



Memoria y fragilidad: el arte como resistencia al olvido

(tres casos colombianos)



María del Rosario Acosta López
Universidad de los Andes
Profesora Asociada – Departamento de Filosofía*

* El presente texto es una versión editada y más breve de una conferencia que dicté en la Universidad Icesi, a partir de una invitación del profesor Diego Cagüenas. Las reflexiones que se recogen aquí hacen parte de un proyecto de investigación titulado “Narrativas de la comunidad: política y violencia”, que adelanto gracias al apoyo de la Convocatoria 521 de Colciencias (patrimonio autónomo Fondo Nacional de Financiamiento para la Ciencia, la Tecnología y la Innovación, Francisco José de Caldas). Agradezco sobre todo a mis estudiantes del Grupo Ley y Violencia (<http://grupoleyviolencia.uniandes.edu.co>), pues mis reflexiones están atravesadas por sus inquietudes, preguntas y sugerencias, y son solo una traducción de las discusiones que hemos tenido en el grupo en los últimos meses.

La pregunta por las posibilidades, los deberes y las dificultades de la construcción y representación de la memoria, es una que invade, quizás hoy más que nunca, nuestras preocupaciones actuales en Colombia. Nos encontramos así, por un lado, con una urgencia inaplazable por hacerle justicia a la memoria de las tantas víctimas que ha dejado tras de sí el conflicto colombiano; esta urgencia, no obstante, viene en compañía de otra que, por otro lado, y en ocasiones en contravía de la primera, hace un llamado a la necesidad de asumir el presente de otro modo, con una mirada puesta en la posibilidad de un porvenir distinto. Las paradojas a las que se enfrenta una situación transicional como la nuestra pueden llevar también a confusiones grandes acerca de lo que significa recordar y conmemorar como parte de un proceso que se propone hacer justicia y traer a la luz la “verdad” de lo acontecido. Pero también, a la vez, acerca de lo que significa perdonar, resolver, reconciliar y reparar las heridas de una historia de violencia que no puede quedar clausurada a expensas de la posibilidad de un futuro distinto.

Creo que el arte, y en particular, el arte en Colombia, ha tenido y tiene aún mucho qué decir a este respecto: mucho qué aclarar, cuestionar y proponer. El arte es, en efecto, uno de los modos mediante los cuales una cultura atraviesa las puertas de su historia y logra verse a sí misma de otro modo. Esto es así, entre otras razones, porque la obra de arte logra resolver de manera particularmente sugestiva la paradójica experiencia que está implicada en el acto de recordar. Recordar significa transformar activamente un hecho en algo pasado, esto es, relacionarnos con él ya no como un hecho presente, sino como algo que ya no está. Pero para que ello sea posible, debemos lograr a la vez producir en nosotros la experiencia de su ausencia, de su pérdida. Y esta experiencia parece encontrar un lugar privilegiado en la obra de arte: en algunas ocasiones ella logra recrear dicha experiencia, hacerla

No se trata tampoco de poner al arte al servicio de la conmemoración, como aquella esfera que garantiza la presencia y el recuerdo plenos del pasado en medio del presente.

cercana, conservándola no obstante en su singularidad irremplazable. Cuando la obra de arte busca referirse a la historia, cuando busca ser ella misma, de algún modo, memoria, no pretende con ello resolver ni simplemente dejar atrás o transformar lo sucedido. Consigue más bien revisitarlo, acompañarlo en su pérdida, y, con ello, de alguna manera, darle un duelo. El tipo de memoria que el arte puede llevar a cabo, por consiguiente, no es aquel que la opone radicalmente al olvido: la resistencia al cierre y a la clausura está dada aquí más bien en su modo de desactivar sutilmente estas oposiciones. La mirada del arte parece ofrecer así un lugar distinto para el recuerdo, y, en sus propios términos, desde su reconocida fragilidad, encuentra sin embargo su fuerza; una fuerza con la que puede llegar a “hacer justicia” de otros modos.

