

González, Restrepo y Salcedo, tres miradas del hacer memoria sensible en tiempos de guerra

González, Restrepo and Salcedo, three views of making sensitive memory in times of war

Jorge Urueña

Universidad de Antioquia.

jorge.uriena@udea.edu.co

Resumen

A Beatriz González, José Alejandro Restrepo y Doris Salcedo los une la amistad y el colegaje. Sus proyectos artísticos los han colocado en un mismo lugar: la perentoria reflexión del hacer memoria en medio del conflicto armado colombiano. Una mirada sensible de este fenómeno se configura a partir de los universos semióticos (Lotman) que comparten entre sí. Cada uno se distancia en el ejercicio material y procesual del hacer obra, pero su encuentro, como artífices de otros lenguajes de la guerra, se elabora desde una apuesta simbólica, donde la significación deviene de un trabajo exploratorio alrededor de las metáforas visuales, plásticas y performativas. Para ello es importante entender cómo se configura el sentido de estas manifestaciones en clave de semiosis (Lotman), con las cuales se teje una metáfora viva (Ricoeur), mediante una conceptualización contemporánea de lo que implica hacer memoria a través del arte. Por tanto, el presente artículo se desarrolla en tres escenarios de reflexión. El primero de ellos se orienta a comprender las bases epistémicas y semióticas de las metáforas en el arte contemporáneo colombiano, especialmente con las cuales se logra percibir cómo se materializa el sentir en acciones u objetos. Para el segundo momento se presenta un breve análisis semiótico de tres obras que son parte de los catálogos de exposición de González, Restrepo y Salcedo a partir de los significados que ha tenido el líder social y político en Colombia. El tercer y último momento está orientado a intuir cómo estas metáforas acceden a este plano sensible de la guerra y terminan por conceder un espacio a la introspección colectiva, en medio de la crisis humanitaria que vive actualmente el país. Palabras clave: memoria, conflicto armado, artes visuales, violencia, Colombia

Abstract

Beatriz González, José Alejandro Restrepo and Doris Salcedo are united by friendship and colleague. Their artistic projects have placed them in the same place: the peremptory reflection of making memory in the middle of the Colombian armed conflict. A sensitive approach at this phenomenon is configured from the semiotic universes (Lotman) that they share with each other. Each one distances himself in

Cómo citar este artículo (mla): Urueña, Jorge.

“González, Restrepo y Salcedo, tres miradas del hacer memoria sensible en tiempos de guerra”. *Estudios del Discurso* 7.1 (2021): 17-33.

the material and procedural exercise of doing work, but their encounter, as architects of other languages of war, is elaborated from a symbolic bet, where the meaning comes from an exploratory work around visual, plastic and performative metaphors. For this, it is important to understand how the meaning of these manifestations in the key of semiosis (Lotman) is configured, with which a living metaphor (Ricoeur) is woven, through a contemporary conceptualization of what it means to make memory through art. Therefore, this article is developed in three reflection scenarios. The first one is aimed at understanding the epistemic and semiotic bases of metaphors in contemporary colombian art, especially with which it is possible to perceive how feeling is materialized in actions or objects. For the second moment, a brief semiotic analysis of three works that are part of the exhibition catalogs of González, Restrepo and Salcedo is presented based on the meanings that the social and political leader has had in Colombia. The third and last moment is aimed at intuiting how these metaphors access this sensitive plane of the war and end up granting a space to collective introspection, in the midst of the humanitarian crisis that the country is currently experiencing.

Key words: memory, armed conflict, visual arts, violence, Colombia

Bases epistémicas y semióticas de las metáforas en el arte contemporáneo colombiano

Hacer obra en tiempos de crisis humanitaria fue uno de los momentos claves para los artistas colombianos. Para la segunda mitad del siglo xx, mientras se esbozaba un sutil cambio en las políticas del hacer creación en Colombia, las críticas de arte y el ejercicio de investigación alrededor de las obras permitió un desarrollo exponencial del cómo relatar aquello que nunca se relató, ya sea porque nunca tuvo voz o porque no existió para la historia en general.

Pasando así a un modelo diferencial, en el cual se pone en relación la obra con el público general, la metáfora se abre camino como “instancia creativa en el campo artístico” (Roca 23) y como respuesta al nuevo orden en el contexto social y político específico de aquel momento, es decir, la Asamblea Nacional Constituyente en Colombia, con el fin de promover en los artistas una experimentación alrededor de lo político y lo poético que contrajo la guerra hasta ese entonces. *Transpolítico* es un ejemplo de dicha apertura; con este se evidencia lo que se denomina una semiosis entre lo sublime y lo violento¹ o también lo que se nombra como la estética de la violencia en la escena plástica nacional. Este fenómeno permitió abrir paso a la deliberación de las bases semióticas de una futura política de la memoria a partir de “una reflexión pública sobre el conflicto armado” (Roca 26), puesto que el artista se dispuso a hacer memoria a través de sus proyectos de creación, sin dejar a un lado aquellas emociones que se metaforizaron con su sentir y actuar.

