



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**Pesar: Desaparición forzada en el Magdalena Medio. Un
análisis a la obra Réquiem NN de Juan Manuel
Echavarría**

Camilo Rey Sánchez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de artes, Cundinamarca
Bogotá, Colombia
2019

**Pesar: Desaparición forzada en el Magdalena Medio. Un
análisis a la obra Réquiem NN de Juan Manuel
Echavarría**

Camilo Rey Sánchez

Tesis o trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:
Magister en teoría e historia del arte, la arquitectura y la ciudad.

Director:

Natalia Gutiérrez

Línea de Investigación:

Teoría del arte

Grupo de Investigación:

Teoría del arte

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de artes, Cundinamarca

Bogotá, Colombia

2019

Agradecimientos

Quisiera agradecer a los profesores de la Maestría en Teoría e Historia del Arte, la Arquitectura y la Ciudad; sin ellos hubiera sido imposible realizar esta Tesis. Gracias por su acompañamiento y capacidad de incentivar la curiosidad por el conocimiento. También quisiera agradecer a mis compañeros de estudio, con los que, en contadas ocasiones y tertulias, tuvimos las discusiones más provechosas sobre el arte y lo cercano a este terreno. Por último y no menos importante, agradecer a mi familia; su apoyo y confianza son lo que me han permitido no soltar la pluma o la lectura, tanto para estudiar arte como para hacerlo.

Resumen

Esta tesis consiste en describir y reflexionar sobre la obra de arte *Réquiem NN* (2006-2015) de Juan Manuel Echavarría, en tanto propuesta para vincular el arte con el problema de la desaparición forzada en la ciudad de Puerto Berrío y la región del Magdalena Medio. El documento se divide en tres partes. En el primero, *Réquiem NN y el delito de la desaparición forzada*, se presenta una descripción de la obra *Réquiem NN* y el problema de la desaparición forzada en el Magdalena medio. El segundo apartado con el nombre de *con el pesar de y a pesar de la desaparición forzada en el Magdalena Medio*, abordo los análisis sobre arte de Yolanda Sierra y de Alejandro Gamboa para determinar posiciones contrarias sobre la idea de relacionar el arte y la violencia por medio de *Réquiem NN*. Y, por último, *pesar: Desaparición forzada en el Magdalena Medio. Un análisis de la obra Réquiem NN*, abordo la posición del filósofo Jaques Rancière para, en suma, proponer una discusión diferente sobre la obra *Réquiem NN* según sus elementos sensibles.

Palabras clave: Desaparición forzada, representación, estética, arte, crítica, documental

Abstract

This thesis consists of describing and reflecting about the art piece *Requiem NN* (2006-2015) by Juan Manuel Echavarría, whit the main proposal of linking art with the problem of enforced disappearance in the city of Puerto Berrío and the Magdalena Medio region. The document is divided into three parts. The first chapter by the name of *Réquiem NN y el delito de la desaparición forzada*, I give a description of the art piece *Requiem NN* and the problem of enforced disappearance in the Middle Magdalena. The second chapter *con el pesar de y a pesar de la desaparición forzada en el Magdalena Medio*, i approach to the analysis of Yolanda Sierra and Alejandro Gamboa's art to determine opposing positions on the idea of relating art and violence through *Requiem NN*. And, finally, the third chapter, *pesar: Desaparición forzada en el Magdalena Medio. Un análisis de la obra Réquiem NN*, i approach to the position of the philosopher Jaques Rancière to, in short, propose a different discussion on the art piece *Requiem NN* according to its sensitive elements.

Keywords: Forced disappearance, representation, aesthetics, art, critic, documentary

Contenido

	Página.
Introducción.....	9
1. Réquiem NN y el delito de la desaparición forzada.	12
1.1 El rio de las tumbas.....	12
1.1.1 Fotografías Lenticulares.	18
1.1.2 Novenarios en espera	22
1.1.3 Documental Réquiem NN.....	28
1.2 Contexto de la desaparición forzada, Puerto Berrío y el Magdalena Medio.....	33
1.2.1 Dimensión del delito de desaparición forzada en el Magdalena Medio	39
1.2.2 La impunidad desaparecida.....	42
1.2.3 La guerra contra los civiles.....	44
2. Con el pesar de la desaparición forzada o a pesar de la desaparición forzada	53
2.1 A pesar de la desaparición forzada	54
2.2 Con el pesar de la desaparición forzada.	65
2.3 Con el pesar y a pesar.....	74
3. Pesar: Desaparición forzada en el Magdalena Medio. Reivindicación de Réquiem NN	84
3.1 Regímenes de identificación en arte.	85
3.2 Emancipación del arte	95
3.3 Ficción documental.....	102
A manera de conclusión.	111
Bibliografía.....	112
Lista de imágenes.....	114

Introducción

Pesar: desaparición forzada en el Magdalena Medio. Un análisis a la obra Réquiem NN, de Juan Manuel Echavarría, es un documento que se pregunta por la relación que existe entre arte y violencia, a partir de la obra *Réquiem NN* (2006-2015).

El problema de tesis pretende construir un campo de varios puntos de vista y de dudas acerca de la posibilidad que tiene el arte de mediar o no en los procesos de violencia del país. Así, a pesar de la desaparición forzada, explora la posibilidad que tiene el arte de presentar casos desconocidos o no discutidos lo suficiente, a la discusión pública, que hace un arte que es efectivo al recomponer los lazos sociales. O, por otro lado, con el pesar de la desaparición forzada, por el contrario, plantear la imposibilidad e incluso la inutilidad del papel del arte en relación a los procesos de violencia, que incluso agradece la dignidad de las víctimas al valerse estéticamente de su desdicha. Finalmente, una tercera vía que sin juzgar al arte en cuanto a lo que debe o no debe hacer, se presenta como un espacio para pesar, es decir para pensar, de manera más abierta y un problema sin necesariamente buscar un vínculo definitivo, dejando al espectador que tome él mismo sus decisiones.¹

¹ En el diccionario de María Moliner pesar tiene varias acepciones. Escojo tres, que corresponden a las diferentes orientaciones de la palabra pesar. La primera es, la segunda es y la tercera es claramente

La tesis se divide por lo tanto en tres capítulos. El primero con el nombre de *Réquiem NN y el delito de la desaparición forzada*, aborda una descripción de la obra *Réquiem NN (2006-2015)*, la cual está compuesta por una serie fotográfica con el nombre de *Réquiem NN (2006 - 2015)*, una serie de videos cortos con el nombre de *Novenarios en espera (2012)*, y una película a manera de documental, con el título de *Réquiem NN (2013)*. En este capítulo también, se presenta el problema de la desaparición forzada en el Magdalena Medio desde el informe *Memoria de la infamia: Desaparición forzada en el Magdalena Medio (2017)* del Centro Nacional de Memoria Histórica.