No se trata aquí, de ninguna manera, de prescribir una responsabilidad, una tarea, para el arte. No se trata tampoco de pronunciarse en términos universales sobre ese evento tan particular, cada vez único, que es la obra de arte. Propongo más bien explorar de manera muy breve tres casos concretos de tres artistas, de tres obras en particular, cada una de las cuales plantea, a su manera, el problema y las paradojas de la relación entre historia y memoria. Así, en el modo como la instalación de Oscar Muñoz, *Proyecto para un memorial*, revisita los lugares paradójicos de la memoria, en la manera como el performance de Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, acompaña la experiencia misma de la pérdida, en la forma como las fotografías en movimiento de los *Novenarios en espera* de Juan Manuel Echavarría guardan el secreto

de un duelo imposible: allí, me gustaría sugerir, el arte tiene su propio modo de resistirse, desde su fragilidad, al olvido, sin pretender por ello ocupar tampoco el lugar (muy problemático) de una memoria clausurada.

1. La memoria de lo inolvidable (Oscar Muñoz)¹

La mano del artista se mueve ágilmente y con paciencia sobre el cemento que recibe las marcas de agua del pincel. Lentamente vemos formarse, frente a nosotros, un rostro. Los trazos adquieren vida ante nuestros ojos y poco a poco lo que antes era un “lienzo” en blanco comienza a mirarnos de vuelta. Se trata, no obstante, de una mirada fugaz que, como en tantas obras de Oscar Muñoz, aparece sólo para comenzar a desvanecerse mientras el agua se evapora en el pavimento caliente. El rostro que nos mira de vuelta no solo queda encerrado en la fugacidad del instante efímero –del cortísimo lapso en el que el cemento conserva las marcas de agua que, al evaporarse, no dejarán tras de sí ninguna huella–, sino que su frágil existencia está, además, signada por el anonimato: nada nos indica de quién son esos rasgos que han cobrado forma en el instante mismo en el que han comenzado a desaparecer.

1 Esta primera parte del texto fue presentada también, en una versión ligeramente modificada, como parte de una conferencia que dicté sobre la obra de Oscar Muñoz en Medellín, a partir de la invitación de Javier Domínguez y Carlos Arturo Fernández, en el Seminario de Teoría e Historia del Arte (Septiembre 5 al 7 de 2012): *Arte, ante la fragilidad de la memoria*. Se inspira también en algunas reflexiones de mis estudiantes sobre el tema de la memoria, particularmente en un ensayo escrito por Daniel Moreno, “El resto y la memoria: acerca de una tradición de lo inolvidable”, que puede consultarse en la página del grupo (<http://grupoleyviolencia.uniandes.edu.co>).

Y mientras esa mano, también anónima, se ocupa diligentemente de re-tratar cuatro rostros más, uno por uno, bajo la acción implacable del sol sobre el pavimento, ya no queda nada de aquello que hace pocos minutos hospedaba la imagen precedera de un retrato sin nombre. No hay marca, recuerdo, memoria, del paso de la mano del artista por el pavimento. No hay nada que señale que allí, hace pocos instantes, había una mirada que invitaba a mirarla de vuelta. Y no obstante, la mano regresa y comienza de nuevo su tarea paciente, incansable: el rostro vuelve a aparecer por unos cortos instantes, mientras somos testigos de cómo van desapareciendo, sucesivamente, aquellas imágenes creadas diligentemente, una tras otra, cinco en total: cinco rostros condenados al olvido, cinco imágenes que, sin embargo, gracias a la tenacidad y agilidad de la mano del artista, se resisten a desaparecer.

