PARTE I

ESTÉTICAS

El arte como archivo, lo otro como testimonio, el artista como testigo

*Felipe Martínez Quintero**

Introducción

Las prácticas estético-artísticas contemporáneas han configurado formas de inscripción social y expresión cultural relevantes en sociedades que atraviesan o atravesaron en otros momentos históricos por periodos de violencia y/o transiciones políticas. Estas prácticas pueden emerger bien sea como escenario y expresión de denuncia, o bien desde formas menos comprometidas ideológicamente. Así, se convierten en gestos estéticos, perspectivas, registros, maneras de mirar y expresar que permiten formas de enunciación y visibilidad de otros sentidos emergentes de las violencias, al igual que formas concretas en que las sociedades actuales se relacionan con el pasado.

* Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas. Magíster en Educación y Desarrollo Humano de la Universidad de Manizales y el Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano (CINDE). En la actualidad es docente del Departamento de Humanidades e Idiomas y de la Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira. Es integrante del grupo de investigación “Arte y Cultura”, adscrito al Departamento de Humanidades e Idiomas de la Universidad Tecnológica de Pereira, en la línea de arte contemporáneo. Correo electrónico: felipemartinez@utp.edu.co

En el marco de este campo de relaciones propongo las nociones de “el arte como archivo”, “lo otro como testimonio” y “el artista como testigo”; escenarios de sentido que permitirán una breve aproximación a la comprensión de las formas de interacción entre el arte, la construcción y la puesta en juego de las memorias sobre la violencia, en el contexto de procesos oficialmente constituidos de memoria histórica y justicia transicional.

El texto se ocupará inicialmente de un breve tránsito por algunas manifestaciones estético-artísticas ligadas a procesos de transición política en algunos países de Latinoamérica. Para ello se tendrá como base de reflexión aspectos como la inscripción pública de las memorias sobre la violencia, a partir del cuerpo del artista como soporte y escenario; las relaciones de tensión y mutua afectación entre tales prácticas; algunas formas metodológicas provenientes de las ciencias sociales, y, por último, un acercamiento a la experiencia puntual de Trujillo, Valle del Cauca colombiano, por ser uno de los escenarios objeto de investigaciones por parte del grupo de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), y por ser escenario de una serie de prácticas culturales y de reivindicación social y política que permiten problematizar las tres nociones que articulan esta breve disertación.

El artista como testigo, el cuerpo ex-puesto

El cuerpo implica ex-posición, riesgo, exterioridad; implica aparecer ante y entre los otros. Como diría Lévinas (1991), inaugura la relación ética: el acceso al rostro del otro es en sí mismo ético. El cuerpo presenta y representa, es acción particular, subjetiva y, al mismo tiempo, convención o transgresión. Por ello se hace escenario del juicio de los otros, de su señalamiento, de su coacción e incluso de su violencia. Tal vez por esto podríamos decir, con Agamben (2000), que el cuerpo es el principio de la política, en la medida en que su actuar, su dirigirse a los otros implica, de entrada, una intensidad que se expresa políticamente.

Cuando la artista plástica Regina José Galindo camina desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio de Justicia en Guatemala (figuras 1 y 2), dejando tras de sí un sinnúmero de huellas hechas con sangre, en el marco de la candidatura presidencial de uno de los militares acusado de genocida, la *ex-posición* de su cuerpo implica vulnerabilidad, implica precisamente *ex-ponerse* ante el otro. En este caso, su cuerpo representa el cuerpo de las víctimas que dejan su rastro de sangre y muerte; pero es, al mismo tiempo, un cuerpo real, actual, inserto en las mismas tramas de poder, un cuerpo que corre el riesgo de ex-ponerse en el espacio colectivo.