El segundo capítulo que lleva por nombre, *Con el pesar de la desaparición forzada o a pesar de la desaparición forzada*. Se dedica a estudiar las posiciones de la abogada Yolanda Sierra y el crítico de arte Alejandro Gamboa, con relación a la obra de arte *Réquiem NN (2006-2015)*. Ambas posturas esencialmente contrarias, exponen las razones de por qué debe haber arte a pesar de la violencia o de porque no debe haber un arte que se hace con el pesar de las víctimas.

El tercer y último apartado con el nombre de *Pesar: desaparición forzada en el Magdalena Medio. Un análisis a la obra Réquiem NN de Juan Manuel Echavarría*, presenta una serie de conceptos del filósofo francés Jaques Rancière (1940), porque me permite elaborar un punto de vista sobre el vínculo entre arte y violencia desde una serie de elementos sensibles que se presentan frente al espectador, sin obligar al arte a representar el pesar de la violencia y las víctimas o a no representar en absoluto la violencia sobre otros.

En esta exposición de varios puntos de vista, me parece que el papel de quien escribe sobre arte es precisamente el de exponer las dudas sobre un tema tan complejo como el vínculo entre arte y la violencia política del país, donde se involucran personas vulnerables y acciones cercanas al horror de la descuartización y desaparición de cuerpos, construyendo un espacio donde convergen varios puntos de vista, apuntando así mismo posibles vías de pensamiento.

Desde que estudié artes plásticas me interesó la relación entre arte y violencia. Tuve conocimiento de la obra por un escrito del profesor Elkin Rubiano, titulado *Arte, memoria y participación: "¿dónde están los desaparecidos?"* (2014), el cual me llamó la atención por la perspectiva que se le daba a la obra como un espacio para activar el habla y la memoria. Más adelante, me acerqué al problema entre el vínculo de arte y violencia, en una discusión llevada a cabo por Jacques Rancière en su libro *El espectador emancipado* (2010), en el libro, se llama la atención sobre una exposición en París, en la que se mostraron cuatro fotografías sobre lo que ocurría dentro de los campos de concentración en Auschwitz, al mostrar posiciones a favor y en contra de exponer este tipo de imágenes. La razón que tuve de investigar, por lo tanto, fue de encontrar que en el campo del arte colombiano se lleva una discusión similar que, de antemano, condena o reprueba una forma de hacer arte o de pensar en el arte.

1. Réquiem NN y el delito de la desaparición forzada.

1.1 El río de las tumbas

El río Magdalena es el principal protagonista en los casos de desaparición forzada en Colombia. A partir de los relatos y testimonios de quienes han sido víctimas del delito de la desaparición forzada, el río Magdalena ha venido siendo un lugar estratégico para desaparecer o borrar las evidencias que conlleva una desaparición forzada.

Dentro de la lista de nombres que tiene el río, hay uno que me causa particular atención, Guaca-Hayo, que en lengua quechua significa “río de las tumbas”. Es el nombre que le pusieron los pobladores del Alto Magdalena en tiempos remotos, por ser lugar de ritos funerarios.²

Con una extensión de 1.528 km, el río nace al sur del país en la laguna del Magdalena, a 3350 metros sobre el nivel del mar, la cual se encuentra en el departamento del Huila, y su desembocadura al norte de Colombia en Bocas de Ceniza confluyendo con el mar caribe, ubicado en el departamento del Magdalena.

El río es una de las arterias fluviales más productivas del país, atraviesa las regiones del Huila, Tolima, Caldas, Cundinamarca, Boyacá, Santander, Antioquia, Cesar, Bolívar, Atlántico y Magdalena. Debido a su riqueza, ha sido el encuentro de

² Según Ernesto Mächler Tobar, en su texto, *La Gaitana: preludeo a una biografía a la espera*, comenta que el río ya se conocía por ese nombre desde antes de 1500, año en que se funda la población Guacayo a la orilla del río Guaca-Hayo, en la provincia de Timaná que dependía de la Gobernación de Popayán y se extendía por los dominios del cacique yalcón, con el nombre de Pigonza, complementando, comenta lo siguiente. “Se encuentran las grafías Guacayo, Guacallo, Guacalcallo, Gaucacallo, Guaca-Hayo y otras, así como la forma Antene. Con el tiempo la población tomará el nombre de Timaná, mientras el río conocido como Guacayo recibirá el de Río Grande de la Magdalena. Guaca-Hayo significa Río de las Tumbas, o Río de aguas profundas.

diferentes tipos de violencia, entre grupos legales e ilegales, bandas delincuenciales, grupos paramilitares o grupos guerrilleros, por el control del territorio.

Magdalena o “río de las tumbas”, ha sido y sigue siendo un lugar en el que se encuentran o desaparecen cadáveres, producto de diferentes causas según se conoce por diferentes registros desde los años 70ta y es posible, que desde mucho antes. Últimamente una de las causas comunes con las que identifican el hecho de que se han venido reuniendo cadáveres tanto completos como descuartizados a lo largo del río, ha sido el delito de la desaparición forzada, que, con autoría de grupos “legales e ilegales”, han utilizado el canal fluvial como si fuera un cementerio móvil, por la facilidad de borrar o eliminar evidencias.³

La razón por la que el río ha sido considerado el lugar en el que desaparecen a los desaparecidos se debe a los diferentes estudios que han constatado la presencia de gran cantidad de cadáveres.⁴ El informe del Centro de Memoria Histórica, con el

³ Según la iniciativa periodística del grupo, *Rutas del Conflicto Armado*, en un estudio realizado con el nombre de *Ríos de vida y muerte*, afirma lo siguiente. “El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) tiene un registro de más de 320 cadáveres encontrados en este afluente desde 1982. Una de las razones por las que los grupos armados lanzaban los cuerpos de sus víctimas a los ríos, no solo en el Magdalena sino en todos los que usaron para esto, era para que no aparecieran nunca. Por eso, la cifra es incierta...Hubo una época, recuerda Eulises, en la que todos los días se veían pasar cadáveres. Esta práctica fue muy frecuente entre el 2000 y el 2004, pues en esos años se encontraron, según los registros del CNHM, más de 200 cuerpos en el Magdalena, pero esto sucede hace mucho tiempo. En la región hay víctimas que llevan más de 30 años esperando a que sus seres queridos regresen a casa.”