Ésta es la obra de Oscar Muñoz titulada *Proyecto para un memorial*: el espectador se encuentra en un cuarto oscuro frente a estas cinco proyecciones de video, sin sonido, que se reproducen sucesivamente gracias a un proyector ubicado al otro extremo de la sala. El título sólo confirma lo que la obra calla de manera elocuente: la fragilidad que rodea a todo intento de resistirse al olvido y la fuerza que, sin embargo, parece provenir precisamente de esta fragilidad. Un memorial que realmente pueda llevar este nombre, parece querer sugerirnos Muñoz con esta instalación, será aquel que no busque convertir al pasado en un presente eterno, inmutable, sino más bien aquel que logre recrear la experiencia misma de la pérdida. La imposibilidad de traer de vuelta al pasado se confronta aquí de manera especialmente clara y visible con la exigencia de la memoria. Se trata, como decíamos antes, de una exigencia paradójica, en tanto conservar al pasado como recuerdo implica a la vez traerlo de vuelta siempre en forma de pérdida, de ausencia, de excedencia: de lo contrario, se corre el peligro de darle fin a un proceso

que debería permanecer siempre, como lo anuncia tan sugestivamente el título de la obra de Muñoz, como proyecto.

Hay algo entonces que opera en esta obra y que, sólo gracias a dicha operación, logra hacer aparecer con toda su fuerza enigmática la pregunta por las paradojas a las que se enfrenta todo intento de representación de la memoria. Gracias a dicha manera de presentarse que solo la obra puede llevar a cabo en sus silencios, en sus temporalidades discontinuas, parece adquirir su justa dimensión la exigencia de una memoria capaz de convertir a la ausencia en evocación de algo que aún reclama ser recordado, sin poder ser, no obstante, recuperado. Sólo en la obra, en tanto habita en ese registro de lo sensible que no se deja clausurar ni cerrar en un único sentido, parece cobrar forma aquello hacia lo que Walter Benjamin, con esa asombrosa habilidad de encontrar palabras para aquello que rebasa siempre toda significación, apuntó en algunos de sus escritos con el apelativo de “lo inolvidable”.²

Habría que pensar en una esfera, dice Benjamin, que fuese capaz de responder a la exigencia de aquello que reclama no pasar al olvido, aunque su recuerdo sea siempre una tarea imposible.³ ¿Podría esa esfera ser, quizás, la del arte? Habría que preguntarse si la obra de arte sería, en cada caso, un gesto que apuntaría, como parece suceder en la obra de Muñoz, a darle forma a la vez a esa pregunta por la memoria y a la imposibilidad de una respuesta definitiva. Los rostros que se asoman fugazmente gracias a la iteración operada por el artista, no buscan ser

2 Cf. el ensayo de Walter Benjamin titulado “La tarea del traductor”, aunque este concepto vuelve a aparecer, muchos años después, en su famoso texto sobre “El narrador”. No me extenderé aquí en una explicación de este concepto. Baste con decir, por ahora, que está estrechamente vinculado, en la obra de Benjamin, con un tipo de memoria que no se deja atrapar ni clausurar.

3 Cf. Walter Benjamin (1967) “La tarea del traductor”, en *Ensayos Escogidos*: 77-88, tr. H.A. Murena. México: Ediciones Coyoacán: p. 78.



Imagen 1. Proyecto para un memorial, Oscar Muñoz, 2004-2005 (proyección de video, 28', bucle, sin sonido)

traídos al presente bajo el contorno de una memoria conmemorativa, clausurante: rostros de desaparecidos (ha dicho Muñoz en alguna entrevista) que no reclaman una justicia que pueda ser ejercida a modo de reparación.

La justicia de la obra, si es que pudiera hablarse de algo como esto, no actuaría aquí en la forma de la temporalidad que trae consigo la presencia, sino en la de la interrupción: lo que se buscaría no sería entonces aludir a una especie de redención o resolución definitiva del problema del recuerdo, sino más bien apelar a su suspensión, para que

lo pasado pueda entonces conservarse en la forma de lo irreparable. Es por esto que la obra logra abrir la posibilidad de una esfera en la que la experiencia de la pérdida no es resuelta sino denunciada, en la que los silencios son escuchados, permitiendo con ello que se repliquen como ecos y figuras de aquello inaudito que convive con el presente desde su excedencia.

