda; el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación en Bogotá, construido en el predio del antiguo Cementerio Central, que homenajea a las decenas de miles de víctimas del prolongado conflicto interno con una instalación de botellas cargadas de tierra y mensajes provenientes de distintos puntos del país; o la fuente *El ojo que llora*, emplazada en el Campo de Marte, en Lima, iniciativa de la artista Lita Mutal en conmemoración de las setenta mil víctimas de la guerra entre las guerrillas y el Estado peruano entre 1980 y 2000, en la que los nombres de muchas de ellas (en su mayoría campesinos andinos) se han escrito sobre guijarros con tinta que el paso del tiempo y el clima van borrando.

Un segundo conjunto corresponde a espacios previamente identificados con el accionar represivo, que cambian ahora de signo y de manos, operando toda una reversión simbólica. Incluye numerosos excentros clandestinos de detención de los quinientos que funcionaron en toda la Argentina, entre ellos la exEsma (Escuela Mecánica de la Armada), que fue entregada a un conglomerado de organismos de derechos humanos en el 2004, al igual que el excentro clandestino La Perla, en las afueras de Córdoba en el 2007, el Departamento de Informaciones de la Policía de la Provincia de Córdoba (D-2), ubicado a metros del Cabildo de la misma ciudad, que operó entre 1974 y 1980, y el Museo de la Memoria de Rosario que hoy se erige donde actuó el Comando del II Cuerpo de Ejército. Se suman en este grupo los excentros clandestinos chilenos Villa Grimaldi y Londres 38; así como el Memorial del 68 en Tlatelolco, México,

que ocupa el edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, desde el cual los francotiradores reprimieron las manifestaciones estudiantiles del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas; y el Memorial da Resistência, sito en la antigua sede del Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo entre 1940 y 1983, feroz agente represivo durante la larga dictadura brasileña (1964–1985).

Un tercer conjunto (que muchas veces se superpone con los dos anteriores) está constituido por aquellas iniciativas que cumplen una función crucial en tanto constituyen archivos y centros de documentación. Este tipo de iniciativas contribuyen a reunir y resguardar documentos, a recabar testimonios en tanto prueba (judicial) y ejercicio de memoria (personal y pública) no solo de la operatoria represiva, sino también de las historias de militancia y de los múltiples modos que asumió la resistencia al poder autoritario. Han sido pioneros en ese sentido el Archivo del Terror en Asunción, la DIPBA en La Plata, y el Archivo Provincial de la Memoria que funciona en el D-2.

Un cuarto y potente conjunto de lugares de memoria está dado por intervenciones efímeras, muchas de ellas no autorizadas y hasta clandestinas: manifestaciones, señalamientos, inscripciones callejeras, construcciones precarias que irrumpen en la disputa por la memoria, señalan la persistencia de un conflicto irresuelto y una voluntad colectiva o individual de sentar (otra) posición. En él podemos ubicar prácticas como la ronda que las Madres vienen realizando desde 1977 cada jueves en Plaza de Mayo[2] hasta los *escraches* surgidos en los años noventa en la Argentina y que han reverberado en muchas otras partes del mundo. *Escrachar* significa, en el lunfardo rioplatense, poner en evidencia, sacar a la luz. Este fue un tipo de acción directa impulsado por la agrupación H.I.J.O.S. frente a la impunidad avalada por las leyes del perdón

Realización de la baldosa conmemorativa de los trabajadores militantes de Astilleros Mestrina desaparecidos y asesinados en 1976, Buenos Aires, 2014. Foto: Barrios por la Memoria y la Justicia Zona Norte.

y los indultos. Ante la falta de justicia, se alentaba la condena social a los genocidas: que los vecinos y compañeros de trabajo de militares y policías represores, médicos apropiadores de bebés nacidos en cautiverio o secuestrados con sus padres, sacerdotes cómplices, conociesen su prontuario. También están las baldosas que distintas agrupaciones de vecinos colocan en los más diversos puntos para homenajear a víctimas concretas. Al transitar la ciudad nos topamos con esas piezas de cemento (de hechura artesanal, cada una diferente a todas las demás) en la puerta de una vivienda, una esquina, una fábrica o un colegio de donde se llevaron secuestrado a alguien, su nombre, la fecha, los datos biográficos y la condición militante. Si esas baldosas aparecen rotas, al tiempo son rehechas y reemplazadas. Conviven con señalamientos similares en homenaje a víctimas más recientes: las de los atentados terroristas contra la Asociación Mutual Israelita Argentina (Amia) y la Embajada de Israel en Buenos Aires, o los cien jóvenes asesinados por la represión policial durante las protestas del 19 y 20 de diciembre del 2001.