⁴ Según el informe del Centro de Memoria Histórica, *Memorias de la Infamia: Desaparición Forzada en el Magdalena Medio* (2017), la falta de información se debió a diferentes factores, el principal de ellos, la negligencia estatal para buscar a los desaparecidos y comenta: “Uno de los grandes problemas al abordar el estudio del delito atroz de la desaparición forzada consiste en que las cifras que se refieren a la dimensión de este delito son muy disímiles. No existe un acuerdo entre las diferentes entidades públicas sobre cuántas personas han sido desaparecidas en el marco del conflicto armado, y tampoco con las organizaciones sociales y de familiares que se han dedicado a seguir las huellas de las personas desaparecidas. La razón de dicho desencuentro está en el núcleo central que caracteriza el delito: la búsqueda del ocultamiento por parte de los desaparecidos (con prácticas que dificultan

nombre *Memorias de la Infamia: Desaparición Forzada en el Magdalena Medio* (2017), dice lo siguiente:

No existe un acuerdo entre las diferentes entidades públicas sobre cuántas personas han sido desaparecidas en el marco del conflicto armado, y tampoco con las organizaciones sociales y de familiares que se han dedicado a seguir las huellas de las personas desaparecidas. La razón de dicho desencuentro está en el núcleo central que caracteriza el delito: la búsqueda del ocultamiento por parte de los desaparecedores (con prácticas que dificultan el registro como ocultar a las personas desaparecidas en fosas comunes o arrojarlas a ríos, lagos o al mar, el descuartizamiento de los cuerpos, entre otras) (29)

Precisamente la obra *Réquiem NN* (2006-2015)⁵, realizada por el artista colombiano Juan Manuel Echavarría, con la colaboración del artista Fernando Grisales y la Fundación Puntos de Encuentro, hace referencia a esa particular situación de un puerto sobre el río Magdalena y los cadáveres que llegan a sus orillas. La obra muestra principalmente una costumbre de los habitantes de Puerto Berrío, que consiste en “adoptar” cadáveres sin nombre, es decir sin identificar⁶.

el registro como ocultar a las personas desaparecidas en fosas comunes o arrojarlas a ríos, lagos o al mar, el descuartizamiento de los cuerpos, entre otras). 29

⁵ ECHAVARRÍA, Juan Manuel. *Réquiem NN* (2006-2013). Consultado el 18/09/2018 y disponible en: http://jmechavarria.com/chapter_requiemnn.html

⁶ Según señala el antropólogo Juan Antonio Flores, adoptar cadáveres ya no es una práctica que solo se desarrolla en Puerto Berrío. “Esta práctica de la adopción de muertos NN no es privativa de Puerto Berrío, disponemos de alguna referencia de que se está extendiendo en otras partes de Colombia. Es el caso del cementerio de Ríonegro –próximo a Medellín (Antioquia)–, donde el fotógrafo español Gervasio Sánchez ya observaba en 2010 que «*Algunos nichos de NN han sido adoptados por ciudadanos anónimos que, quizá, buscan consuelo para sus propias pérdidas. Las lápidas están relucientes; las flores, frescas, y son custodiados por angelitos inmóviles sobre pedestales griegos. En una se puede leer: “N.N. Gracias por el favor recibido”*» (Sánchez: 2010). “FLORES, Juan Antonio. *Iconografías emergentes y muertes patrimonializadas en América Latina: Santa Muerte, muertos milagrosos y muertos...*, AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana. 2014 pág. 133

Juan Manuel Echavarría (1947), nació en la ciudad de Medellín, en el departamento de Antioquia, Colombia. Escritor y artista, ha dedicado su producción plástica desde 1996, a explorar la violencia del territorio colombiano. Su obra es amplia y entre sus trabajos más relevantes se destacó *La guerra que no hemos visto* (2009) obra que consiste en una serie de pinturas hecha por excombatientes de grupos paramilitares o guerrilleros en una serie de talleres conformados por él artista. *Silencios* (2011-2015), una serie fotográfica de tableros escolares en escuelas abandonadas por la violencia, en los Montes de María en el departamento d Sucre. Y *¿De qué sirve una taza?* (2014), una serie de fotografías en cajas de luz, que muestran los objetos abandonados en los campamentos guerrilleros que fueron bombardeados⁷.

Volviendo a la obra de Echavarría, *Réquiem NN* (2006-2015), la periodista Melisa Serrato realiza una entrevista en un artículo de *El Tiempo* en el 2012, titulado “*novenarios en espera*” el cementerio vivo de Juan Manuel Echavarría. En el cual realiza una serie de preguntas al artista sobre el origen de la obra.

Todo empezó porque leí en 2006, en la prensa, que en Puerto Berrío había tumbas milagrosas de los NN; entonces, desde que leí eso, fui y he tratado de volver cada 3 o 4 meses para seguir registrando esta memoria de ritual, a través de la fotografía y del arte.

La obra *Réquiem NN*, está compuesta por una serie fotográfica con el nombre de *Réquiem NN* (2006 - 2015), *Novenarios en espera* (2012), que consta de doce videos cortos cada uno no superior a 2 minutos y una película a manera de documental, con el título de *Réquiem NN* (2013), de una duración de 67 minutos.⁸ La obra en

⁷ Sus obras están disponibles para ver en su portafolio, con el apartado web: www.jmechavarria.com/

⁸ Según la tesis, “Construcción discursiva de la violencia y configuración de marcos de ausencia y de guerra en *réquiem NN* de Juan Manuel Echavarría”, (2017), de Ana Paola Triana de los Ríos: El número de exposiciones que la obra ha tenido, se conforma de la siguiente manera: En el museo de Antioquia *Destierro y Reparación, Desterrando la indiferencia, Reparamos nuestra dignidad* (2008), en galería sextante (2009, 2012 y 2013), en el MOMA (2013), en el marco del evento *¿Dónde están los*

conjunto reúne una serie de testimonios e imágenes que detallan el comportamiento de los habitantes de Puerto Berrío con los cadáveres que bajan por el río Magdalena y son sepultados en el cementerio de la ciudad, bajo el nombre de *Cementerio de Puerto Berrío*. La costumbre que han adquirido los habitantes de Puerto Berrío es la de adoptar, enterrar e incluso integrar familiarmente (otorgándoles nombre o los apellidos de su familia) a los cadáveres NN encontrados en el río Magdalena.



Juan Manuel Echavarría. Extracto documental Réquiem NN, min 56:05, 2013.
En la imagen se puede ver como un adoptante le reza o pide favores a un NN.
Imagen 1.

En el ritual de adopción NN, los cadáveres pasan a ser para los habitantes de Puerto Berrío, muertos milagrosos, santos populares o familiares que los protegen, sin embargo, el ritual es solo un momento de un asunto más complejo. Los cadáveres antes de tener las siglas “NN”, llegan a las orillas de la ciudad en forma de restos (algunas veces despedazados), de forma posterior son recogidos por los bomberos o pescadores, llevados a medicina legal y por último enterrados en los columbarios

desaparecidos? Ausencias que interpelan, auspiciado por el centro de memoria paz y reconciliación (2014), en el XII Congreso iberoamericano de derecho constitucional, *el diseño institucional del estado democrático* en la Universidad Externado de Colombia, con el título de *Desenterrar y hablar: etnografía estética de la guerra en Colombia* (2015) y por último en la exposición *Ríos y silencios*, en el MAMBO (2017), entre otras

del cementerio con la sigla NN. Una vez culminado este proceso, son adoptados por habitantes de la ciudad (sean familiares de otros desaparecidos, probablemente también “tirados” al río o desaparecidos en una fosa común, y por personas que los recogen solo por la razón de tener alguna necesidad personal que resolver), al escribir sobre la lápida que dice “NN” con un poco de pintura, “escogido” o dándole un nombre y escribiendo “NN Milagros”, para evitar que otra persona los escojan.⁹



Juan Manuel Echavarría, *Réquiem NN*, Serie lenticular (2006). Las siglas NN, son pintadas por medicina legal, la entidad a cargo de procesar los cadáveres NN. Imagen 2.