Figura 1. ¿Quién puede borrar las huellas?
Regina José Galindo, Guatemala, 2003

Fuente: Regina José Galindo y Prometeo Gallery di Ida Pisani, Milán, Italia.
Fotografía: Víctor Pérez

Figura 2. ¿Quién puede borrar las huellas?
Regina José Galindo, Guatemala, 2003

Fuente: Regina José Galindo y Prometeo Gallery di Ida Pisani, Milán, Italia.
Fotografía: Víctor Pérez

El artista expresa con su cuerpo no solo para representar los cuerpos violentados, para traer a la presencia los desaparecidos, sino como posibilidad de *encarnar* la memoria, es decir, hacerla cuerpo, dándole otro registro al recuerdo, otra gramática que complemente e incluso contraste su función narrativa desde la palabra y le permita habitar otros lenguajes.

El colectivo teatral peruano Yuyachkani realizó en 1990 la obra teatral “Adiós Ayacucho”, en la cual problematizaron episodios, hechos y acontecimientos ocurridos en los años de dictadura en el Perú. En la obra teatral, uno de los personajes representados por Augusto Casafranca era Alfonso Cánepa, un campesino arrestado, torturado y mutilado en el marco de la dictadura.

Figura 3. Augusto Casafranca, “Adiós Ayacucho”

Fuente: Teatro Yuyachkani, Perú, 2001

El 4 de junio de 2001, Augusto Cánepa, encarnado por Casafranca, sale del teatro y del montaje teatral de Yuyachkani para recorrer el espacio público (figura 4), es decir, deja el escenario, el espacio de la *representación*, para *presentarse* físicamente en la Plaza de Armas de Lima. Ese día, Valentín Paniagua, el presidente del gobierno de transición, formalizó el decreto que permitía la creación de la Comisión de la Verdad en el Perú.

Figura 4. Augusto Casafranca, “Adiós Ayacucho”

Fuente: Teatro Yuyachkani, Perú, 2001

Casafranca *encarna*, es decir, presta su cuerpo para que Augusto Cánepa haga presencia al lado de las organizaciones de víctimas que aguardaban la formalización de la creación de la Comisión de la Verdad. Su acción, más performativa que teatral, buscaba cumplir con la debida llegada de una carta de Cánepa al presidente del gobierno de transición. Un fragmento de la carta decía lo siguiente:

Señor presidente: por la presente, el suscrito Alfonso Cánepa, ciudadano peruano, domiciliado en Quinua, de ocupación agricultor, comunica a usted como máxima autoridad política de la república lo siguiente: el 15 de julio fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido.

Usted habrá visto la protesta nacional que se ha levantado en mi nombre, a la que añado ahora la mía propia, pidiéndole a usted que me devuelva la parte de mis huesos que se llevaron a Lima. Como usted bien sabe, todos los códigos nacionales y todos los tratados internacionales, además de todas las cartas de derechos humanos, proclaman no solo el derecho inalienable a la vida humana, sino también a una muerte propia, con entierro propio y de cuerpo entero. El elemental deber de respetar la vida humana supone otro más elemental aún, que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos, la unidad mínima de la muerte, y dividirlo como se hace hoy en el Perú es quebrar la ley natural y la ley social. Sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en la subversión. No señor, la violencia se origina en el sistema y en el Estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal, entero, aunque sea enteramente muerto (en Rubio, 2006, p. 13).

Casafranca *recrea* a Cánepa, lo hace presente, pero tal representación no solo cumple con una función simbólica, sino que al inscribirse en el espacio público y físico del poder, se hace también acontecimiento, experiencia colectiva, inscripción política de la memoria. Es como si Cánepa resistiera a su propia muerte con la única finalidad de testimoniar, de contar lo vivido, de imponerse al silencio de la desaparición.

¿Cuáles serían las relaciones de contraste que podrían establecerse entre el testimonio de este mismo hecho en el marco de este gesto estético o en el marco de un informe final de la Comisión de la Verdad? Podría decirse que mientras el informe reconstruye el hecho de manera objetiva, estableciendo su facticidad e inscribiéndolo dentro de las formas conceptuales y categoriales oficiales del recuerdo, el gesto estético ficcionaliza y recrea algunos de los aspectos ligados al mismo hecho en el marco de la representación. Sin embargo, precisamente lo que quiero mostrar aquí es que las diferencias no están dadas tan solo por los aspectos formales, sino fundamentalmente por el tipo de inscripción y forma de materialización de la memoria, por la naturaleza misma de lo que podría, en este caso, comprenderse como testimonio.