Las estrategias desplegadas dentro de un lugar de memoria emblemático como es el extenso predio donde

2 Cabe recordar que las Madres de Plaza de Mayo fueron descalificadas como «locas» por el discurso público de la dictadura y ocuparon un sostenido lugar de oposición a los sucesivos gobiernos democráticos que le siguieron, muy diferente al lugar de legitimidad que actualmente ocupan.

Monumento a los Detenidos Desaparecidos del Cerro de Montevideo, Parque Vaz Ferreira, Montevideo, inaugurado en 2001. Foto: cortesía de Marisa Silva.

operó la Esma —que albergó el mayor centro clandestino de la dictadura argentina— contraponen, entrechocan o combinan variantes que parecen extraídas de la obra de Calderón: la demolición (fue la propuesta concreta del decreto firmado en 1998 por el entonces presidente argentino Menem), dejar intacto el sitio como prueba de lo acontecido (posición defendida por la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos, que ha frenado judicialmente un proyecto museológico para el Casino de Oficiales, en donde eran recluidos y torturados los secuestrados) y aquellas iniciativas artísticas impulsadas desde el Centro Cultural Haroldo Conti que apelan a diversos lenguajes (artes visuales, fotografía, cine, música, ensayo, historieta, etc.), que suponen otros caminos para encarar el horror, nuevas preguntas ante las que no habrá nunca respuesta suficiente.

Tensiones

Para concluir con este sintético estado de la cuestión, pasaré revista a algunas preguntas y tensiones que atraviesan la gestión cotidiana de estos lugares de memoria. Aunque se suele insistir en que la memoria debe entenderse como necesariamente plural, y se espera que los lugares de memoria den cabida a relatos múltiples, dispares y en confrontación, pareciera que a la hora de definir un guion museográfico esa diversidad se desvanece y tiende a imponerse una memoria única, oficial, hegemónica y, sobre todo, lineal. Si bien, como ya se ha dicho, la construcción de memoriales y museos de la memoria es un proceso creciente en buena parte del continente, el protagonismo que el Estado argentino ha asumido en la última década en este sentido ha llevado a muchos a advertir sobre el riesgo que implica la estatización o la institucionalización de la memoria, devenida en activa política pública, propositiva en todos los niveles de intervención (el educativo y el judicial, especialmente).

Si partimos de la certeza de que no existe memoria neutral sino voces autorizadas y voces silenciadas o denegadas, la dificultad que entraña una pedagogía de la memoria es albergar conflictos políticos y dilemas éticos. En ese sentido, la necesaria y legítima reivindicación de la víctima corre el riesgo de recaer en una construcción binaria, absoluta y deshistorizada, si escabulle reponer la complejidad de los contextos históricos que legitimaron la violencia armada o los consensos sociales que sostuvieron a las dictaduras.

¿Cómo dar cabida a una memoria plural? Ante el señalamiento de la escasísima presencia de las mujeres dentro de la exposición permanente del Memorial del 68 en México, se está trabajando actualmente a nivel institucional en un replanteamiento del guion. Varias estrategias se barajan para interpelar el relato oficial poniendo en evidencia sus elipsis. Una, rehacer dicho guion reponiendo la presencia de las mujeres, a partir de la introducción de fotos, documentos y

testimonios; dos, proponer un tipo de interferencia en el relato ya instituido, a partir de preguntas o señalamientos informales, inesperados, abruptos, que problematicen esa minoridad desde otra escala o registro; tres, dar cabida a propuestas transitorias (exposiciones temporales, seminarios, talleres, etc.) que partan del reconocimiento de esa negación y la piensen desde perspectivas teóricas e historiográficas que se activen en el tiempo presente.

¿A quiénes están destinados los lugares de memoria? En primera instancia, cobijan a las víctimas sobrevivientes, a los familiares y amigos más cercanos. Ante la ausencia de tumba de las víctimas, estos sitios devienen en espacio íntimo y colectivo de encuentro y duelo (parte de la metodología siniestra de la desaparición se basa en la ausencia de cuerpo, que habilita la negación del crimen por parte del Estado a la vez que condena a los deudos a un duelo infinito e incierto). Si bien esta función es por cierto significativa y nada deleznable, limitarse a ella encierra el riesgo del ensimismamiento.

Para lograr interpelar a sectores no afectados directamente (sobre todo las nuevas generaciones que no vivieron de manera directa el conflicto, aunque sí son herederos de sus secuelas), los lugares de memoria necesitan desplegar estrategias pedagógicas hacia el conjunto de la sociedad. Para ello es crucial conectar las violencias del pasado reciente con dimensiones históricas que se remontan muy atrás y que persisten en el presente: las formas que adopta la violencia institucional, los sistemáticos asesinatos de las Fuerzas Armadas sobre la población juvenil pobre (conocidos como *gatillo fácil* en la Argentina, o los casos de *falsos positivos* en Colombia), los desaparecidos en democracia, las mujeres y niñas víctimas de trata de personas, la segregación a la población campesina, a los afrodescendientes, a las comunidades aborígenes...