Según Echavarría, las causas por las que estos cadáveres son escogidos de forma recurrente son para pedirles favores ante problemas cotidianos o crisis personales, pero también para convertirlos en una ayuda para continuar viviendo, al otorgarles a los cuerpos sin vida y sin nombre poderes para resolver asuntos difíciles de asimilar como la desaparición de un familiar. En la descripción de la serie fotográfica *Réquiem NN* (2006), Echavarría anota lo siguiente.

Éstas son tumbas de los NN; de cuerpos que en su mayoría bajan por el río Magdalena. Estos cuerpos, o pedazos de cuerpo, son rescatados y enterrados en el cementerio de Puerto Berrío, Antioquia, y la gente los "escoge" para pedirles favores a sus ánimas. A cambio de los favores recibidos, la persona se compromete a cuidar la tumba, a ponerle flores, incluso a bautizar y a darle un nombre al NN, en ciertos casos, con su propio apellido. En la muerte, el NN vuelve a ser humanizado. (Echavarría, 2010)

Según Echavarría, *Réquiem NN*, se enfoca en mostrar cómo "el hacer parte de" y un "encontrar y escoger" los cadáveres, permite a algunas familias que también han sido víctimas del delito de desaparición forzada, llevar a cabo el duelo para llorar el cuerpo desaparecido, alivianar ese dolor y fijar la memoria de quien probablemente nunca va a aparecer, realizando honras fúnebres y teniendo un lugar físico para visitar o llorar al muerto.

1.1.1 Fotografías Lenticulares.



Juan Manuel Echavarría, serie fotográfica lenticular *Réquiem NN* (2006), Fuente: Museo La Tertulia, Cali (2011). Imagen 3.

La obra consiste en una serie de imágenes sobre las lápidas intervenidas por los habitantes de Puerto Berrío. La manera en que se dispone la serie de fotografías puede ser en una pared o en un bloque rectangular que trata de simular los columbarios del cementerio de Puerto Berrío. Hay que resaltar que los columbarios en el cementerio de Puerto Berrío miden alrededor de 15 metros de largo por 4 metros de altura, y cada lápida tiene una medida de 50x50 centímetros, sin embargo, el soporte en que se montan las fotos suele tener un tamaño mucho menor pero que, en la mayoría de los casos, suele exceder el tamaño de una persona tanto en altitud como de largo, lo que permite un recorrido caminando. Las fotografías por otro lado están hechas con la medida de las urnas, dando la sensación al ver las fotografías puestas en el soporte, que se puede caminar por el cementerio de Puerto Berrío, entre la multitud de lápidas, de nombres y plegarias.



Serie lenticular, 2017. La fotografía fue tomada en la exposición "ríos y silencios" de Juan Manuel Echavarría, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Imagen 4.

Las fotografías permiten una lectura temporal debido a que están impresas por una técnica de impresión lenticular. La técnica lenticular es una tecnología con la que un formato plano en 2D puede visualizarse, moviendo el soporte y cambiando el ángulo de visión, para que diferentes imágenes sean la misma, en otras palabras, es un soporte que le permite a dos imágenes aparecer dependiendo del lugar desde el que se le mire¹⁰. Así la imagen muestra una transición o en este caso, el proceso que lleva a cabo un cadáver NN con un ciudadano adoptante. Al respecto la periodista Serrato comenta:

Las tumbas lenticulares (la foto de una lápida puesta sobre otra a manera de holograma), que le permitían hablar de una misma tumba en dos tiempos diferentes y de la metáfora de que atrás de un NN puede haber otro u otros. (Serrato. El Tiempo, 2012)

A mi modo de ver, las fotografías lenticulares no solo muestran ciertos muertos, ellas también permiten presenciar la forma en que una urna ha tenido diferentes cambios por medio de la relación que tienen los habitantes de Puerto Berrío con los cadáveres sin identificar. Si bien, el adoptar un cadáver no es solo darle un nombre al muerto, también es adornar en sinónimo de respeto, las lápidas donde residen los restos de una forma muy personal que varía según el afecto con el cadáver. Lo que determina que las lápidas sean intervenidas con pequeñas estatuillas de los santos católicos, colores con los que pintan el blanco de las lápidas o flores y objetos que pueden contemplar la posibilidad de una personalidad que se le da al cadáver por medio de esta relación. Por lo tanto, según las fotografías lenticulares se puede determinar que la apropiación que hacen los habitantes sobre las urnas es un primer paso en el proceso de adopción que tendrá como punto de partida, una serie de tratos y promesas con un cadáver que se reconoce como una persona cercana a la

¹⁰ Los orígenes de esta técnica vienen del pintor francés Bois Clair, que ya en 1692 había descubierto que podía conseguir un efecto multidimensional en los lienzos, superponiendo una cuadrícula de tornos verticales entre los espectadores y el lienzo. Sin embargo, las primeras impresiones realmente lenticulares, aparecen en 1930 y pertenecen al fotógrafo Víctor Anderson.

que se le construye y atribuye una historia, y gracias a eso, el adoptante espera que el cadáver cumplirá ciertos favores que se le pidan.

Según lo anterior, el hábito de adoración y de rendir culto a los cadáveres anónimos se hace siguiendo un cierto patrón: Por medio de “tratos” y “contratos” -refiriendo a contrato como un acuerdo entre dos partes, en el caso de los habitantes de Puerto Berrío, el contrato se establece entre el cadáver y quien lo adopta.¹¹ Según se muestra en la serie de fotografías en *Réquiem NN* (2006), un cadáver en su lápidas, ha podido ser adoptado o abandonado por diferentes personas, así pues, el proceso comienza con una lápida blanca la cual tiene pintado “NN” o que este abandonada y posteriormente se le escribirá “escogido” o un nombre como el de “Juan de Dios”.



Juan Manuel Echavarría. Serie lenticular (2006). Imagen 5.



Juan Manuel Echavarría. Serie lenticular (2006). Imagen 6

Según el antropólogo Juan Antonio Flores, que ha venido estudiando el comportamiento de ciertas comunidades que hacen de la muerte un recurso para vivir, anota sobre el ritual de adopción en Puerto Berrío que, en compensación, el adoptante del cadáver se ocupará del cuidado y atención de la urna en la que se

¹¹ Cf, FLORES, Juan Antonio. *Iconografías emergentes y muertes patrimonializadas en América Latina: Santa Muerte, muertos milagrosos y muertos...*, AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana. 2014 pág. 133

encuentra el NN por medio de oraciones o conversaciones que lleve a cabo con el cadáver. En algunos casos, cuando se ha logrado un intercambio favorable entre los dos – que se cumplan los favores y se mantenga un cuidado constante de la urna- el adoptante del NN procede a exhumar el cadáver y darle una sepultura en la tierra, que para la tradición cristiana, es un entierro digno.¹²



Juan Manuel Echavarría. Serie lenticular (2006). Imagen 8



Juan Manuel Echavarría. Serie lenticular (2006). Imagen 7.