Así, lo que hace particularmente interesante e imprescindible a la respuesta del arte frente a la pregunta por la memoria y sus fragilidades, no es su capacidad de conservar lo que la historia de otro modo deja inevitablemente de lado. La resistencia que el arte es capaz de ejercer no es aquí, tal vez, la de una recolección abarcadora o totalizante, capaz de fijar y resguardar aquello que de lo contrario tiende a ser olvidado, silenciado o sustituido. No se trata tampoco de poner al arte al servicio de la conmemoración, como aquella esfera que garantiza la presencia y el recuerdo plenos del pasado en medio del presente. El arte no entra entonces –al menos no parece hacerlo en la obra de Muñoz– a redimir sino a denunciar, no recupera identidades perdidas sino que disloca todo intento de reducir la experiencia histórica a una experiencia identitaria. Es en esta diferencia donde puede residir también la distancia entre una obra de arte que podríamos llamar, quizás, “estetizante”, y que busca salvar y resolver las paradojas de la memoria al buscar, hablando “por el testigo”, convertirse en un instrumento fundamental del recuerdo; y aquella que, por el contrario, busca más bien ser testigo y dar testimonio de aquello que subyace irresoluble en toda representación testimonial. Es precisamente aquí, en la demarcación de esta diferencia, donde encuentro un diálogo fructífero entre lo que creo que consigo plasmar, de manera admirable, la obra de Muñoz (la obra de Muñoz en general, pero esta instalación en particular), y lo que Walter Benjamin intentó pensar también como la tarea del lenguaje propio del arte, en el que justamente cobra forma y habita esa evocación

de lo inolvidable: aquello que solo puede recordarse en su resistencia a ser olvidado, esto es, en la experiencia repetitiva de su pérdida.

2. Memoria y resistencia a la clausura (Doris Salcedo)⁵

En *Noviembre 6 y 7* de 2002, Doris Salcedo lleva a cabo un performance desde el techo del nuevo y enteramente reconstruido Palacio de Justicia. Un edificio que, por lo demás, no conserva de ninguna manera el recuerdo de lo que sucedió allí un noviembre 6 y 7, también, de 1985: la toma por parte del M-19, y posteriormente del ejército y la policía nacionales, que tras 53 horas dejó 98 muertos y 11 desaparecidos. No puedo detenerme ahora en los matices del evento, pero para nadie es desconocido que la toma del Palacio ocupa un lugar especialmente importante en la larga historia de olvido que caracteriza el modo como en Colombia se han asumido las distintas caras del conflicto. El edificio, hoy en día totalmente reconstruido, habla también elocuentemente de estos múltiples intentos por borrar enteramente, a todos los niveles del reconocimiento oficial, las huellas de lo sucedido. Nada en su fachada modernista, en su interior, en sus paredes completamente renovadas, deja revelar los restos del incendio que terminó por derrumbar el edificio anterior. El lugar es el mismo y no obstante ya nada recuerda o conserva lo que allí sucedió.

.....
5 Muchas de las afirmaciones que hago en esta segunda parte del texto han sido alimentadas por algunas de las discusiones que se llevaron a cabo en el seminario que dicté el semestre pasado, junto con Patricia Zalamea, en la Universidad de los Andes, titulado “La imagen como testimonio”. Tuvimos la ocasión de leer, por sugerencia de Patricia, los trabajos de Mieke Bal sobre Doris Salcedo. Su análisis de *Noviembre 6 y 7* en su libro *On what one cannot speak: Doris Salcedo political art* (2011, University of Chicago Press) me ayudó a ver aspectos de la obra de Salcedo que no había visto antes con claridad.