El filósofo Diego Tatián ha definido a los sitios de memoria como «lugares que piensan», dotándolos de un estatuto similar al de la obra de arte, capaz de provocar una experiencia de disenso en el régimen de lo sensible. Hay que decir que, del mismo modo que sucede con las obras de arte, esa capacidad emancipatoria no está garantizada y debe replantearse y recrearse a cada paso. Por otra parte, al otorgar estatuto de obra a los rastros/restos de la víctima, los lugares de memoria no están exentos de los riesgos que supone la estetización o fetichización de la memoria.

Resistidos o consensuados, la aparición de estos lugares de memoria y sus diversas estrategias para volver presentes a los ausentes inscriben en nuestras coordenadas de vida y pensamiento una incisión que no puede pasarse por alto. Pugnando por articular y hacer visible y decible la experiencia extrema del trauma, estos lugares pueden incidir en el foro público a partir de un reconocimiento y una nominación que coadyuven en el impulso de procesos en pos de justicia y verdad, reparación y duelo.

Referencias

Andreas Huyssen. 2002. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de de Cultura Económica.

Nora, Pierre (ed.). 1997. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Ana Longoni

Escritora, investigadora del Conicet, doctora en artes y profesora de la Universidad de Buenos Aires y del programa de Estudios Independientes (Macba, Barcelona). Impulsa desde su fundación la Red Conceptualismos del Sur. Ha curado las exposiciones «El deseo nace del derrumbe» y «Perder la forma humana» (Madrid, Lima, Buenos Aires, 2012–2014).

publicad**os**

108 / CUCHILLO DE PALO

Renate Costa (dir.), 2010

España–Paraguay, Etudi Playtime, video 93'

Cine, militancia e historia política

En esa subregión de América Latina que conocemos como Cono Sur suele repetirse y escucharse a menudo el refrán «en casa de herrero, cuchillo de palo», que más o menos alude a toda persona que, siendo especialista en algún rubro, usa ese saber hacer en cualquier lugar menos en su casa. Esa es la parte del título menos difícil de explicar del largometraje documental (producido en España) por la cineasta paraguaya Renate Costa Perdomo y estrenado en febrero del 2010 en la Berlinale.

La parte más compleja, y por eso mismo la más interesante, sin que esta frase tenga nada de refranero, es ese numerito aparentemente inocuo: 108, que no implica ningún tipo de numerología. Ese número, precisamente, desborda lo cinematográfico del documental de Costa y lo pone en paralelo con esa porción de la historia política paraguaya que se inicia en 1954 y que «termina» en 1989. O sea, con esa porción de historia política paraguaya que conocemos como *Stronato*: el régimen político-autoritario-heteropatriarcal articulado alrededor de la figura del general Alfredo Stroessner Matiauda. De hecho, este año se conmemoran los sesenta años de su llegada al poder y de la usurpación del Estado.

Ese numerito aparentemente inocuo hace de la película de Costa un vehículo de memoria que representa el pasado y lo incorpora fáctica y subjetivamente en el presente. Es sabido que dentro de los márgenes de la historia política paraguaya (como de los otros países del Cono Sur) la memoria fue y es dramatizada por las tensiones (irresueltas)

entre recuerdo y olvido, latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y negación, sustracción y restitución. Precisamente a causa de las *violentaciones* a los derechos humanos *108* es y tiene el sentido de un testimonio que rebate la ficción genérica, pretendidamente universal, del sujeto absoluto: el que se acoge al canon de la heterosexualidad normativa. Entonces, esa palabra que es un número remite a un tema de los derechos humanos, a un tema de género, pero sobre todo a uno de la democracia. Porque es en democracia que podemos recuperar esa gramática de los cuerpos articulada alrededor de las agresiones sexuales y otros delitos de violencia de género. Y es en democracia que podemos reexplorar (reapropriar / re-citar) en sus capas superpuestas la existencia de una memoria activa y disconforme. Porque es en democracia que podemos recuperar sin temor las señales de vida que grafican el trauma: los hilos rojos, aún clandestinos, de ciertas memorias críticas que se rebelaron contra el determinismo ideológico de un pasado guiado por racionalizaciones finales.

Antes de explicitar una lectura posible del documental de Costa, me parece relevante señalar que no se trata de un producto cultural que funciona esquizofrénicamente respecto de la realidad político-cultural que le es contemporánea. No se trata de un dispositivo cultural aislado de su contexto, dado que en Paraguay desde hace unos (pocos) años la *cuestión 108* es abordada desde la literatura[1], en una investigación militante colectiva, y también reivindicada por parte de grupos militantes LGTBI. Pienso en la Asociación 108, con sus múltiples acciones: la fundación de la Mansión 108 en Asunción, «un proyecto *queer* alternativo» (Airbnb), la publicación de un panfleto que ya va por su segunda edición *108 / Ciento ocho* (Erwing Augsten Szokol y otrxs 2013), el blog *108 Memorias*, o la impresión de remeras colorinches que llevan en el pecho el número como declaración de principios. También hay que recordar a Somosgay, una «asociación solidaria, comprometida con la innovación de estrategias efectivas contra la homofobia». Por el lado lésbico-feminista, Aireana, espacio político cultural «de información, de encuentro (para diálogos, charlas y debates) y de servicio a mujeres lesbianas». Y Lesvos, una nueva organización de mujeres lesbianas nacida en el 2013.