Para Agamben (2000), el testimonio lleva en sí mismo los signos de su propia limitación, su propia laguna, pues quienes podrían ofrecer el relato más ajustado a la forma como se dieron los hechos de violencia son precisamente los que no pueden testimoniar, es decir, los asesinados, los desaparecidos. De este modo, el testimonio intenta hacer inteligible algo que por naturaleza no puede serlo, y desde este punto de vista su lugar se configura entre lo dicho y lo no dicho; por tanto, la verdad sobre el pasado solo alcanza a configurarse, retomando a Castillejo (2008), como una manifestación espectral.

Así, advierte Agamben (2000): “El testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los sobrevivientes”. El testimonio está constituido

también por indecibles; en él “hay algo como una imposibilidad de testimoniar” (p. 34).

Figura 5. La Llorona

Fuente: Yorlady Ruiz, Colombia, 2009

La artista visual Yorlady Ruiz realiza en 2009, en el marco de la X Peregrinación en Homenaje a las Víctimas de la Masacre de Trujillo, el performance titulado “La Llorona”. En tal acción, la artista retoma una de las figuras legendarias de mayor presencia en las narraciones orales de esta zona del país y de muchos otros contextos latinoamericanos: una mujer que deambula por los caminos rurales, cerca de los ríos, llorando y lamentándose por sus hijos desaparecidos.

Yorlady recrea esta leyenda y la articula al marco social y político de Trujillo, en donde año tras año un grupo de mujeres de las distintas veredas y corregimientos en los que se perpetró la masacre hace más de veinte años conmemoran de manera colectiva, mediante una acción simbólica de peregrinación, la desaparición de sus seres queridos.

En este contexto, la acción de *peregrinar* tiene una connotación particular, dado el papel de la Iglesia Católica en los procesos de organización de las víctimas y en la reconstrucción del tejido social. Allí recobra sentido el símbolo del padre Tiberio Fernández Mafla, asesinado en la masacre, así como

la misma disposición del parque monumento, cuyo diseño hace referencia a una especie de calvario. Tal panorama hace de las peregrinaciones un escenario de confluencia de formas de ser religiosas, culturales y de reivindicación política frente al silencio y la impunidad.

Yorlady Ruiz recorre las orillas del río, encarnando la imagen del ser legendario. El llanto y el clamor por los hijos desaparecidos de la Llorona se actualizan en cada una de las madres que aún esperan, si bien no encontrar su hijos con vida, por lo menos saber qué pasó antes de que sus cuerpos se sumergieran en el cauce del río Cauca e iniciaran su recorrido anónimo. El cuerpo de Yorlady es también el cuerpo que emerge de la profundidad de las aguas. El artista, en tanto cuerpo ex-puesto, se sitúa entre lo dicho y lo no dicho, entre el adentro y el afuera del testimonio. En lo que la palabra no alcanza, la gestualidad se coloca en lo que cualquier relato objetivo establecerá como silencio e indeterminación. Así, la función del artista no es solo representativa, no busca solo recrear o ficcionar lo sucedido, sino más bien *ex-poner* una presencia, materializar el recuerdo; el cuerpo del artista es al mismo tiempo soporte, medio e inscripción de la memoria.

Figura 6. La Llorona

Fuente: Yorlady Ruiz, Colombia, 2009

Lo otro como testimonio, el artista como etnógrafo

En *El retorno de lo real*, Foster (2001) propone, bajo la figura del *artista como etnógrafo*, una actualización de la denominación construida tiempo atrás por W. Benjamin: *el autor como productor*. Benjamin instaba a los artistas a asumir una posición de compromiso político que superara la distancia entre los estilos y formas de expresión estética y de actividad política.

Tales nociones recrean el tradicional debate entre reflexividad del arte y activismo, con la diferencia fundamental de que mientras la expresión de Benjamin del *autor como productor* es constituida en el marco de la polarización entre burguesía y proletariado, la expresión del *artista como etnógrafo* recreada por Foster se inscribe en las relaciones propias del capitalismo, de la política de la cultura y de la negociación de nuevas alteridades culturales.