Y allí mismo, un 6 de noviembre, 17 años después, comenzaron a bajar poco a poco, casi imperceptiblemente, las sillas que, a medida que pasaba el tiempo, fueron quedando suspendidas del techo sobre las paredes de la esquina de la calle séptima y la plaza de Bolívar en Bogotá: una silla por cada muerto, por cada desaparecido en la toma del Palacio. Una por una, a lo largo de las mismas 53 horas que duró el episodio de la toma. Imagino quién se habrá percatado de la primera, de la segunda, tal vez de las primeras diez o veinte: muchas de las fotos del evento muestran a los transeúntes pasando sin mirar hacia arriba... ¿Cuántas sillas habrán sido necesarias para que el evento paciente propiciado por la artista comenzara a ser notado?

El performance está rodeado de silencio y anonimato: denuncia, con ello, el silencio y el anonimato que para entonces aún rodeaban a los hechos relacionados con la toma. Pero lo hace desde un lugar muy distinto al de un acto “conmemorativo”: no hay aquí nombres que señalen a los muertos, que fijen para siempre en la memoria de las paredes del Palacio los hechos allí ocurridos. Estas sillas no son ni quieren ser huellas: no quieren ni pretenden reemplazar las huellas desaparecidas, no buscan hablar tampoco por aquellos que ya no están. Atestiguan, desde su silencio, desde su singularidad, que hay algo que ha sido olvidado: son, así, más que testimonio de los hechos, testigos de esta ausencia.

En *Noviembre 6 y 7*, Doris Salcedo se enfrenta de un modo particularmente sugestivo a la siempre difícil pregunta por la posibilidad de la representación de la violencia, y con ello, a esa difícil relación entre arte y memoria. ¿No cae en última instancia todo intento de representación artística/estética de la violencia en su banalización? ¿No se corre el peligro con ello de buscar darle forma a aquello que, para conservar su monstruosa realidad, debería permanecer irrepresentado? Pero lo interesante de esta obra de Salcedo es que, en lugar de

la obra no corre el riesgo de “estetizar” la violencia, pues lo que allí queda representado no es el hecho sino su ausencia.

enfrentarse a las dicotomías planteadas en estas preguntas, cuestiona más bien de entrada sus presupuestos: la obra no corre el riesgo de “estetizar” la violencia, pues lo que allí queda representado no es el hecho sino su ausencia. Por ello, no busca tampoco hablar en nombre de aquellos que no han sido escuchados, ni entrar a redimir lo que no ha encontrado un lugar aún en la memoria. Si mucho, lo que la obra logra enunciar en su discreto y paciente discurrir, en su temporalidad extendida, interrumpida, interruptora, es que, por el contrario, hemos llegado ya demasiado tarde: la violencia, aquí, solo puede ser “representada” como reconocimiento de la imposibilidad misma de su justa representación; el intervalo que nos separa de los hechos es un abismo insalvable, y la obra sólo puede acompañar esta pérdida atestiguando esta imposibilidad. No hay así esperanza ni redención, no es esto lo que el performance parece querer sugerir en su llevarse a cabo; hay a lo sumo (pero esto no es poco, ni mucho menos) una resistencia a permitir que la memoria sea sin más clausurada.

Así, frente al olvido radical, frente al acto que borra y elimina toda huella o recuerdo de los hechos; pero también frente a las pretensiones de producir una redención y una justicia que sustituyan aquella que ha sido negada en otras esferas, la obra de Salcedo se presenta aquí más bien en solidaridad con el carácter irreparable de lo pasado. Efectúa con ello, así, la interrupción o suspensión radicales de la memoria en el proceso mismo de su producción. Y recuerda, entonces, de este modo, para traer de nuevo a Benjamin a la escena, a la mirada de ese ángel

que en las tesis sobre filosofía de la historia aparece contemplando la catástrofe, las ruinas del pasado: a pesar de que sabe que no puede redimirlo —o precisamente porque lo sabe—, no por ello deja de intentar “reunir lo destrozado”.⁶