Este complejo dispositivo intelectual-político-militante-cultural se entrecruza en *108 / Cuchillo de palo*. No hacer referencia a ese entramado restaría al amplio debate del cual el documental de Costa participa desde las peculiaridades de la historia familiar de la cineasta —entroncada con la historia política de su país, por cierto— y las del cine en tanto séptimo arte. Debate que nexa múltiples dimensiones: derechos humanos, memoria, espacios de discusión que generan relatos e impulsan reflexiones que integran justicia, memoria e historia política con el arte en un contexto posrepresión, de resistencia y de denuncia de la violencia, maltrato y tortura contra la homosexualidad durante el *Stronato*: un régimen que a lo largo de su

1 Con una novela de Armando Almada Roche, *108 y un quemado. ¿Quién mató a Bernardo Aranda?* (2012), un cuento de Bernardo Neri Farina, «El rock and roll de Bernardo» (2010), una dramaturgia de Agustín Núñez, *108 y un quemado* (2003-2010).

existencia desató con su autoritarismo múltiples *razzias* sobre subjetividades que se hurtaban al canon de la heterosexualidad normativa —heterosexualidad masculina articulada alrededor del cuerpo del hombre, postulado como único sexo con existencia ontológica—.

Sobre una de esas persecuciones reflexiona Renate, en un mano a mano entre ella, casi siempre detrás de cámara —como si fuera un símbolo de la memoria irrequieta, indócil, escondida, que no puede parar de recordar y saber en presente sobre el pasado—, y su padre, como si fuera símbolo del olvido, de lo dicho a medias, de lo negado, ocultado o manoseado en el presente sobre el pasado; su padre que, como su abuelo, era (es) herrero. *108 / Cuchillo de palo* relata la historia de una familia o, en última instancia, de dos hermanos: el padre de Renate y su tío Rodolfo, «el cuchillo de palo», ya que contrario a sus hermanos y a su padre no quería ser herrero… sino bailarín, en el Paraguay de la década de 1980.[2]

Bailarín, una subjetividad reconocida visualmente como hombre, en un régimen político ya en época de descuentos pero que pulcramente se había ocupado de perseguir con atención cirujana a lo diversamente deseante en todos los órdenes del ser: ideológico, político, militante, insurgente, genérico... El *Stronato* como los demás autoritarismos militares latinoamericanos se ocupó de acotar, vigilar, castigar, desaparecer la circulación de signos militantes, disidentes, diversamente deseantes por medio de medidas inmunitarias que —¡ay!— conocemos. La sumatoria de todos los polos victimados describía (describe) lo diversamente deseante respecto de ese *orden* que opera(ba) —porque sigue operando en el Paraguay de hoy que escribo y de hoy que leés— como molde disciplinario de una verdad menos revelada que obligada.

Rodolfo Costa: fue encontrado muerto en su domicilio, desnudo y tirado en el piso. En ese mismo momento, una Renate aún al borde de la infancia preguntó cómo había muerto el tío. Le replicaron: «de tristeza». Un tío que ella recordaba alegre, jovial. El recuerdo de ese hecho sombrío —subjetivo, familiar y, en la sincronía, lo vamos a ver, colectivo— es lo que la instó a filmar el presente para recuperar un pasado traumado. Filmar con vistas a formular nexos constructivos y productivos entre pasado y presente para hacer estallar el «tiempo-ahora» (Benjamin) que se ve retenido y comprimido en las partículas históricas silenciadas por las memorias oficiales.

Rodolfo Costa: *108*. Su muerte, más precisamente su asesinato, en la década de 1980 reactualiza(ba) el asesinato del primer *108*: Bernardo Aranda, cuya muerte dio inicio a la *cuestión 108*. Dicho esto, es el momento de explicitar qué quiere decir ese número en el contexto de la historia político-cultural paraguaya. Concretamente, se vincula

2 Si bien es cierto que la tensión fundamental de la película está repartida entre Renate y su padre, el documental articula otras voces / otras miradas que sirven para reconstruir la historia de Rodolfo. La película pone en foco a otrxs personajes, integrantes de la cultura LGTBI, que conocieron a Rodolfo de manera más o menos mediada y sus recuerdos hacen contrapeso a la «versión familiar» paterna.