1.1.2 Novenarios en espera

Novenarios en espera (2009), es una serie de 12 videos cortos, cada uno con una duración no mayor a 2 minutos. Estos videos se ponen en pantallas sin ningún tipo de sonido o forma de intervenir la reproducción y muestran una transición de

¹² Cf, FLORES, Juan Antonio. *Iconografías emergentes y muertes patrimonializadas en América Latina: Santa Muerte, muertos milagrosos y muertos...*, AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana. 2014 pág. 133

fotografías en el que cada video puede llegar a tener entre 4 o 6 imágenes, de las lápidas intervenidas.

Los videos de *Novenarios en espera*, dan cuenta de una transición pausada o de un tiempo prolongado de la relación que tienen los cadáveres de NN y los ciudadanos que los adoptan. En el recorrido de tiempo que se lleva el proceso de adopción, las lápidas cambian y por lo tanto los mensajes en ellas, haciendo que los videos sean contemplativos para poder ver no solo los mensajes, quienes adoptan o los nombres dados al cadáver, sino, las diferentes vidas que han tenido los NN bajo la adopción de diferentes personas.

Un ejemplo se puede presenciar en uno de los videos con el nombre de “Hasuncion”. Al comienzo del video se pueden leer mensajes como “Wilson Alfredo. Gracias por los favores cumplidos”, unos segundos más adelante, en el video, aparece la tumba vacía, imagen que puede hacer referencia a la exhumación del cadáver NN. Posteriormente en el mismo video, se muestra un nuevo NN en el lugar donde estaba la urna vacía y sobre la urna, un nuevo mensaje con el título de “Hasuncion”.



Echavarría. *Novenarios en espera*, 2012. Extractos del video “ Hasuncion”, en el segundo 01, segundo 15, segundo 25. Cabe resaltar que los NN que se abandonan pueden ser escogidos por alguien más, pero también pueden ser exhumados e incinerados por medicina legal, como se ve en la secuencia. Imagen 9.

Cabe anotar que, la diferencia de *Novenarios en espera* con la serie fotográfica lenticular de *Réquiem NN*, no se reduce únicamente al cambio de material entre fotografía y video. Según se muestra en *Novenarios en espera*, las fotografías que se exponen en los videos se van sucediendo por disolución cruzada, es decir, la fotografía se disuelve para dar paso a la siguiente imagen, dándole una continuidad o secuencia al video que no se puede detener, a diferencia del juego con la fotografía lenticular, que se hace dependiendo de la posición desde donde se vea.

El cambio de percepción entre la serie fotográfica *Réquiem NN* y *Novenarios en espera*, por lo tanto, se encuentra en que *Novenarios en espera*, muestra la vida que cada cadáver de NN ha tenido en su lápida, sus adoptantes, los favores cumplidos, el nombre que les dieron, a diferencia de la serie fotográfica que ofrece la sensación de estar entre las urnas del cementerio. Por lo tanto, se pasa de una percepción general de los NN de Puerto Berrío en un cementerio, a una percepción particular de cada uno de ellos por medio de sus lápidas.

El cambio entre las fotografías y la serie de videos a mi manera de ver, es determinante para presenciar en *novenarios en espera*, diferentes cambios que ocurren en el transcurrir del tiempo sobre la urna y la historia de vida que tiene el cadáver de NN. En un plano más particular como lo es el del video, de una forma silenciosa, se ve transcurrir un numero cambios importantes en la lápida que da a percibir el ritual de adopción como un proceso largo y que conlleva mucho tiempo en el que los cadáveres NN, no vienen a ser solo cuerpos que se recogen y se dejan sepultados a su suerte, tampoco como el pesar de la guerra o la cara de la impunidad en el territorio colombiano, según aparecen y desaparecen las lápidas NN en los videos, se puede ver que ellos también viven en forma de sueños, plegarias e incertezas.

Continuando con el proceso de adopción, el cadáver de NN se suele adoptar por medio de mensajes personales que se ponen en la urna, por los apellidos familiares que le son heredados por parte de los adoptantes o por la manera en que le rinden tributo, como se mencionó anteriormente, sin embargo, en la obra *novenarios en espera*, también se puede presenciar el abandono que tienen los habitantes con los NN que no llenan sus expectativas. Un ejemplo se puede ver en el video de “Escoguido Víctor”. El video muestra cómo cambia la lápida: Primero la lápida aparece con un color blanco y el nombre de “Fredin Alberto”, segundos después, el color se ha venido cambiando por amarillo, se ven arreglos florales y un nuevo nombre “Víctor”. Por último, aparece la pintura blanca nuevamente sobre la lápida, pero en este momento, la lápida se encuentra rota y dejada a un lado de la urna con el nombre de “Víctor” aún escrito, pero de manera más tenue.



Juan Manuel Echavarría. *Novenarios en espera*. Extracto del video “Juan de Dios”. Segundo 1, segundo 50, minuto 2:20. 2012. En el video se puede ver, como en un comienzo esta una lápida adornada y pintada, más adelante abandonada y por último, adoptada por alguien más. Imagen 10.

Es importante resaltar este tipo de expresiones en Puerto Berrío. La adoración que se le da a los cadáveres NN por parte de los habitantes, no suele ser igual a la clásica posición del creyente “devoto” que se dirige al santo “patrón”. Según van reproduciéndose los videos de *novenarios en espera*, aparece una comunicación compleja entre el adoptante y el cadáver en la urna. Esta relación que se va desarrollando con el proceso de adopción, en lo que el creyente “auspicia o patrocina” al muerto escogido entre una gran multitud para que de forma recíproca

el NN le responda; en un buen sentido, se continua con la adoración, en uno malo, simplemente se desecha o abandona para que alguien más lo adopte.¹³

Otro aspecto fundamental, se debe a que, en la gran mayoría de videos en *novenarios en espera*, continuamente se les ponen los apellidos de quien adopta el cadáver NN. Esto se debe a que algunos cadáveres son heredados a los hijos, es decir, pasados de generación en generación, haciendo más y más estrecho el vínculo o la familiaridad de quienes adoptan el cadáver NN. El antropólogo Julio Flores nuevamente parece pertinente para describir la forma en que un adoptante le transfiere sus apellidos al cadáver ampliando la familia:

Expresar y concretar la apuesta por una «familia de elección», una familia «recompuesta», en la que el muerto NN no solo es «bautizado» con un nombre propio, sino que inclusive llega a recibir el «apellido» del que lo ha patrocinado y adoptado. Quizá resulte interesante identificar dónde están los límites de esta inserción «familiar», comprobando si existe algún muerto NN «adoptado» que acaba siendo enterrado en una tumba familiar –mausoleo, panteón– junto con los otros difuntos de ese ciudadano o familia adoptante. (Flores. 2014: 134)

La intervención de Flores es esencial, ya que vale la pena reflexionar sobre la manera en que los NN adoptados han sido heredados de generación en generación, la manera en que se vuelven custodios de una familia entera y cómo pasan a ser parte de ella. De forma que el proceso de adopción del cadáver NN, funciona como una forma de dialogo, negociación y apropiación, de la muerte para recomponer la vida de sus habitantes, en todo caso, lo que da cuenta es que el proceso de adopción es un estímulo para la vida, que proviene de las experiencias vividas por cada uno de ellos. Echavarría, respecto a lo anterior, menciona lo que sería la razón por la que nombro su obra *Novenarios en espera*: “Sabemos que son familias que nunca podrán