¹ Conceptos dicotómicos de los cuales el curador parte para la organización del sentido en esta actividad participativa y debidamente llevada a cabo por el otro (espectador).

De tal manera que se debe citar en este caso cómo las dimensiones del actuar humano “la poesis y la praxis en la ontología del ser” (Arendt y Heidegger en Taminiaux 56) son necesarias de revisar a la luz de la configuración del sentido del fenómeno y/o hecho histórico situado en la guerra. Esto con el fin de concebir cómo conceptos dicotómicos, por ejemplo lo sublime y lo violento, permiten llevar a cabo las bases fundacionales de las metáforas en clave de memorias para el arte colombiano.

La poesis junto a la praxis se convalidan como ejercicios estéticos y éticos en la acción (inter)subjetiva del artista y por lo tanto de quien participa del acto creativo: espectador, curador, transeúnte. Sin embargo, para la comprensión del quehacer artístico, más allá de la mirada poshistórica (Danto) y desprovista de la formalidad de las teorías del arte, se hace necesario preguntarse por las dimensiones que delimitan el dogma y el doxa como formas del conocimiento (episteme) en la obra misma. No se puede concebir la obra como una memoria viva sin saber cómo esta aporta a un conocimiento del conflicto mismo, e incluso, cómo esta accede al sistema de valores de las diferentes prácticas de fe que se instalan en los colombianos. Hablar de obra implica tensionar la práctica histórica misma, por lo cual se busca que esta, en calidad de existencia –sustancia–, implique miradas críticas en la formulación del relato y/o discurso² de quien se encarga de contar la historia en la comunidad.

La praxis se convierte en el escenario idóneo para el artista con el que se indexan las emociones en las metáforas con las que se concibe la obra. Aquí se postula una ética en la obra, o en palabras de Malagón: “Su obra puede ubicarse en un nivel de la ética estética” (6). Esta dimensión ética de la estética plantea el reto que proponen los artistas colombianos de finales de siglo xx cuando comienzan a dar cuenta de procesos de significación relacionales, de carácter traslativos, que permiten acercar la obra a una experiencia que signa el fenómeno en sí. Por ejemplo, el dolor no es de la obra, ni del artista, ni de la víctima o del espectador; el dolor es la forma de existencia, en términos sýgnicos, de algo que nos compete a todos por igual. La obra no es resultado o producto. Por el contrario, la obra es la significación en sí de lo violenta que ha sido la guerra para todos los colombianos. La obra es el dolor en sí mismo. Miremos las bases fundacionales de la metáfora conceptual, con las cuales se implica el intuir la obra como una práctica intersubjetiva de quien decide crear, hacer, crear, pensar y argumentar a través del ejercicio visual, plástico y performativo:

2 La metáfora se configura como una figura discursiva que permite la construcción del conocimiento, de la creencia, de la práctica y de la creación en el actuar de la vida humana. La perspectiva socio-crítica del lenguaje (Lakoff & Johnson) describe cómo en esta entidad conceptual, desde la teoría de la metáfora primaria, se configura el lenguaje como la capacidad de expresión que configura las dimensiones de la existencia humana, en la medida que identifican estas figuras como formas explícitas de la coherencia de la cultura.

Bases fundacionales de la metáfora conceptual

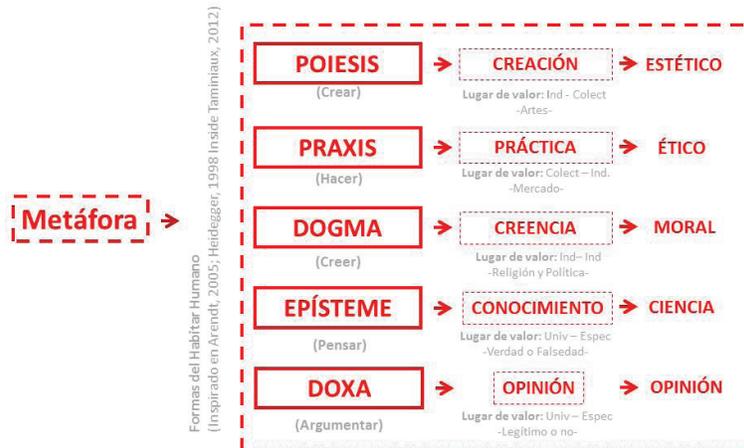


Ilustración 1. Bases fundacionales de la metáfora conceptual
Fuente: elaboración propia

La metáfora traza vínculos y tejidos de sentido entre la obra –como manifestación y acción–, el espectador y el artista, colocando a todos los sujetos en calidad de creadores del hecho en sí, con el cual se significa la acción misma a partir de la topicalización del fenómeno situado. La metaforización es un proceso que sirve al sujeto para crear y por tanto existir, puesto que el carácter poético de la puesta en escena no solo sirve para comprender el alcance de cómo se crea en el arte, sino que involucra a un otro en ese devenir sensible sobre aquello que, epistémicamente, se configura alrededor de un fenómeno de vida. Así, el conflicto armado es más que una fuente de creación para el artista, puesto que para él o ella este es un fenómeno de vida con el que creció y aprendió a vivir. La obra no solo es la representación del dolor; la obra adolece, le duele a otro como sí mismo (Ricoeur). Veamos este planteamiento en las obras que se mencionan a continuación.