con la primera *razzia* pública que el *Stronato* perpetró sobre la comunidad homosexual asuncena en 1959 y que implicó la represión de sexualidades disidentes (no obedientes a la norma *hetero*); una represión acontecida en septiembre de ese año pero que a lo largo de la experiencia stronista se repetiría con variaciones mínimas, y que creó sentidos que siguen haciendo sentido en pleno siglo XXI dentro de los márgenes de un orden pretendidamente democrático. Esos hechos merecen ser interrogados —y en esto reside uno de los aciertos de *108 / Cuchillo de palo*— porque, fuera del dispositivo intelectual-militante mencionado anteriormente, el trauma que implica la *cuestión 108* aún no es motivo de reflexión por parte de las ciencias humanas ni de las sociales.

En 1959, Bernardo Aranda, locutor radial, fue encontrado calcinado en la Radio Comuneros en la que trabajaba. A partir de ese asesinato el *Stronato* desató una *razzia* y apresó a 108 presuntos homosexuales con vistas a «esclarecer» el motivo de esa muerte, cuyos móviles fueron presentados como «pasionales» por el poder y por el dispositivo prensa. A partir de ese momento se acuñó el sintagma «ciento ocho» como sinónimo despectivo para designar a todx homosexual.

Cuestionar la primera *razzia* o el asesinato de Rodolfo Costa en realidad tiene el sentido de formular una interrogación sobre los modos homosexuales de hacer sexo en relación con la sexualidad «normal» dominante. Modos nexados con un orden político, un orden sexo-genérico y uno anatómico de los cuerpos. También con la estabilidad de esos órdenes. En cuanto al orden: una primera base axiomática del discurso del poder autoritario-totalitario-heteropatriarcal consiste precisamente en la absolutización de un *orden* como principio clasificatorio con un impacto en los discursos tanto como en las identidades. La *cuestión 108*, y concretamente la de Rodolfo Costa, indica una situación de desborde respecto del sujeto monológico propio de las tradiciones oficiales que consagraba el autoritarismo de la cultura militar. Y «ciento ocho» es una cifra que apenas tiene relevancia matemática porque su peso específico es de índole política, más concretamente, de índole *sexopolítica*. Y filmar sexopolíticamente, por parte de Costa, nos permite formular una serie de reflexiones sexopolíticas de ese régimen que llamamos *Stronato*. Porque el sexo, el género y la sexualidad —a partir de 1959 y el asesinato de Aranda, que en la década de 1980 se reactualiza con el asesinato de Rodolfo Costa— impactaron en la actividad política y viceversa.

Mirando el documental es posible postular una relación directamente proporcional entre la lógica represiva de la patologización de la homosexualidad y el grado de opresión del régimen. En este sentido, *108* significa la activación de un mecanismo sexopolítico de orden disciplinario. Y *108* es uno de los tantos polos victimados por el *Stronato* que integraban una cultura contestataria cuyo objetivo general y generalizable era torcer el alfabeto de *Tembelo*[3]. Polo victimado, subjetividad social traumada —integrada por Rodolfo Costa y precisamente por eso su caso es menos

3 Apodo de Stroessner, basado en la palabra guaraní *tembé* que significa labio, con el que se ridiculizaba su enorme papada; y *tembolo*, cuyo significado es persona ridícula, despreciable.

ejemplar que colectivo— que aprendió sobre / con su propio cuerpo, un cuerpo colectivo —traumáticamente—, a disputarle sentidos al habla oficial, impugnando el formato reglamentario de una significación única: hombre / mujer / heterosexual. Habla oficial con su correspondiente cultura oficial que hablaba la lengua de la razón autoritaria. Lengua que en su propio léxico acuñó un sustantivo para designar la desviación sexual, la degeneración genérica, la amoralidad. Sustantivo —cuando no lengua en su totalidad— que sigue teniendo vigencia hoy en día y que aparece por las calles paraguayas bajo forma de *graffitis* pretendidamente antifascistas.

108 / Cuchillo de palo nos (de)muestra cómo el sistema sexo / género entró a formar parte de los cálculos del poder de manera declaradamente pública. Y cómo los *108* fueron (y *son*, porque la racionalidad stronista es todo menos un recuerdo en Paraguay) transformados, por esos cálculos, en centros moleculares de dominación heterosocial. Con el caso Costa, con las *razzias* del *Stronato* sobre la comunidad homosexual, ese orden político le agregó un apéndice a la misoginia propia de cualquier sistema heteropatriarcal: el desborde sobre la homofobia que, al fin y al cabo, ¿qué es sino una misoginia extendida?