¹³ Cf, Ibid. Pág. 134

finalizar su duelo, porque aún falta que lleguen esos cuerpos a sus casas, para que puedan enterrarlos y concluir ese duelo interminable que hay en Colombia” (Serrato, El Tiempo. 2012)

La manera en que las familias se recomponen, se reconstruye o se reparan, cosiendo cuerpos sin identidad a un cuerpo familiar, determina un proceso social delicado y bastante sensible, razón por la cual el material que presenta Echavarría por medio de videos en *Novenarios en espera*, no posee sonido. La causa de esta decisión, la contempla el artista al considerar que los videos son la presencia de urnas y de personas muertas. El silencio, por lo tanto, se presenta como un llamado al espectador para adoptar una postura de respeto y dignidad.¹⁴

En mi opinión, la postura de Echavarría y la manera en que elabora *Novenarios en espera*, pretende acercar al espectador, hacia una idea de presencia o en otras palabras, de traer las lápidas frente al espectador, al igual que un objeto sacro, al que se le rinde respeto y consideración por estar frente alguien que realmente a perecido, para que se vean los cadáveres. Sin embargo, la relación o el acto de mostrar no es tan sencillo, en la posibilidad de interpretaciones sobre lo visto hay un amplio juego de sus significados, si bien, son personas que han cesado por una causa réproba o execrable, pero de la misma forma, mantienen una relación benévola o admirable en la que, a pesar de no tener un espacio para nadie, se han constituido como el espacio para todos y de cualquiera con la capacidad de querer adoptarlos y hacer parte de ellos.

¹⁴ Cf. Serrato, El Tiempo. 2012

1.1.3 Documental Réquiem NN

A pesar del trabajo desempeñado por Echavarría para tratar de mostrar lo que ocurre en Puerto Berrío, él, no muy satisfecho, decide anexar a la obra *Réquiem NN*, un documental con una duración alrededor de 67 minutos, capaz contar el proceso de adopción que tienen los NN con los habitantes de Puerto Berrío, de la vida que poseen sus habitantes y del ritual de adopción que le daría parte del título al documental “*Réquiem NN*” (2013)¹⁵, denominado “*Réquiem Aeternum*”¹⁶. Sobre el documental que produce y es terminado en 2013, Echavarría comenta:

Durante mi trabajo fotográfico en Puerto Berrío (2006–2013) me concentré en la documentación de las tumbas de los NN, pero luego, entendí que era necesario enfocar mi atención en los habitantes del pueblo y así profundizar en la historia de la adopción de los NN. (Echavarría, Sinopsis documental *Réquiem NN*. 2013)¹⁷

Según lo anterior, para Echavarría, querer mostrar no solo a los cadáveres NN sino aquellos que les dan una vida, un nombre o una casa, es un fundamento esencial, ya que el documental *Réquiem NN* (2013), enlazan las historias de vida de quienes adoptan o han tenido alguna relación con los cadáveres de NN, el ritual *Réquiem aeternum* y algunas opiniones de instituciones públicas, como medicina legal o la fuerza de bomberos de Puerto Berrío. Si bien, es importante resaltar este tipo de necesidades que tiene Echavarría, ya que por medio de ellas configura un espacio en el arte, para “desenterrar y hablar”¹⁸ sobre lo que ocurre y ha sido difícil de nombrar.

¹⁵ El documental se encuentra disponible en: www.requiemnnfilm.com/ver.html

¹⁶ Su nombre proviene de las primeras palabras del introito: «Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis» («Concédeles el descanso eterno, Señor, y que brille para ellos la luz perpetua»).

¹⁷ La sinopsis del documental, se encuentra disponible en: www.requiemnnfilm.com/sinopsis.html

¹⁸ “Desenterrar y hablar: Una etnografía estética de la guerra en Colombia”, es el título utilizado por Echavarría en la exposición que tuvo lugar en la Univesidad Externado de Colombia, en el marco

Para comenzar, la idea de documento trabajada por Echavarría se presenta como un recurso para mostrar y denunciar una realidad específica, en nuestro caso, sobre la desaparición forzada en el Magdalena Medio. La necesidad de Echavarría, por lo tanto, se centra en un dar a conocer sobre cosas que muchos niegan o desconocen, en sus propias palabras según comenta en una entrevista realizada por el sociólogo francés, Matthieu de Nanteuil:

Lo que me interesa hoy día en mi fotografía es salir de esta burbuja de cuatro paredes que es mi estudio en Bogotá, es ir al campo colombiano, tan azotado durante tanto tiempo por una violencia inimaginable. Una de las mejores formas para conocer y profundizar en esa realidad atroz que esta tan lejos de Bogotá, y a la cual aquí decidimos darle la espalda, es escuchar las historias de los campesinos y aprender de ellos. (2012: 3)

De cierta forma, la tarea del arte según Echavarría radica en un traer o arrastrar acontecimientos que se han encontrado en las sombras por situaciones de violencia, para poder discutir o hablar sobre lo que ha venido sucediendo. Bajo esta premisa, el documental *Réquiem NN* (2013), habla de diferentes situaciones y contextos, pero para comenzar, sobre el ritual de *Réquiem Aeternum*, (que según da a percibir el artista) es el rito que permite adoptar cadáveres sin nombre. Según muestra el documental, en los meses de noviembre, mes en que la iglesia católica celebra las almas de los difuntos, a las 12 pm, “el animero” de Puerto Berrío, invita a los creyentes de la fe católica, a realizar una procesión nocturna llena de oraciones para que las almas en pena de quienes no han tenido digna sepultura puedan tener “el descanso eterno”. Este ritual es lo que se denomina en latín *Réquiem aeternum*.

del XII Congreso Iberoamericano de Derecho Constitucional: El Diseño Institucional del Estado Democrático. Homenaje a Fernando Hincapié y Carlos Restrepo Piedrahita. Bogotá, Colombia, septiembre de 2015



Echavarría. Extracto documental Réquiem NN, min 36:55 y min 7:10, 2013. En la imagen se puede ver, un adoptante de NN rezándole a su adoptado, en la siguiente imagen, como el animero, vestido con una capa negra realiza la ceremonia Réquiem Aeternam . Imagen 11

A pesar de no ser específico sobre el origen de este ritual para adopción de cadáveres, Echavarría prefiere dejar la voz de algunos personajes para construir o dar una imagen de lo que sucede en Puerto Berrío. Por ello, para el animero, la adopción de cadáveres sin nombre es una parte fundamental en la búsqueda de un descanso eterno. La misa de Réquiem ha sido una manera que encuentran los habitantes de Puerto Berrío para calmar a las almas que, por no tener cristiana sepultura, se encuentran en el purgatorio. En la sinopsis de *Réquiem NN* escrita por Echavarría, se puede encontrar un breve comentario que ayudaría a explicar el significado del ritual:

A través de este ritual colectivo, pienso que los pobladores de Puerto Berrío le dicen a los perpetradores de la violencia: "*En nuestra comunidad no permitimos que sus víctimas desaparezcan; no sabemos quiénes son, pero a ellos los volvemos nuestros*". (Echavarría, Sinopsis documental *Réquiem NN*. (2013)¹⁹

¹⁹ El trabajo de Echavarría, bien podría contraargumentar las palabras de, Ernesto Sábato en la entrega del Informe final de la CONADEP, 20 de septiembre de 1984. El cual dice "*Con la técnica de la desaparición y sus consecuencias, todos los principios éticos que las grandes religiones y las más elevadas filosofías erigieron a lo largo de milenios de sufrimiento y calamidades fueron pisoteados y bárbaramente desconocidos.*" Por medio de la religión, Puerto Berrío ha logrado hablar, mostrar y volver parte de ellos, los cadáveres de la desaparición forzada.