¿Cómo ser líder en Colombia en tiempos de crisis humanitaria? Galán (1992) de González, Musa Paradisíaca (1996) de Restrepo y Quebrantos (2019) de Salcedo

Tres obras, tres momentos diferentes en una línea cronológica, tres artistas con miradas acentuadas en diferentes hechos históricos, pero una misma apuesta simbólica: el significado del líder en tiempos de guerra.

Empecemos con la obra de Beatriz González, *Galán*. Tres años después de ejecutarse el asesinato del dirigente político Luis Carlos Galán Sarmiento³ –detractor de los grupos de autodefensa, defensor de la política de extradición de los narcotraficantes a Estados Unidos de América y abanderado de la lucha contra la corrupción de las instituciones colombianas– la artista Beatriz González decidió retratar el acontecimiento que dejó una profunda mella y un sinsabor en el pueblo colombiano, pues una vez más, e incluso más ahora que nunca, los líderes en Colombia siguen sufriendo las consecuencias de un gobierno que les desprotege ante las hegemonías de las mafias politiqueras y el narcotráfico.

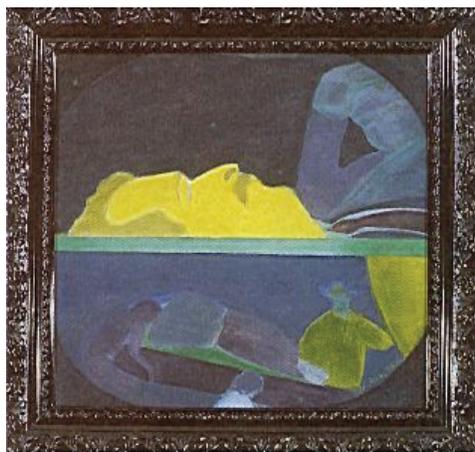


Ilustración 2. Galán (1992) Beatriz González (1938-)
Fuente: Catálogo Razonado de la Universidad de los Andes (Colombia)

³ Fue candidato presidencial en la década de los ochenta y líder del partido liberal colombiano. El 18 de agosto de 1989 fue asesinado a tiros; los autores materiales del crimen fueron Jaime Eduardo Rueda Rocha y Henry de Jesús Pérez. En la plaza principal del municipio de Soacha (Cundinamarca, Colombia), mientras levantaba sus manos para saludar a la gente, Galán recibió los disparos desde la parte inferior de la tarima a donde se había subido momentos antes. Este asesinato es catalogado como magnicidio por las cortes de justicia nacionales e internacionales. El homicidio se atribuye a Alberto Santofimio Botero, junto a Carlos Castaño Gil, Pablo Escobar y Gonzalo Rodríguez Gacha como responsables de las acciones criminales durante el narcotráfico de los años noventa en Colombia.

Galán es una pintura al óleo sobre papel de 69 x 69 cm, elaborada en una escala de azules y amarillos. Partiendo del color negro como fondo, los trazos enfocan la imagen central desde la perspectiva de un lente fotográfico y la presenta como una viñeta. El círculo está dividido en dos partes: un arriba y un abajo. En el espacio superior está el cuerpo de Galán reposado en el féretro –cabeza y parte superior del tronco–, y viste un traje con corbata; arriba, en la izquierda del recuadro, está una figura que, al juzgar por los colores utilizados, permite sentir un cierto escenario espectral. No obstante, la imagen es lo suficientemente clara para decirse que es Luis Carlos Galán, el líder político liberal, en una de las posturas en las que se le suele recordar: con la frente en alto, alzando su brazo derecho empuñado y levantado, invocando un grito de libertad.

La división arriba-abajo la hace una línea gruesa que bien podría interpretarse como el borde del ataúd en el que yace Galán. La parte inferior presenta la tarima en la que está dispuesto el cuerpo caído (de espaldas) del protagonista de la pintura. En el costado derecho, está la figura de una persona asomada mirando el cuerpo inerte; al extremo contrario se esboza un hombre de sombrero y camisa amarilla que se aleja de la escena del crimen; entre ambos, está una persona con camisa blanca a cuadros. En la parte de abajo, en el costado superior izquierdo, cuelga una de las pancartas que decoran la tarima.