Esto sería tal vez una posibilidad que, me atrevería a pensar, le correspondería paradigmáticamente al arte. No en vano, además, el ángel al que se refiere Benjamin en las tesis es el *Angelus Novus* de Paul Klee. Podría ser que en ésta, su capacidad de denunciar la ausencia sin resolverla, el arte encontrase la fuerza que se aloja en su fragilidad: pues el pasado parece conservar su fuerza justamente allí, en este lugar no revelado, no resuelto: solo por ello permanece allí, resistiéndose al riesgo del olvido que trae consigo una pretensión de apropiarse enteramente de él en el presente. Esta es la posibilidad de resistencia, de excedencia, que se abre y tiene lugar en el arte. Tal vez en esto, por lo demás, consista también su justicia.

3 Memoria y duelo - (Juan Manuel Echavarría)⁷

A la orilla del río Magdalena, en Puerto Berrío, Antioquia, son arrastrados frecuentemente por la corriente cuerpos sin vida. Cadáveres cuya proveniencia se dice desconocer, aunque ésta a la vez sea de sobra conocida por todos los que los ven pasar: una de las tantas caras visibles de la violencia que aún habita y recorre tantas porciones del territorio colombiano. Esta escena no es ni única ni excepcional. No sabemos

6 La misma artista ha recurrido a estas tesis de Benjamin en algunas de sus entrevistas para referirse a sus obras y a lo que éstas buscan “responder”. Cf. Walter Benjamin, (2009) “Sobre el concepto de Historia”, en *Estética y Política*: 129-152, tr. Tomás Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta: p. 140.

cuántos muertos han flotado en cuántos ríos; no sabemos cuántos, de los 51.000 desaparecidos reportados hasta ahora por el conflicto armado en Colombia, han terminado en alguna orilla de un pueblo desconocido, donde nadie supo sus nombres. No obstante, en Puerto Berrío, donde la mayoría de sus habitantes guardan en su memoria nombres que se han quedado sin cuerpo, parientes desaparecidos que imaginan también, en el mejor de los casos, flotando en algún otro río (quizás el mismo, más abajo), alguien decidió un día adoptar a uno de estos cadáveres, darle uno de esos nombres que quedaron sin dueño y llorar por él o por ella: alguien decidió adoptar estos cuerpos y regalarles un duelo.

Algunos, dicen, lo hacen porque creen que estas “ánimas” tienen poderes milagrosos; otros lo hacen esperando que alguien más lo haga, en algún otro lugar, por aquellos de los suyos que ya no van a volver. El gesto, no obstante, no deja de ser por sí mismo elocuente, aún cuando quienes adopten a sus muertos lo hagan con la esperanza de ser recompensados por ello: llorar por otro, darle a otro el duelo que se merece, no es sólo un acto motivado, en el fondo, por la esperanza de una retribución. Habla también de la necesidad de darle cuerpo a un recuerdo que, con el paso del tiempo, comienza a parecerse cada vez más a una ficción; de la pulsión por darle un lugar nuevamente, aunque sea en el cementerio, a un nombre que solo vive en el testimonio de quienes aún pueden recordarlo. Habla, sobre todo, de la difícil (¿imposible?) tarea de cerrar una herida, dejar una marca, y seguir adelante, porque lo que queda no puede ser solo el recuerdo de una ausencia.

Esta historia acompaña una de las obras más recientes de Juan Manuel Echavarría, *Novenarios en espera*. La cámara registra el paso

7 Para esta última parte del texto, quisiera agradecer especialmente al artista, quien no solo nos recibió, a mis estudiantes y a mí, en su más reciente exposición en la galería Sextante en Bogotá, sino que compartió muy generosamente con nosotros otros de sus proyectos anteriores y sus reflexiones sobre la relación entre su obra y el problema de la memoria.