Para Foster, la relación entre arte y etnografía ha estado signada, en el último siglo, por una serie de usurpaciones y *envidias*. El etnógrafo parece envidiar cierta capacidad del artista para resolver formal y expresivamente la interpretación de aspectos entramados en las complejidades culturales y políticas. Por otro lado, el artista trata de usurpar la capacidad del etnógrafo de proyectar trabajos de campo en los que la teoría y la práctica parecen reconciliarse (Foster, 2001).

“Ausencias”, exposición fotográfica de Gustavo Germano en el 2006, propone una perspectiva cuestionante del pasado, de las memorias que se insertan en el horizonte de la desaparición forzada de miles de personas en la dictadura argentina. La exposición consta de una serie de fotografías que recrean dos momentos distintos de la historia de vida de un número importante de familias que habitan la provincia argentina de Entre Ríos.

Figura 7. “Ausencias”: María Irma Ferreira

1970
María Irma Ferreira
María Susana Ferreira

2006
-
María Susana Ferreira

Figura 8. “Ausencias”: Ómar Darío Amestoy

1975
Ómar Darío Amestoy
Mario Alfredo Amestoy

2006
-
Mario Alfredo Amestoy

Figura 9. “Ausencias”: Raúl María Caire

1973
Andrés Servín
Raúl María Caire
Luisa Inés Rodríguez

2006
Andrés Servín
-
Luisa Inés Rodríguez

Fuente: Gustavo Germano, Argentina, 2006

En la foto del lado izquierdo se puede ver un instante en la cotidianidad de una familia: un par de hermanas al lado de un espejo ubicado en un espacio de la casa familiar (figura 7), un par de hermanos corren en el campo (figura 8), una pareja uniéndose en el matrimonio oficiado por un sacerdote (figura 9). Cada foto está fechada y contiene en la parte inferior los nombres de las personas que aparecen allí.

Al lado derecho aparece otra fotografía tomada en el mismo lugar que la anterior, modificada únicamente por el paso del tiempo, evidente en la apariencia de quienes todavía están allí y en la ausencia de quienes desaparecieron. Su ausencia se inscribe no solo en los álbumes familiares, sino en la versión de la historia oficial y hegemónica de la sociedad argentina bajo la dictadura.

Cada fotografía cuestiona un pasado particular, una serie de recuerdos enmarcados en el contexto doméstico, pero que al ser inscritos en el escenario

colectivo de la sala de exposiciones termina por confrontar la memoria social. Así, la ausencia deja de ser el espacio vacío en el álbum familiar, para tornarse vacío y borradura en la historia sociopolítica de un país.

El gesto estético promovido por Germano es sutil, no se vale de artilugios ni de innovaciones técnicas; sin embargo, su capacidad de evocación, su punzante manera de interrogar el pasado termina haciendo posible la emergencia de nuevos sentidos sociales sobre el recuerdo y la desaparición.

En 2006, el artista colombiano Juan Fernando Herrán presenta “Campo Santo”, una serie de fotografías tomadas en una zona rural de Bogotá (v. figuras 10 y 11). En esta obra, Herrán registra una serie de cruces hechas con leños, tallos, hojas, piedras dispuestas en un espacio abierto. Las cruces se mimetizan en el paisaje; en ocasiones parecen ser parte de la vegetación e implican una agudización de la mirada para ser reconocidas, para ser visibles. Los símbolos predispuestos remiten a una práctica ritual alrededor de la muerte, a un gesto de conmemoración y de memoria instalado en el límite entre intimidad y exterioridad, y que en el marco del contexto social y político de Colombia remiten a una serie de sentidos e imaginarios particulares.

Figura 10. “Campo Santo”

Fuente: Juan Fernando Herrán, Colombia, 2006

En las conversaciones y relatos que Herrán logró establecer con habitantes del sector descubre que tales cruces hacen alusión a personas asesinadas en el marco de conflictos entre grupos guerrilleros y paramilitares que históricamente han operado en la zona. Con ello se extrae la manifestación de los límites de una conmemoriación de carácter privado de un grupo particular, inscribiendo simultáneamente tal gesto en un contexto espacial y temporal mucho más amplio, que abarca, como mínimo, la historia reciente de las violencias y los conflictos sociopolíticos del país.