Lo curioso de esta obra es que, después del atentado al Palacio de Justicia, Beatriz González, impactada por este hecho, decide modificar su escala de colores dentro de sus producciones. Por ello, en esta pintura sólo hay aparición de colores primarios tales como el azul –en mayores proporciones– y el amarillo –como potenciador de los elementos principales– y, finalmente, leves toques de blanco. La atmósfera de ambas escenas es fría y sombría; solo el color amarillo logra provocar unos instantes de avivamiento, haciendo que la mirada del espectador se centre ineludiblemente en ellos, a su vez que aquellas figuras, hechas con un leve rastro de blanco sobre el fondo azul, se perciben como manifestaciones de un estado melancólico en la artista. ¿Es posible sentir esta melancolía por quien nunca se conoció en persona? González responde a esto como “una forma de despedirse de quien no debió morir en el intento, como una especie de melancolía que no debe olvidarse” (Comunicación personal, 1 de junio de 2018). Tal como lo aprecia González, la melancolía es una emoción que caracteriza el ser líder en Colombia. El ciclo siempre se repite, se nace para morir en el intento de cambiar y salir de esasemiosis que convalida la muerte en Colombia como una forma de (re) existir. De tal manera que expresiones como “no nacimos pa’semilla” no solo se asumen como un éxito editorial, tal como sucedió con Alonso Salazar y su investigación sobre las bandas delincuenciales en Medellín, sino que responden al lugar común del cual deviene la pregunta por ser líder en Colombia, puesto que no se nace para crecer y transformar(se) en medio de una realidad fáctica, sino, por el

contrario, se legitima la muerte y el sicariato como opciones de vida. Esto, sin desconocer, que el sicario bendice las balas en agua bendita para tener puntería con aquel sujeto que estorba por su insistencia de un cambio político en el país.

Miremos otra translación de sentido que se presenta en esta obra. El contraste entre el tamaño de la figura pequeña de la parte inferior del cuadro, la cual representa toda la carga simbólica de Galán en medio de su campaña⁴ electoral y la figura central del cuerpo muerto en medio del deceso se entiende como la magnitud de lo que allí había sucedido. La muerte no fue suficiente para el autor intelectual del hecho, puesto que con ella se concibe el imaginario del mártir político. Matar a Galán era quitar la vida a un cuerpo que, según los autores materiales del mismo, estaba predestinado a morir en campaña; pero matar la imagen de quien representó un cambio en la estructura política del país implicó un esfuerzo aún más descomunal por quitarle fuerza a este movimiento político: la guerra en contra de los carteles de la droga. Es así como la artista, sin dudarle para aquel momento, postula la muerte del líder como un magnicidio de altisonantes –uso de paletas de colores– proporciones sociales en el país.

El pasado y la esperanza de González, los mismos que tuvo Galán, se vieron truncados de forma violenta y abrupta por una muerte que reafirmaba la lógica del poder paramilitar; una lógica con la que se logró establecer el narcotráfico como una política económica paralela a las estructuras estatales –sin dejar de mencionar que, tal vez, son las mismas que actualmente manejan el estado colombiano– y la legítima voluntad que se había materializado en acciones atemorizantes con las que se victimizaba a la población civil. Entonces, ¿cuál fue la razón por la que González decidió hacer su obra? Una muy simple: hacer memoria de aquello que podía olvidarse con el tiempo, de aquello que se podría traspapelar en folios dentro de un juzgado penal colombiano, o incluso, de una escena sin escenario que le recordará por qué lo mataron y por qué sigue estando vivo su legado.

La escena de la parte baja en el cuadro está inspirada en las numerosas fotografías y videos del momento preciso en el que cae muerto el candidato presidencial. Esta muestra el cuerpo del occiso sobre la tarima, arqueado, en una posición casi fetal. De nuevo, no se nace para ser semilla, pues así como nace un líder debe morir.

Las figuras difusas muestran la confusión del momento ante el impacto; pareciera que ellas corren, se asombran, observan estupefactas el cuerpo sin vida, se acercan a él y huyen. Así acontece con la memoria en el país: por momentos genera instantes de asombro y desasosiego, luego se disipan con

4 Apuestas políticas como la lucha contra la corrupción, la decencia, el amor a la patria, la dignidad como respuesta a una época en la que el miedo estaba socialmente difundido. Esto último aún persiste y se percibe en Colombia.

el tiempo. La figura del hombre con sombrero, en el lado izquierdo de la imagen, sustenta aún más la razón por la cual González postula el cuadro como una manifestación del magnicidio, pues este es visible en casi todas las fotos reales que se registraron durante el asesinato. Aquel hombre fue identificado como José Orlando Chávez Fajardo, excavador de las minas de Muzo y Coscuez, persona clave en la investigación, ya que fue la pieza que permitió, después de tantos años de impunidad, que se descubriera que el asesinato de Galán estaba motivado por intereses políticos: los paramilitares y narcotraficantes no lo querían en el poder por lo cual establecieron nexos con altos mandos del Estado para lograr su cometido.