Imagen 3. Novenarios en espera: “Escogido Lucas” (detalle 1: fotografía del video),
Juan Manuel Echavarría, 2012 (video instalación)



Imagen 4. Novenarios en espera: “Escogido Lucas” (detalle 2: fotografía del video),
Juan Manuel Echavarría, 2012 (video instalación)

del tiempo en cada una de estas tumbas de los NN de Puerto Berrío. Acompaña el cuidado o el descuido, la elección de la tumba, su bautizo, o el abandono paulatino. Acompaña, en última instancia, el encuentro tan particular que se lleva a cabo aquí entre estos muertos sin nombre con estos nombres sin muerto. Registra así el proceso de ese difícil duelo que, para algunos, se transforma en transacción, para otros, en el único modo de darle cuerpo a la muerte de quien ha desaparecido.

Novenarios en espera de Echavarría nos recuerda otra de las caras de la relación entre imagen y memoria. Tradicionalmente, la imagen siempre

ha estado ligada a la posibilidad del recuerdo. Y si el recuerdo es, tras la muerte, una especie de juramento de fidelidad que pronunciamos frente a la ausencia de quien se ha ido, imagen y duelo, a su vez, están entrelazadas de un modo esencial: la imagen se transforma entonces, en el caso del duelo, en la impronta de lo perdido y en la signatura de esa ausencia. En el lugar propio a través del cual llevamos a cabo dicho juramento.⁸ ¿Qué pasa, no obstante, cuando la posibilidad misma del duelo nos es sustraída? ¿Qué pasa cuando, como es el caso de esos nombres sin muerto que flotan en la memoria de algunos de los habitantes



Imagen 5. Novenarios en espera: “Escogido Lucas” (detalle 3: fotografía del video), Juan Manuel Echavarría, 2012 (video instalación)

8 Retomo algunas de estas reflexiones sobre la relación entre imagen y duelo de un texto muy bello de Pablo Oyarzún que tuvimos la ocasión de discutir en su reciente visita a Bogotá en la Universidad de los Andes, “Imagen y duelo”, y que tiene que ver estrechamente, también, con la relación del arte con la memoria en un contexto muy similar al de la obra de Echavarría: el contexto de los desaparecidos durante la dictadura chilena. El fenómeno de la desaparición forzada y las diversas maneras como el arte en Colombia se ha enfrentado a las preguntas y dificultades que plantea para la memoria y el duelo es un tema que merece un tratamiento extenso. Entre otras, vale la pena ver también la obra de artistas como Clemencia Echeverri, por ejemplo en el caso de su video instalación “Treno”. Agradezco a Juan Diego Pérez, uno de mis estudiantes, por haberme puesto en relación con esta obra de manera particularmente sugestiva y lúcida a través de su escrito “El canto de la lira. Tres figuras de duelo a partir de Treno (canto fúnebre) de Clemencia Echeverri”, que también puede consultarse en la página del grupo (<http://grupoleyviolencia.uniandes.edu.co>).

Por eso la obra, aquí, parece guardar una relación especial con la muerte: no reclama la búsqueda de sentido, ni pretende otorgarlo allí donde de ninguna manera puede haberlo.

de Puerto Berrío, no hay imagen que compense la ausencia porque lo que falta no es quien muere sino su muerte? Esa situación imposible es de la que nos habla tan sugestivamente esta instalación de Echavarría: ¿cómo acompañar y dar duelo a quien se le ha sustraído incluso la posibilidad misma de ser acompañado en su muerte? Y ¿cómo acompañar esa ausencia, a la vez, a través de esa presencia que queda representada por la imagen en movimiento de estas tumbas? Una presencia, no obstante, que no nos habla de vuelta, que no nos mira (como sí lo hacen, aunque fugazmente, los rostros de Muñoz). Que solo acompaña, impotente, el pasar del tiempo. Que se transforma solamente en ese pasaje, permitiendo a la vez que el registro que queda en la imagen no sea el de un recuerdo, sino el de su pérdida.