Es importante resaltar que, la magnitud de cadáveres NN es numerosa. Por medio del documental “el animero” de forma significativa advierte en sus propias palabras que “hay más muertos NN, que gente común”²⁰, refiriéndose a los ciudadanos de Puerto Berrío. Acto seguido, en el documental, aparecen personas que relatan las razones por las cuales adoptan además de sus experiencias, en las cuales se refleja la búsqueda por complementar vacíos o problemas para continuar con la cotidianidad de la vida, como es el ejemplo de Blanca Nury Bustamante, madre de dos hijos desaparecidos.

En el documental, “sus hijos”, dice Nury, John Jairo y Lizet, “los puede tener la guerrilla o pueden estar muertos”. Nury, tras haber realizado la morfología facial forense de su hija, es decir, un estudio que define las formas, longitudes, dimensiones y cromatografía de los rasgos generales específicos del rostro de una persona con el fin de buscar y encontrar, personas reportadas como desaparecidas o cadáveres no identificados, no pierde la esperanza de encontrarlos.

Es injusto, es duro cuando nos matan un familiar, a mí me mataron un hermano y me dolió mucho, pero más me ha dolido no saber cómo están mis hijos en este momento, si tienen hambre, si tienen, donde vivir, si están aliviados o están enfermos, si alguien me les está ayudando, y yo siento que cómo me siento yo, se debe estar sintiendo mucha gente en este país o mucha gente en el mundo, porque nosotras no tenemos paz día ni noche. (Echavarría. *Réquiem NN*, 2013. Min 60)

El relato de Nury Bustamante es preciso, al mostrar cómo los adoptantes de cadáveres NN, suelen ser la población más azotada o vulnerable, por casos de desaparición forzada, los cuales, de forma paradójica, retoman o rehacen el control de su vida adoptando cadáveres de NN, que los identifican con su propia situación o vivencias propias según señala otro testimonio de Nury Bustamante:

²⁰ Echavarría, Juan Manuel. *Réquiem NN* (2013), min 19:26

Yo llegué aquí a pedirle a las animas. Me llamó la atención que decía “NN mujer”. No tenía nombre, entonces yo dije, si tú eres mujer sufres como yo. Le di el nombre de mi amiga, que yo tuve en mi niñez de estudiante. Así como arreglaba la de mi mamá, arreglaba la de ella. Yo les pegaba angelitos, vasitos con flores. Yo sé que dure por ahí, unos tres años pidiéndole mucho a Isabel. Lo único que no pude hacer fue llevarla a darle una sepultura definida, porque a mí me toco viajar en cierta ocasión a Medellín porque me enfermé y duré como veinte días o un mes en Medellín, y cuando llegué aquí, a ella ya la habían sacado, no sé dónde quedo. (Documental *Réquiem NN*, 2013. Min 33:44)



Echavarría, Juan Manuel. Extracto documental *Réquiem NN*, min 33:57, 2013. En la aparece Nury Bustamante, madre de dos hijos desaparecidos, relatando el cómo y el por qué, adopto un cadáver NN. Imagen 12.

El recurso esencial del documental es el de usar los testimonios - como en el caso de Nury Bustamante-, para permitir imaginar la experiencia vivida, de aquellos que padecen o se relacionan con el delito grave de la desaparición forzada. Utilizar tal recurso como el testimonio, ayuda ampliar la noción de cuanto sufrimiento o regocijo ha habido a causa de una actuación humana en el mundo compartido. En otras palabras, hay una experiencia que, por ahora, hace pensable, imaginativo o reflexivo lo escuchado o visto en el documental, poniendo en abrebocas una frase de Didi Huberman que dice, “para saber, hay que imaginarse”.

Siguiendo con lo anterior, y en mi opinión, Echavarría y su idea de arte convocan un espacio para tomar conciencia, informarse sobre lo ocurrido y reconstruir un espacio que devuelva los valores humanos destruidos por la guerra, según el mismo Echavarría, que solo puede convocar “la deshumanización y la repetición de su innegable e inimaginable crueldad.” La batalla contra la guerra que convoca Echavarría por medio del arte se hace para desenterrar en oposición a enterrar, hablar en oposición a callar y dignificar en oposición a denigrar u olvidar, según vuelve a comentar en la entrevista realizada por el sociólogo Nanteuil.

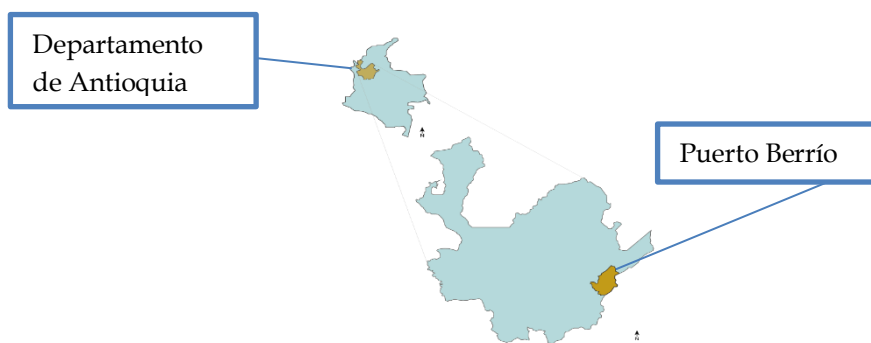
En ese “destejido” social que produce la guerra, me interesa encontrar agujeros por donde se asoma la humanidad. ¿Como dejo de fotografiar lo que no debo olvidar? Imagínese, que llego a Puerto Berrío solamente en el 2006, y si este ritual comenzó en los años ochenta. ¿cuántas tumbas de NN no llegue a conocer, a fotografiar?, ¿cuántas tumbas ya desaparecieron?, ¿cuántas quedaron en el olvido? En mis fotografías –y repito, solo son cuatro años de trabajo en Puerto Berrío– vemos tumbas que ya no existen. Mi fotografía ayuda a preservar una memoria visual de este ritual tan humano y complejo. Sabiendo que, en este cementerio, no hay reglamentos muy estrictos. Cada persona pinta y decora su tumba como quiere. La persona escribe en ella lo que siente, lo que le parece. No es como en muchos otros cementerios donde puede haber reglas muy estrictas. En este sentido hay toda una libertad y toda una estética tanto popular como religiosa