Figura 11. “Campo Santo”

Fuente: Juan Fernando Herrán, Colombia, 2006

El artista, en este caso, es un observador que presencia, que se vale de lo etnográfico para propiciar una lectura, para actualizar otro registro de la mirada, para establecer una relación con lo otro que se configura en el marco de una realidad concreta. Su perspectiva no es la del investigador social, no aspira a la construcción objetiva de los hechos ni de las relaciones en las que estos se inscriben. Su obrar es un obrar estético que configura poéticas y políticas de la memoria.

Clemencia Echeverri presenta en 2007 un video-instalación titulado “Treno”¹. En él se muestra el registro de un segmento del río Cauca en inmediaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia. La imagen y el sonido envolvente del caudal del río propone, de entrada, una atmósfera al mismo tiempo deslumbrante y azarosa.

En algún momento del registro aparece la imagen de un hombre, parado en una roca en medio del caudal, que se inclina hacia la corriente, como intentando extraer algo de ella. El hombre extrae prendas de vestir que la corriente ha ido arrastrando. Casi inmediatamente, tal imagen activa significados enmarcados en las geografías de la violencia, donde el río interviene en la historia reciente de la sociedad colombiana como escenario de desaparición. “Dos voces masculinas llaman a Nazareno y Orfilia. Una voz femenina llama a Víctor. El movimiento del río impulsa el grito. En la otra orilla hay silencios, se oscurece; desaparece el río, no responde” (Echeverri, 2009, pp. 48-49).

La imposibilidad de pronunciarse en lugar de la víctima termina imponiéndose, con toda su fuerza, en la obra de Echeverri. La imposibilidad del testimonio cobra un matiz dramático que contrasta con el sonido imponente de la corriente del río, que en su murmullo devuelve los indicios, los rastros, las huellas de la desaparición. Las ropas roídas se vuelven negación del río a guardar silencio; la emergencia o la ausencia de los cuerpos anónimos que atraviesan el territorio impulsados por la corriente del río devienen imagen de lo otro, de la diferencia inordenable y, en gran parte, indecible.

El contexto social y cultural actual acostumbra nuestra mirada, poco a poco, a la circulación constante de imágenes y discursos mediáticos sobre la violencia, es decir, rutiniza el exceso de referencias a la guerra. En este contexto, el arte se configura como dispositivo de visibilidad que hace posible un cambio de registro de la mirada frente a lo otro, frente a los agujeros de

1 Puede observarse en http://www.alonsogarcesgaleria.com/Expo_CEcheverri_032007.htm

lo real; en otras palabras, inscribe una pausa en el desenfrenado mundo de las informaciones y de los simulacros, cumpliendo, en parte, lo señalado por Richard (2007) como el lugar y finalidad del arte crítico:

El arte crítico necesita interrumpir, aunque sea por un momento, la velocidad de este flujo mediático, para que la festividad de lo desechable que cultiva el mercado no haga desaparecer para siempre la fantasmática de la desaparición que nace del duelo irresuelto de una memoria faltante, todavía en suspenso. El arte crítico debe cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes, para que la dispersión en el espacio se vuelva concentración en el tiempo, adentrándose en los recovecos que protegen el residuo opaco de la memoria de las obscenas consignas de visibilidad total de las exhibiciones de pantallas y vitrinas, para hacerse cargo de “la mediación trunca, fallida, suspendida, de lo que no admite lo visual, de lo que no soporta visión, de lo que no llega a escena ni imagen” (p. 88).

Desde este marco, una relación entre arte y etnografía podría condensarse entonces en la posibilidad de expresión de las alteridades como formas constitutivas de la memoria cultural y política de las violencias. Con ello estaría afirmándose que las prácticas estético-artísticas enmarcadas en esta relación permitirían la exteriorización de formas particulares y localizadas del otro, de lo otro e incluso de lo abyecto.