El sombrero blanco representa su participación en el crimen. Esta persona se encargó de hacer algunos tiros al piso mientras asesinaban a Galán para confundir a las personas que estaban en la tarima y así disuadirlas acerca de dónde provenía el disparo que impactó en la humanidad del candidato presidencial. Según algunas voces de testigos entrevistados por medios de comunicación, todos aquellos que estuvieron involucrados en el atentado llevaban puesto un sombrero blanco, puesto que era una pista para reconocerse entre ellos. El asunto aún más llamativo es la presencia de una tonalidad ajena al blanco y a los tonos oscuros que presenta la paleta de colores empleada en esta creación. El amarillo claro se encuentra tanto en la camisa de aquel sujeto como en la pancarta liberalista que tiene a su lado izquierdo. Es así como González apuesta por el amarillo como un recurso semiótico que permite escindir su significación entre lo impune y lo legítimo. ¿Es posible pintar la impunidad del mismo color de aquello que se desconoce y se contradice en medio de un crimen? ¿No será pues esta acción una propuesta irónica con la que la artista busca cortar ese hilo delgado que existe entre la legitimidad y la impunidad?

Un corte puede significar mucho en materia de creación en medio de un conflicto armado. Este es el caso de la videoinstalación titulada *Musa Paradisiaca* (1996) de José Alejandro Restrepo (1959-) quien se propuso (re)significar el uso de la musa a través de una narrativa audiovisual e instalativa con la que se juega con el espectador. ¿Qué es la musa paradisiaca?



Ilustración No. 3. Musa Paradisiaca [Videoinstalación] (1996) José Alejandro Restrepo (1959-)
Fuente: ArteFlora.org

El nombre científico *Musa paradisiaca* remite a las plataneras, bananeras o plantas que tienen como fruto el banano y el plátano. En Colombia, existen diferentes clases de musas, tales como la *Musa acuminata* y *Musa balbisiana*, las cuales se encuentran con facilidad en el golfo de Urabá y en las zonas costeras del Atlántico colombiano. Lo que llama la atención de la musa, tal como le sucedió a Restrepo cuando decidió trabajar con ella, es que esta solo crece en zonas climáticas templadas, donde el fruto sostiene la flor que se desprende de la planta. No puede existir la planta sin las condiciones medioambientales que ofrecen estos lugares a la disposición morfológica del fruto y su flor (hacia abajo). La flor es la última extensión de este ser vivo y de donde se desprenden sus frutos: plátanos o bananos. Dicen los campesinos colombianos, bananeros por tradición, que si cortas parte de la flor a la musa, esta se pudre en cuestión de días. Entonces, imagínese una sala cerrada en sus cuatro lados, llena de racimos de bananos y con diferentes cortes en las flores que se desprenden de estos racimos. ¿Cuál será el olor que allí se sentirá?

José Alejandro Restrepo afirmó –en el año 2014 en uno de los encuentros de creación de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle– que si le cortas la flor a la musa, no habrá más vida por la cual luchar. De esta lectura se sugieren otras significaciones: ¿cuál crees que sea el destino cuando acallas una voz en el mundo?, ¿qué le espera a una comunidad cuando le cortan sus palabras, sus voces, sus cabezas, sus líderes? Al igual que la sala de exhibición, la podredumbre social no tendrá otro lugar más que el olor fétido e insoportable que del hecho fáctico (corte) se produce. No podría signar-

se, entenderse la realidad de una comunidad, sumergida en el olor podrido por un corte en sus vías legales y legítimas de hecho, sin la presencia de aquello que termina por exponer lo que no se quiere reconocer, ni hablar o denunciar ante un despacho judicial. Al igual que el olor, la impunidad será insoportable para todo quien que intente ignorarla.

Por otro lado, *Musa Paradisiaca* también funge como aquella nominalización de un acontecimiento histórico que busca reinvertirse a la distancia de otros universos semióticos como los medios de comunicación y los pronunciamientos políticos en plaza pública. En este proyecto de creación también se movilizan cautelosamente creencias sobre conflictos invisibilizados por los medios de comunicación, pero que la instalación y videoinstalación los trae a colación para hablar sobre cómo se reedita la realidad: la violencia acaecida en Ciénaga (Magdalena) en 1928 y que años después se denominó como “La masacre de las bananeras”⁵.

El recordar la masacre no llegó sino hasta después de que el artista instalara la musa en exhibición, específicamente en un estado de metaforización para el cuestionamiento de aquello que había ocurrido en este municipio del Magdalena y que no se hizo visible a los ojos de quien conoció y accedió al hecho a través de la información histórica y oficial de aquella época.