De este recorrido, un tanto frenético quizá, descienden por lo menos dos cosas. Que el cine, y dentro de ese arte *108 / Cuchillo de palo*, tiene el poder de crear imágenes y convertirse en un contra-laboratorio virtual de producción de realidad; contra-laboratorio que crea las condiciones para *nuevos* recuerdos —o mejor, recuerdos renovados— en nuestro presente. Y dos: que el documental de Renate Costa, junto con las obras que mencioné ya, desde el ámbito artístico-cultural se constituyen en acciones complementarias de aquellas de los grupos LGTBI políticamente organizados. Ese macro-conjunto de acciones recupera una palabra que integra el léxico stronista y que remite a una práctica represiva, pero sobre todo se la reapropia (invertida) respecto de su uso primigenio. En definitiva, todas esas acciones al resemantizar la palabra *108* nos devuelven en el presente un pasado revectorizado a partir del orgullo LGTBI. Y al recuperarnos esa palabra nos recuperan experiencias y memorias que hoy (en tiempos democráticos, si bien frágiles) reclaman derechos que como tales propenden por la ampliación de los marcos de ciudadanía. Demandan un Paraguay con derechos para todos y todas y todxs. Esa reapropiación que tematiza *108 / Cuchillo de palo* nos dona la garantía de que con la conmemoración en tanto justicia puede fortalecerse la democracia en tanto verdad.

Referencias web

Aireana: www.aireana.org.py

Lesvos (Facebook): LESVOSorg

Mansión 108, Asunción: http://www.airbnb.mx/rooms/2196875

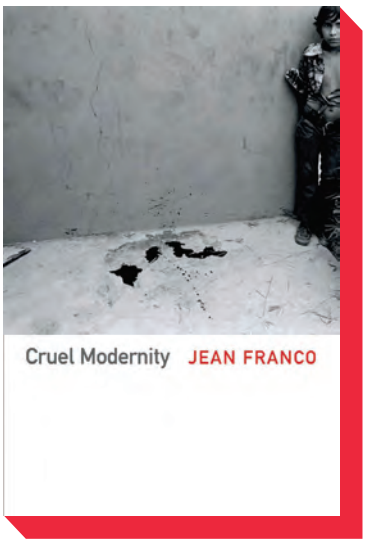
Somos Gay: somosgay.org

108 Memorias (blog): 108memorias.com

Por Rocco Carbone

Doctor en Filosofía por la Universidad de Zúrich (Suiza), profesor de Problemas Culturales Latinoamericanos en la Universidad Nacional de General Sarmiento (Buenos Aires) e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Se ocupa de procesos socioculturales latinoamericanos.

rcarbone@ungs.edu.ar



CRUEL MODERNITY

Jean Franco, 2013
Durham, NC: Duke University Press, 256 páginas
ISBN: 978-0-8223-5456-7

Jean Franco[1] está asombrada, en pasmo, por las manifestaciones de crueldad en la guerra latinoamericana durante el siglo XX. ¿Cómo es posible que alguien sea capaz de producirle una cantidad inimaginable de sufrimiento a alguien antes de matarlo? O, ¿por qué se lo hace sufrir sin matarlo, ni extraerle información siquiera? ¿Quién tortura y por qué? ¿Cómo entienden el terror quien lo ejerce, quien lo padece y quien lo sobrevive? ¿Qué hay detrás del discurso y la figura del guerrero que tortura? Y, tal vez más central para la discusión de este número de Errata#, hay que preguntar cómo se configura el discurso que recoge la memoria de la crueldad. Para resolver estas preguntas, darles la vuelta y contemplarlas en su problematicidad, Franco revisa testimonios y entrevistas; se vuelve eco y memoria; acude a fuentes literarias, películas, prensa, instalaciones y otras manifestaciones culturales y artísticas. Todas ellas son para la autora maneras de narrar las diferentes perspectivas de la crueldad. La literatura, el cine, el arte, en general, son lugares en los que se intenta registrar lo innombrable.

Franco parte de la idea, trabajada por Enrique Dussel, de que la Conquista inaugura la modernidad en América Latina. Se trata de un evento paradójico y violento que crea una oposición entre barbarie y civilización. La civilización no tiene la culpa de

1 Jean Franco (Inglaterra 1924) es profesora emérita de inglés y literatura comparada de la Universidad de Columbia, ganadora del PEN Award en 1996 por la contribución de su obra a la diseminación de la literatura latinomericana en lengua inglesa, y de los premios Gabriela Mistral y Andrés Bello.

que haya bárbaros, y los bárbaros *naturalmente* son una traba para que ella exista: este es el primer paradigma de la modernidad latinoamericana. Lo racional, entonces, se opone a lo primitivo, aquello que impide la modernidad. Esta mentalidad de la Conquista, dice, se ha extendido a lo largo del siglo XX, y muchas campañas de genocidio, masacres y prácticas de tierra arrasada o esclavismo que Franco rastrea en el libro han sido consideradas campañas de civilización.