En 2010, el fotógrafo colombiano Rodrigo Grajales presenta su libro fotográfico *¿...342...?* Tal cifra hace alusión al número de víctimas reconocidas oficialmente en la serie de hechos de violencia agrupados bajo la denominación “masacre de Trujillo”, en el Valle del Cauca.

¿Qué implica fotografiar aspectos de la realidad de una población como Trujillo, después de veinte años de conmemoración de la masacre? ¿Sobre qué aspectos detener la mirada, cuando los hechos de violencia han adoptado en su cotidianidad el paso del tiempo?

Sus imágenes transitan por los rostros de los desaparecidos, que empiezan también a opacarse en el recuerdo, que se resisten al olvido en los álbumes familiares, en las placas del parque monumento. El artista se detiene sobre unas manos que todavía esperan, ya agrietadas, y que cansadas reposan sobre un trasfondo de murmullos que simultáneamente expresan luto y esperanza. Una mirada que retorna a las ropas expuestas reclamantes de la presencia del cuerpo o que se muestran como signos de su desaparición; a los rostros ocultos de los niños, encubriendo su propia incertidumbre o un después incierto, en la medida en que el pasado todavía no se olvida, en la medida en que las heridas aún no cicatrizan, no se reparan.

Figura 12. Fotografía de *¡...342...?*

Figura 13. Fotografía de *¡...342...?*

Fuente: Rodrigo Grajales, Colombia, 2010

La posibilidad expresiva del arte radica aquí en permitir que lo otro se exprese, que actúe en sí mismo como testimonio. En el arte, el gesto artístico no es más que un registro, una perspectiva, una forma de mirar. En estas experiencias, la relación entre arte y etnografía se configura como una agudización de la mirada.

En estas prácticas estético-artísticas interviene de manera fundamental una suerte de compromiso político del arte y del artista contemporáneo, lo que se refleja en sus formas de intervenir los entramados culturales y políticos de la violencia, sin provocar lecturas de espectacularidad mediática o escenarios de victimización. Este riesgo fue advertido por Benjamin al expresar que en la figura del *autor como productor* cabía el peligro de asumir una especie de *mecenazgo ideológico*, cuando el artista aspiraba a convertirse en la voz de lo otro, del oprimido, de la víctima, del sobreviviente o incluso de la institucionalidad, del poder o del victimario.

El lugar del arte implica una distancia crítica frente al marco de las alteridades que conforman la violencia y la guerra, lo cual no implica la negación de su compromiso con la realidad política. Más bien se trata de que sus formas concretas de intervención no terminen ahogándose en la expresión formal de la ideología o en lecturas victimizantes. Con ello se permite una labor al mismo tiempo poética y política de constante pregunta, de constante cuestionamiento frente a los relatos mediáticos y objetivables que llaman al olvido, a las conclusiones definitivas, a los informes finales.

El arte como archivo: la elaboración colectiva del duelo y las resistencias

En el 2000, en pleno preámbulo del periodo de transición política en el Perú, un colectivo de artistas llamado “Sociedad Civil” promovió una serie de acciones de carácter colaborativo en el espacio público de algunas ciudades peruanas. Las acciones vinculaban gestualidades y acciones domésticas sencillas, que al resignificar y renombrar algunos de los elementos puestos en juego, cobraban un significado simbólico colectivo.

Una de esas acciones se denominó “Lava la bandera” y consistía en una invitación, a la población en general, de llevar una bandera peruana, una batea roja, agua y jabón Bolívar; acudir a los espacios públicos de representación del poder político, como la Plaza Mayor de Lima, y disponerse literalmente a lavar la bandera.

La acción se fue replicando poco a poco cada viernes del año 2000 en distintas plazas públicas del país, que se convertían en esos grandes patios de ropas, donde infinidad de banderas peruanas se secaban al sol después de ser lavadas. Tal acción fue constituyendo un espacio colectivo de catarsis para algunos sectores y grupos sociales, lo que permitía evidenciar la inconformidad colectiva frente al régimen político de Alberto Fujimori.