En ese momento, aquel no era un acontecimiento que pudiera comprenderse fácilmente por el ciudadano de a pie; solo era una experiencia individualizada, casi olvidada en el sinfín de sucesos crueles que configuran la historia de este país. Esto sin demostrar que la masacre aún sigue abierta y se mantiene en el campo, en la explotación de la musa en sí misma y en el despojo y desarraigo que ha traído la privatización del quehacer artesanal del cultivo del banano, el cual ha sido signo identitario de los pueblos de esta zona del país.

La musa deja de ser un objeto que significa identidad; se despoja del sentido por su utilidad en el mercado artesanal y campesino del sector para movilizarse a escenarios mediáticos donde se transcodifica, se transforma con la denuncia y el choque en contra de los discursos hegemónicos que dominan la zona y que han ocasionado estos crímenes y actos delictivos en la región. Tal vez para el artista este sentido conferido por el tránsito de su obra en diferentes medios de comunicación no haya sido el propósito original de la creación; pero esta, como un proceso de semiosis en el recuerdo de quien se niega a olvidar, gesta un acto comunicativo con el cual se mina el discurso histórico sobre lo

5 Se denominó masacre de las bananeras a la matanza de los campesinos bananeros que trabajaban para la United Fruit Company. Este hecho se produjo entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928 en el municipio de Ciénaga, Magdalena (Colombia). Un número indefinido de trabajadores murió después de que el gobierno de Miguel Abadía Méndez decidió poner fin a una huelga de un mes organizada por el sindicato de los trabajadores que buscaban garantizar mejores condiciones de trabajo. El gobierno de los Estados Unidos de América había amenazado con invadir Colombia a través de su Cuerpo de Marines, si el gobierno colombiano no actuaba para proteger los intereses de la United Fruit Company.

que pasó en las bananeras. Con ello, se cree, se actúa y se dice que la masacre de las bananeras no sucedió como lo ha contado la historia oficial o la que reeditan los medios de comunicación, y mucho menos como quedó consignado en los registros del suceso en los libros de las escuelas públicas para estas regiones del país.

La musa en sí misma se configura como una protagonista del escenario. Su espacio de acción –la videoinstalación– la configura como una acción metafórica con la que se discuten las creencias, las acciones y las emociones que se despiertan en la curiosidad del intérprete por saber qué sucedió realmente en este lugar. El intérprete siente el dolor –en clave de olor– de lo que allí aconteció. No solo lo observa, sino también lo huele, tal como lo expresó uno de los visitantes del proyecto en su aparición en público para el espacio independiente *Flora ars+natura* en el 2016⁶. Esta situación perceptible logra ocasionar un lugar, como sentido, por donde se accede a la memoria de una vida en colectividad.

Como recurso semiótico empleado en esta obra, el olor contribuye a semiotizar el punto de vista del sujeto que vive la obra, el cual no remite a lo que se dice en los registros históricos del suceso, sino que permite acceder al mundo sensible de las víctimas para construir un relato, una experiencia y una memoria de lo que allí aconteció. Es ahí, retomando a Ricoeur (1997), que la memoria va mucho más allá de la interpretación y la comprensión del hecho, puesto que ambos son mecanismos con los cuales el sujeto conceptualiza la experiencia para convertirla en acontecimiento, ya sea como discurso o relato de la experiencia. De aquí que aún queden sin resolver preguntas tales como ¿cuáles fueron los líderes que le cortaron a la comunidad de Ciénaga?, ¿qué tanto pudo esta masacre a esta comunidad?

Los conceptos son sentidos encapsulados que rigen nuestra forma de pensar, de abstraer la realidad física en la que vivimos. La cotidianidad, como concepto, ha sido la materia prima de muchos artistas en la contemporaneidad. Ha sido un elemento de creación, dado que se cuestiona los sentidos de base (sistémicos) con los cuales se le dota de significado a cada material, forma, textura o diagramación que ha decidido crear el sujeto. Una resignificación de estos, una metaforización de los conceptos y de la misma cotidianidad, ha llevado a encontrar una forma de categorizar y organizar los acontecimientos (discursos) sobre el fenómeno situado. ¿Será entonces que estamos ante un mecanismo de hacer memoria sensible en tiempos de guerra?

Bajo esta misma pregunta, Doris Salcedo (1958-) se propuso investigar la fragilidad de la vida humana, especialmente la del líder político, cuando esta se encuentra circundada por el temor, el acoso del sicario y la vulneración de los derechos humanos. *Quebrantos* (2019) es una instalación

⁶ La obra se volvió a instalar diez años después por solicitud de la galería *Flora ars+natura*.

performativa donde se situaron 35 renglones de placas de vidrio de manera horizontal en la Plaza de Bolívar de la ciudad de Bogotá, frente al Capitolio colombiano. La artista seleccionó 165 de 470 nombres de líderes políticos y sociales asesinados en Colombia entre el mes de enero de 2016 hasta el mes de mayo de 2019, específicamente desde la firma del acuerdo de paz del Gobierno colombiano con el grupo desmovilizado de las Farc hasta la actualidad de aquel entonces de la obra. Cada uno de los nombres está construido con finas láminas de vidrio, que con el pasar de la gente o el soplar del viento se fracturaban, vulneraban y, por último, se quebraban.