Una vez más, como en la obra de Salcedo, hemos llegado demasiado tarde. Una vez más, la obra no pretende hablar por otros, darles voz, o, en este caso, dar consuelo, ofrecer un sustituto del duelo imposible que queda representado en el encuentro ficticio entre estos muertos sin duelo y estos nombres sin dueño. La obra puede solo acompañar, en su presencia vacía, casi fantasmal, estos duelos de los que nada sabemos, de los que quizás entendemos muy poco: la imagen es también aquí, entonces, como la tumba que retrata, el lugar que resguarda aquí a los muertos, reteniendo para sí la verdad de un secreto que no nos es revelado. La obra guarda así el duelo, retiene el juramento de dar duelo

a quien ya no está, pero lo hace en su imposibilidad de reemplazar el cuerpo ausente de quien ha quedado para siempre sin la posibilidad de ser llorado, acompañado, velado en su propia muerte. Como una *Pietá* contemporánea, lo que queda suspendido aquí no es el cuerpo sin vida en los brazos de quien lo llora, sino la muerte misma que la obra guarda y acompaña en su ausencia.

La obra de arte se muestra aquí, entonces, también, y de otro modo, con toda la fuerza de su fragilidad: en su posibilidad de abrir a partir de sus propias temporalidades una conexión distinta entre el olvido y el recuerdo, su posibilidad de resistencia reside aquí en su capacidad para resguardar y habitar los intersticios de una memoria cuya tarea no es la de la revelación sino la del secreto. Allí donde ha sido negada la posibilidad misma de dar duelo, la posibilidad misma de recordar, la obra de arte se presenta como un llamado a una modalidad de la memoria que acompañe estos silencios, que los haga hablar de otros modos, en un lenguaje que, en solidaridad con la imposibilidad de dar imagen a la muerte del otro, sea capaz de hacer resonar, no obstante, lo que no puede ser dicho (porque al decirselo, al capturárselo, se lo obligaría a desaparecer). Por eso la obra, aquí, parece guardar una relación especial con la muerte: no reclama la búsqueda de sentido, ni pretende otorgarlo allí donde de ninguna manera puede haberlo. Desde su propia temporalidad, que interrumpe y a la vez guarda el paso del tiempo, las imágenes en movimiento de las tumbas del cementerio en Puerto Berrío acompañan el recuerdo de la muerte sin buscar resolverla, conservando con ello, resguardando, su insensatez, su traza insondable, y resistiéndose así a darle sentido a la memoria ahuecada, muda, de la guerra. La obra representa aquí ese exceso inaprehensible de la desaparición enmudecida: un resto que, al no dejarse atrapar, se resiste tercamente a ser olvidado.



María del Rosario Acosta López

Es Profesora Asociada en el Departamento de Filosofía de la Universidad de los Andes. Obtuvo su doctorado de filosofía en la Universidad Nacional, con la tesis *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Ha publicado artículos sobre estética, filosofía moderna y filosofía política moderna y contemporánea. Es autora de libros sobre el Romanticismo Alemán (2006) y Friedrich Schiller (2008), y ha dirigido compilaciones sobre Hegel (2007), Schiller (2008), filosofía contemporánea del arte (2008 y 2009) y filosofía política moderna y contemporánea (2010). Su actual proyecto de investigación, financiado por la Convocatoria 521 de Colciencias, se titula “Narrativas de la Comunidad: política y violencia” y explora la relación entre filosofía política contemporánea y el proceso de la Ley de Justicia y Paz en Colombia. Entre los problemas que más le interesan en este proyecto, se encuentra la pregunta por la construcción de memoria y el papel que el arte ha jugado y puede jugar en dicho contexto. Prepara un libro de introducción a la filosofía moderna del arte, una compilación sobre ley, violencia y pensamiento ético-político, un libro sobre Hegel y el pensamiento de la comunidad, una compilación sobre Arte y Memoria en Colombia (representaciones alternativas de la violencia), y una colección de ensayos de su autoría sobre la experiencia estética desde el umbral (reflexiones sobre lo sublime).

maacosta@uniandes.edu.co