Tiempo antes en Argentina, el 21 de septiembre de 1983, en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia, un grupo de artistas inscribe, a partir de la construcción de la imagen de una serie de siluetas, una posibilidad también colectiva de expresión y reivindicación política. En este caso, el trasfondo de la acción estaba relacionado con el llamado ininterrumpido de sectores de la sociedad argentina alrededor de los desaparecidos en la dictadura.

La imagen de la silueta fue fácilmente apropiada por parte de los sectores sociales que hacían parte de la manifestación y rápidamente empezó a reproducirse y a cubrir las paredes aledañas a la plaza de mayo, lugar tradicional de concentración de protestas e intervenciones públicas frente a los desaparecidos. La silueta aludía a cuerpos sin formas bien definidas, sin identidad, sin rostro, pero que reclamaban una presencia, que aludían precisamente a la solicitud de devolver las identidades borradas, que le exigían al poder devolverles sus rostros.

Lo significativo de estas acciones no solo tiene que ver con la disposición formal de elementos estéticos en el espacio público, sino con la posibilidad de haber encontrado un vehículo de movilización colectiva, simbólicamente eficaz, fácilmente transmisible y reproducible. En suma, cobra valor haber posibilitado un escenario práctico y discursivo de identificación que permitía cierta politización de las memorias sobre la violencia, lo que a su vez hacía posible transgredir la alusión al sufrimiento y a la victimización y promovía la experiencia de la víctima y el sobreviviente como actores políticos.

En el desarrollo de la resistencia artística “Magdalenas por el Cauca”, Gabriel Posada construye de manera colaborativa una serie de balsas que soportan la imagen de los rostros de nueve mujeres (figura 14). Cada imagen contiene una historia, alude a un hecho o contiene un recuerdo relacionado con las formas de relatar los años de la masacre en Trujillo y el tiempo posterior a ella. En el marco de la X Peregrinación en Conmemoración a

las Víctimas, las balsas se disponen a recorrer las aguas del río Cauca como parte de la procesión.

Figura 14. “Magdalenas por el Cauca”

Fuente: Gabriel Posada, Colombia, 2009

Las primeras balsas hacen alusión a una imagen, ya lugar común, en escenarios de desaparición forzada. La madre lleva en sus manos la imagen de su hijo desaparecido, las demás llevan el rostro de algunas de las mujeres que insisten en recordar. La memoria recorre de nuevo el río como escenario de muerte, para confrontar el pasado, para seguir interrogándolo, para configurar las posibilidades de realización del duelo.

Figura 15. “Magdalenas por el Cauca”

Fuente: Gabriel Posada, Colombia, 2009

De este modo, las prácticas artísticas que problematizan aspectos relacionados con las formas de violencia política en contextos específicos se configuran como una especie de archivo de las memorias sobre tales violencias. Sin embargo, aquí la noción de archivo no es comprendida como un depósito donde se ordena información siguiendo patrones hegemónicos, sino más bien como un dispositivo de enunciación, visibilidad y performatividad que va consolidando un registro fragmentario del pasado marcado por la violencia.

Los contenidos de esta forma de archivo no son datos, cifras, fechas, sino gestualidades, inscripciones, símbolos, objetos que hacen referencia a otra forma de nombrar o de decir el pasado.

En última instancia, estas expresiones implican también un ejercicio de apertura de nuestra capacidad política y cultural de mirar y actualizar el pasado, un proceso de recalibración de nuestra manera de recordar, la percepción de otras formas de resemantizar las posibilidades de recuerdo y de sentido crítico frente a la violencia en Colombia. Retomando a Castillejo (2008), “archivar significa, en este sentido, agrupar, significar o asignar sentido, en la medida en que el pasado se nombra” (p. 469).

Referencias

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Madrid: Pre-textos.
- Castillejo, A. (2008). *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Echeverri, C. (2009). *Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Villegas Editores.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Lévinas, E. (1991). *Ética e infinito*. Madrid: Visor.

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rubio, M. (2006). *El cuerpo ausente*. Perú: Teatro Yuyachkani.