Para los múltiples asistentes que tuvo la instalación, los quehaceres cotidianos o sus compromisos para el momento en que se realizó el ejercicio creativo se detuvieron por un periodo de dos o tres horas, pues hacer memoria en un país que carece de ella se convierte en una acción perentoria para cualquier ciudadano. Así lo enuncia una de las participantes del proyecto:

Estamos rompiendo el silencio. Estamos mostrando los nombres que el Gobierno prefiere ignorar, prefiere quebrar. Pero queremos mostrarle hoy al país que en Bogotá recordamos a los casi 500 líderes asesinados desde la firma del Acuerdo de Paz. Por eso ponemos los nombres grandes y en vidrio. Debemos mostrar la magnitud de este problema social (Romero).



Ilustración No. 4. Quebrantos [Instalación performativa – Detalle] (2019) Doris Salcedo (1958-) Fuente: www.elespectador.com

La fragilidad del vidrio se traduce semióticamente como aquella vulnerabilidad con la que el líder social convive todos los días. En este sentido, la vida es una delgada placa de vidrio donde todo mundo espera a que suene el momento final, el quiebre. ¿Por qué se espera aquel momento?, ¿será posible que nos hayamos acostumbrado a la espera de la muerte de un líder social?, ¿por qué la metáfora de la fragilidad agudiza el sentir de un pueblo que perdió su capacidad de asombro ante el conflicto? Pastora García, líder de víctimas en el municipio de San Carlos (Antioquia) concuerda con estas apreciaciones, en la medida que se acerca a ese acto de quebrar y la imposibilidad de volver a ser lo que se era antes de:

Que Salcedo trajera este acto es muy significativo, porque es ver cómo se rompe la vida de quienes renuncian a su propia vida por ser un puente en la sociedad. Una vez se rompe la vida de nuestros líderes se genera desconfianza, como representa el vidrio roto. Desde ahí se genera la desconfianza de si me puedo cortar o no, y no se puede reconstruir. Las comunidades quedan huérfanas cuando pierden a sus líderes (El Tiempo).

Intuiciones para entender el plano sensible de la guerra y la introspección colectiva en medio de una crisis humanitaria

El tercer momento nos invita a intuir sobre ese carácter sensible del hacer memoria en nuestros tiempos. No basta con contar la historia, denunciarla, e incluso requerir una revisión minuciosa y crítica de todo aquello que se ha proferido y se ha dicho en nombre del conflicto armado en Colombia. Hacer memoria se configura pues como una modalización semiótica del ser. Si la obra es la existencia misma de una memoria que adolece y enluta al país, entonces, ¿por qué la memoria no se considera como parte de la existencia de ese ser que la habita, que convive con ella?

Para empezar a hablar de memoria se hace relevante cavilar sobre algunas sugerencias planteadas por Francisco Ortega con el fin de reconocer el origen de la discusión que se aduce sobre este concepto. Sea como el hecho que acontece (*geschichte*) o el relato de lo que sucede (*histoire*), la memoria no se desprende de la dimensión sensible con la que el sujeto la acoge para habitar su(s) lugar(es). Esta disyuntiva exhibe la problemática sobre el recuerdo sensible en el lugar del acontecimiento (Ricoeur), lo emotivo en la voz de quienes sobrellevaron y representaron sus prácticas de vida como transformaciones del escenario social que afectó su manera de sentir y signar la realidad. De esta primera reflexión resultan algunos interrogantes: ¿Cómo contar la historia de aquellos que no tuvieron –o no tienen– voz en estos sucesos? ¿Cómo pintar recuerdos donde el dolor sigue ardiendo en la herida? ¿A qué velocidad se expande el miedo y el olvido? ¿A qué huele la guerra y la violencia?

La memoria se configura como aquel intersticio entre la capacidad de sentir (una) realidad y la configuración de un signar cultural y socialmente el lugar de un algo o un alguien. La memoria acude a los principios de la creación en el arte, en la medida que logra establecer la acción de “sentir” como aquel momento previo con el que se logra sedimentar y materializar –en cuestión de signos– la práctica humana y su correlato histórico.

Inicialmente, la creación le permite al sujeto la posibilidad de entender cómo se materializa la memoria, cómo esta afecta su forma de signar. El relato se convierte en una práctica viva, en metáforas vivas (Ricoeur) con las que se pretende signar cada una de las memorias manifiestas en el acto de creación. Esta base de la creación sensible para hacer memoria se plantea en el interrogante: ¿Cómo siente el otro?, a diferencia de otras prácticas artísticas que pueden estar más cercanas a preguntas, tales como, ¿quién es el otro?