Alguien tiene el poder para ejercer daño sistemático sobre alguien. Alguien ostenta la razón y alguien no la tiene. Alguien puede ordenar el mundo de acuerdo con patrones de racionalidad que obedecen a los órdenes del mercado: este es el segundo paradigma de la modernidad. Así, el proyecto moderno busca eliminar toda oposición al sistema capitalista, toda diferencia: he aquí la historia de la guerra contra el comunismo en América Latina durante el siglo XX, el segundo gran bloque de experiencias atroces que Franco analiza en el libro. Todo enemigo del proyecto moderno y capitalista debe ser aniquilado. Matar se convierte en una razón de Estado.

Así, pues, Franco organiza el libro, compuesto por nueve capítulos y un epílogo, en torno a esta modernidad paradigmática. Incluso, uno puede pensar que estas formas de violencia son sus residuos:

> […] el ejercicio de la crueldad en América Latina mueve el debate hacia diferentes y complejos terrenos que conectan la Conquista con el feminicidio, la guerra contra el comunismo con el genocidio y el neoliberalismo con la violencia casual sin límites. (5; la traducción de las citas es mía)

Quiero llamar la atención sobre el rol de la mujer y de lo femenino en el libro. No solo el Estado es violento y tortura: guerrillas, narcotráfico, crimen organizado, grupos de violencia gris sin distingo ideológico aniquilan todo aquello que consideran su enemigo (esta historia es bien conocida en Colombia). Lo hacen incluso cuando el enemigo, lo otro, está en sus filas. Por ejemplo, cuando sus miembros se salen de los códigos de conducta de sacrificio y masculinidad. El capítulo cinco, «Revolutionary justice» aborda este tema en toda su complejidad. Para ello, revisa testimonios de mujeres combatientes de Sendero Luminoso, atrapadas en el orden patriarcal: seducidas por un «discurso que les ofrecía poder e igualdad» al enlistarse al grupo armado, no fueron luego tratadas como iguales. Fueron violadas, forzadas a abortar, a adoptar comportamientos pretendidamente masculinos y guerreros al tiempo que eran relegadas a las labores convencionalmente femeninas (la cocina, por ejemplo) (148). La historia de las mujeres combatientes muestra otra y la misma cara de la guerra. Sus testimonios evidencian que la jerarquía de «la revolución no se extendió a las relaciones de género, y que la debilidad pasó a ser vista como un crimen que debía ser sentenciado con la muerte» (121).

También analiza la historia del fallido Ejército Guerrillero del Pueblo (Argentina, 1964). Después de meses de errancia, falta de estrategia y base social, dos miembros fueron

asesinados por sus mismos compañeros de combate. Uno de ellos fue sentenciado por ser débil, «afeminado»; por tener miedo, por no ser el macho que todos esperaban de un guerrillero. La historia es aún más compleja y mucho más trágica; es el fracaso profundo e iluso de una guerrilla sin norte. Franco utiliza como insumo para el análisis la novela *Muertos de amor*, de Jorge Lanata, cuya aparición causó revuelo y debates en Argentina (¿cómo es posible que un combatiente de izquierda —izquierda idealizada— decida matar a un compañero?).

La historia oficial de la guerra es la historia de los machos. La tortura y la violación, la trasgresión violenta refuerzan la idea del guerrero masculino: cuanto más mata, más viril es. Y las vejaciones son llevadas a cabo junto con sus compañeros hombres. Los vínculos del «band of brothers» (242) también se consolidan en la misoginia: la mujer es «carne» y la violación es una forma de tortura (79).

Pero no solo eso: las mujeres mismas mataron, torturaron y colaboraron con las dictaduras, como en el caso emblemático de Luz Arce en Chile, a quien Franco dedica el séptimo capítulo del libro. Arce intenta reivindicar su pasado a través de la publicación de sus memorias, en las que cuenta cómo fue capturada por miembros de la inteligencia militar chilena (Dina), cómo decidió «colaborar con ellos después de sufrir tortura extrema y [cómo llegó a] su eventual incorporación al cuerpo de inteligencia en calidad de oficial» (173). La historia de Arce (recopilada en un libro de entrevistas) es un testimonio problemático. Por un lado, hacer memoria del dolor es sumamente difícil, tal como les sucede a tantas otras víctimas de tortura y violación: algunas son incapaces de nombrar el horror (el capítulo cinco del informe *¡Basta ya!* del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia hace elaboraciones muy lúcidas acerca de ese silencio). Pero, por el otro lado, el ejercicio de Arce evidencia una intención: espera que su recuento de las torturas la proteja de las críticas por pertenecer al mismo servicio de inteligencia que casi la aniquila, y por haber colaborado en la captura de algunos de sus compañeros de lucha.

La memoria tiene una política. Ninguna memoria es transparente ni completa, afirma Franco. Toda memoria se erige dependiendo de los intereses de los individuos y las instituciones: «la autobiografía o escritura de la memoria no puede ser leída de manera literal como verdad. Debe ser leída, más bien, como dramatización del yo, como una producción biográfica en la que el yo activado en el texto es particularmente ficcional» (188).