La “narrativización del acontecimiento” (Ortega 45) asume la sensibilidad y la emocionalidad de quien vive una práctica cotidiana como expresión de una realidad o la realidad de quien lleva a cabo esta práctica. En Colombia, la violencia se ha configurado como el sentir y pensar en tiempos de crisis (Fals Borda, Pecaut y Echandía), pues para la década de los noventa, la cotidianidad estaba marcada por la presencia del color de la sangre, el peso de la muerte y la (des)movilización y el desplazamiento del ciudadano. La realidad se lee a través de sus propios signos, lo sensible faculta a la persona la posibilidad de entender su vida a través del cristal que la violencia dejó. Tal vez no sea ajena la apreciación de Fals Borda cuando comprende que la violencia se cristaliza en medio de la acción ciudadana, y tiene mucha más fuerza cuando se dice que duele más la indiferencia que el disparo de un arma. La metáfora del cristal en Fals Borda va mucho más allá de un planteamiento conceptual sobre la experiencia de vida en Colombia; esta metáfora solo busca nombrar lo que se siente respecto al hecho de violencia. Por tanto, somos violencia, el sentir se configuró así y negarlo sería contraproducente, pues desconocería aquellas bases memoriales en las que el dolor y la angustia de un otro se encarnaron en cicatrices, cuerpos desmembrados y lágrimas mezcladas con sudoración y sangre. ¿Por qué desconocer nuestro pasado cuando se necesita para encaminar un futuro? Si Fals Borda dijo alguna vez que la violencia se “estructuraliza” en el actuar del ciudadano, es porque no solo buscaba categorizar un problema social, sino, por el contrario, sus palabras desean materializar ese sentir en medio de la violencia; propone que vivimos rodeados de una realidad que huele a sangre, que se pinta con el dolor del otro y que hace parte de nuestra existencia humana en sí.

La memoria en Colombia se ha asumido como una modalización narrativa, de carácter sensible, de quienes padecieron el conflicto; con ello se permite la activación de emociones en cada uno de los ciudadanos que entran en contacto con las metáforas mencionadas. Estas metáforas también logran

encontrar un lugar –casi de refugio– en la creación artística, pues a partir de ellas se lleva a cabo el ejercicio de la creación en medio de la crisis. Cada memoria narrativizada se comprende como mecanismo con el cual se desea sentir, pensar y conocer lo que sucede en el país a nivel histórico e íntimo. Los artistas colombianos lo saben muy bien. La apuesta de estos siempre fue por este fenómeno ontológico con el cual sabían que tendrían éxito en los circuitos de creación a nivel nacional e internacional.

Referencias

- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós Transiciones, 1995. Impreso.
- Echandía, Camilo. “La violencia en el conflicto armado durante los años noventa.” *Revista Opera*, 1, 1. 2001. Impreso.
- Romero, Laura. “Quebrantos: los vidrios rotos que los líderes no quieren volver a escuchar.” *El Espectador*, 11 junio 2019. Web. 23 junio 2021. Impreso.
- Fals Borda, Orlando. *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis*. Bogotá: Tercer Mundo, 1994. Impreso.
- El Tiempo*. “Más de 600 personas estuvieron en ‘Quebrantos’, en la Plaza de Bolívar.” 14 junio 2019. Web. 26 junio 2021.
- González, Beatriz. *Comunicación personal*. 1 junio 2018. Medellín: Universidad de Antioquia. Lakoff, George, Mery Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986. Impreso.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y el texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, España: Ed. Frónesis. Cátedra Universitat de Valencia, 1996. Impreso.
- Malagón, María. *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Artes Editorial, 2010. Impreso.
- Ortega, Francisco. “Violencia social e historia: el nivel del acontecimiento.” *Revista Universitas Humanitas* 66, jul-dic. 2008: 31-56. Impreso.
- Pecaut, Daniel. *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Editorial Espasa, 2001. Impreso.
- Ricoeur, Paul. “La experiencia estética.” *Revista Praxis Filosófica* 7. 1997. Impreso.
- Roca, José, Sylvia Suárez. *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012*. Bogotá: Lunwerg. 2012. Impreso.
- Salón del Nunca Más. *Una apuesta por la vida de los líderes sociales en Colombia*. Medellín: Editorial La Carreta, 2019. Impreso.
- Taminiaux, Jacques. “Athens and Rome” en Dana Villa (ed.), *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Impreso.

Obras mencionadas en el artículo

Galán (1992). [Pintura óleo sobre lienzo] Beatriz González (1938-) Recuperado de: <https://bga.unian-des.edu.co/catalogo/>

Musa Paradisiaca (1996). [Videoinstalación] de José Alejandro Restrepo (1959-) Recuperado de: <http://arteflora.org/exposiciones/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>

Quebrantos (2019). [Instalación performativa] Doris Salcedo (1958-) Recuperado de: <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/eventos/article/quebrantos-accion-de-duelo-monumental-por-los-lideres-asesinados-doris-salcedo.html>