¿Qué pasa entonces cuando no queda ni siquiera el recuento oral, cuando no quedan rastros del yo de quienes fueron torturados? La desaparición, dice Franco, es «más cruel que el asesinato público». El silencio aquí tiene otro cariz, y la pérdida para el círculo cercano es triple: se pierde el cuerpo, el duelo y el entierro (193). Lo que queda de ellos, dice a propósito de los desaparecidos durante las dictaduras en Chile, Uruguay, Brasil y Argentina, son sus fotos. Y recordarlos a través de las fotografías (que retrataban momentos en los que eran felices, por ejemplo, fotografías

espontáneas que guardaban las familias) es un acto valeroso, el único recurso: el único rastro. A pesar de que el Estado quiso crear un falso clima de normalidad con la desaparición, los muertos se convirtieron en fantasmas: «las familias confrontaron la injusticia mostrando el rostro como una acusación visible del escandaloso anonimato que aún protege a los perpetradores» (201). Este arte democrático, dice Franco, se enfrenta al olvido: pone la cara.

Algunos de los detenidos en la Esma en Buenos Aires fueron fotografiados antes de ser asesinados. El artista argentino Marcelo Brodsky hizo una serie de trabajos basada en esas fotografías (*Buena memoria*, 1964-1970; *Nexo,* 2000, y *Memoria en construcción*, 2005); trabajos que surgen especialmente de las fotos que encontró de Fernando, su hermano desaparecido, antes y después de las torturas. La materialidad de las fotografías y la materialidad de los libros en los que estaban contenidas (libros que fueron enterrados) aparece de nuevo, amenaza el olvido, atenaza la memoria. La fotografía que no debía verse y que apareció de manera azarosa, junto con la materialidad calculada de las esculturas en el desierto de Atacama (una suerte de *memorial* que Catalina Parra documenta en film), los árboles plantados en las plazas en Tucumán a las que los familiares les cuelgan notas y mensajes para no olvidar, revelan una sola cosa:

> [La memoria no es algo que] pueda usarse cuando sea necesario. Debe reconstruirse con los fragmentos y con los restos fortuitos. La memoria de la atrocidad no está siempre disponible. Se construye después de los hechos con el ánimo de aclarar la suerte de los desaparecidos y de documentar el crimen. Y siempre es frágil. (203)

Y cuando se trata de las fotografías de la guerra, ¿quién las retrata?, se pregunta Franco. Lo que la foto de la guerra nos muestra es la guerra y otra cosa que no es la guerra: el deseo y la «fascinación por la violencia que atrae al espectador al mismo tiempo cercano y distante» (211). Las fotos, pues, son fragmentos que implican intenciones diferentes de acuerdo con el contexto y el uso.

El libro cierra con una nota sobre la imposibilidad. Franco se ha hecho eco de testimonios y miradas que relatan el horror: personas degolladas, mujeres violadas y empaladas, niños lanzados contra las paredes y asesinados vilmente y sin razón. Al inicio del libro, en los agradecimientos, habla de la dificultad emocional de trabajar este tipo de temas. Franco agradece a las personas que le ayudaron a no perder la cordura —«who helped preserve my sanity» (37)—. Los académicos y personas que trabajan temas de memoria y reconciliación están también en una lucha continua emocional por no perder el norte ni la cordura. Están escindidos entre la cercanía intelectual y emocional con el tema, con los testimonios y las comunidades, y la certeza de estar siempre irremediablemente lejos, en la brecha del objeto de estudio.

Incluso como lector es pasmoso encontrarse con historias, procedimientos violentos que son tan parecidos a los que un país como Colombia ha vivido tantos años. La violencia contra las mujeres de México no es diferente en grado o en dolor a la sufrida en Colombia o en El Salvador. Uno también está lejos y cerca, porque la crueldad sigue existiendo en nuestro contexto: está viva, se nutre de la inequidad generalizada, de los discursos y el entrenamiento social y militar relacionado con la exacerbación de la masculinidad. En muchos casos, sigue siendo imposible de representar, y cuando es representada, narrada, está siempre lejos, se ha vuelto pasado. La memoria, entonces, es trampa y único recurso, dice Franco al final de este libro difícil y conmovedor: «los lectores estamos lejos y somos libres de estar en otro lugar. Y este es un problema enorme que ningún académico puede evadir» (251).

Por Ana Cecilia Calle
Editora, profesional en estudios literarios con experiencia en el diseño, desarrollo, producción y seguimiento de proyectos editoriales. Cursa el doctorado en español y portugués de la Universidad de Texas en Austin.

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea presentar una propuesta para que exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados críticamente en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata@idartes.gov.co o contacto@revistaerrata.com

paute en ERRATA#