1.2 Contexto de la desaparición forzada, Puerto Berrío y el Magdalena Medio.

Réquiem NN (2006-2013), de Juan Manuel Echavarría, es una obra que tiene como propósito mostrar lo que ocurre en Puerto Berrío con la adopción de cadáveres sin nombre NN. Sin embargo, su material que se desplaza desde la fotografía (Serie fotográfica lenticular 2006), pasa por el video (*Novenarios en espera*, 2012) e incursiona en el lenguaje documental (*Documental Réquiem NN*, 2013), parece excedido por las dimensiones de la desaparición forzada. En un espectro más amplio estos temas son abordadas por el trabajo de Echavarría en otras instancias,

tales como conferencias sobre derechos humanos o reuniones con víctimas y victimarios, entre ellas en el MOMA (2013), en el marco del evento *¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan*, auspiciado por el centro de memoria paz y reconciliación (2014), en el XII Congreso iberoamericano de derecho constitucional, *el diseño institucional del estado democrático* en la Universidad Externado de Colombia, con el título de *Desenterrar y hablar: etnografía estética de la guerra en Colombia* (2015) y por último en el seminario *“El rol del arte y la cultura en la construcción de la verdad”* (2018). De forma que, es necesario profundizar sobre el delito grave de la desaparición forzada, para dar cuenta sobre la dimensión que a la que la obra hace referencia.

Puerto Berrío es un municipio del territorio colombiano, ubicado en el departamento de Antioquia. Fundada en 1875 como fracción administrativa y puerto del departamento de Antioquia a orillas del río Magdalena, posee un clima tropical y numerosas precipitaciones lluviosas en todo el año. Hace parte de la región denominada Magdalena Medio y es uno de los focos de violencia en el desarrollo del conflicto armado colombiano, por su posición estratégica entre otras causas.



Localización del departamento de Antioquia en el territorio colombiano y posterior, de Puerto Berrío en el departamento de Antioquia. Fuente: Autoría propia. Imagen 13.

A pesar de ser el lugar en que se desarrolla *Réquiem NN* (2006-2013) de Echavarría, la dimensión del contexto que muestra en su trabajo no se reduce únicamente a Puerto Berrío. Según aparece en la información del documental *Réquiem NN* (2013),

los cadáveres no provienen solo de Puerto Berrío: Son recogidos – como lo muestra el documental, por pescadores o la fuerza de bomberos- del río Magdalena y, por lo tanto, provienen de otras regiones. La situación de violencia no se resume solo a un lugar como Puerto Berrío, y, además, que la causa de muerte que han tenido los cadáveres encontrados de NN, no se reduce tampoco a uno sola.



Juan Manuel Echavarría. Extracto documental Réquiem NN, min 4:10, 2013. Un representante del cuerpo de bomberos, hablando de la forma en que se recogen los cadáveres del río Magdalena. Imagen 14.

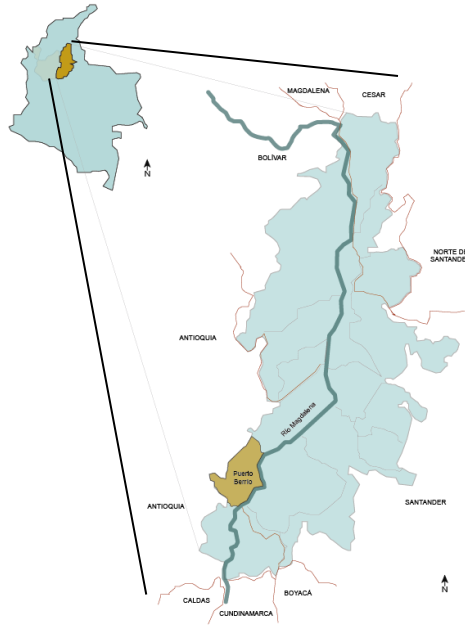
Es importante afirmar que un problema son los desaparecidos y otro los cadáveres sin nombre, NN. Sobre esta problemática, el antropólogo Juan Antonio Flores, afirma que según datos del instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses en el año 2010, existen 245 cementerios a lo largo del territorio nacional que registraron alrededor de 10.048 muertos NN- faltando en aquel entonces los datos de otros 800 cementerios-. Para 2011, el Instituto de Medicina Legal estimaba alrededor de 12.724 muertos NN sin identificar y en 2013, aparecían consignados 4.000 menores sepultados en cementerios colombianos como cadáveres NN, además, en palabras de Flores, “91.352 personas desaparecidas en 2014, de las cuales 67.999 personas que continuaban desaparecidas en Colombia, y de ellos 20.787 estaban catalogados como desaparecidos forzosos” (Flores, 2014. p 131).

Frente a la complejidad del contexto, el informe del Centro de Memoria Histórica *Memoria de la infamia: Desaparición forzada en el Magdalena Medio* (2017)²¹, es una herramienta clave para saber lo que ocurre y ha venido ocurriendo en Puerto Berrío y sus alrededores y tener una mejor idea sobre la causa que determina los cadáveres NN. El informe es un análisis sobre la violencia y desaparición forzada que se ha vivido en el Magdalena Medio desde 1970 hasta 2015. Sus páginas contienen el estudio de 128 casos de desaparición forzada de diferentes partes del Magdalena Medio, que trata de comprender lo ocurrido por medio de testimonios en citas textuales, análisis de las experiencias de los testimonios e informes anexos de otras instituciones.

De esta forma, lo que entiende el informe sobre la región del Magdalena Medio, es un lugar geográfico que se encuentra en el centro del territorio colombiano, entre las cordilleras central y occidental. Según el informe *Memoria de la infamia: Desaparición forzada en el Magdalena Medio*, sus límites comprenden en el norte, con el municipio de La Dorada, en el departamento de Caldas, hasta el lugar llamado Bodega Central, al sur del municipio de Gamarra en el departamento del Cesar. Es atravesado por una extensión media del río Magdalena –de ahí su nombre– Magdalena Medio. La región está conformada por 31 municipios de los departamentos de Antioquia, Caldas, Cundinamarca, Bolívar, Boyacá, Santander, Cesar y Magdalena, y cuenta con una extensión territorial de aproximadamente 60.000 kilómetros cuadrados a una altura entre 20 y 200 m.s.n.m.²²

²¹ Informe publicado en 2017, por el Centro de Memoria Histórica, para investigar y analizar el delito de la desaparición forzada en Colombia, teniendo como foco, la región del Magdalena Medio.

²² Cf, Centro Nacional de Memoria Histórica (2017), *Memoria de la infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio*, CNMH, Bogotá. Pág.25



Ubicación geográfica del Magdalena Medio en el territorio colombiano. Fuente: Autoría propia. Imagen 15.

La importancia geográfica del Magdalena Medio frente a los procesos sociales se debe a que su conformación regional, también posee características histórico-sociales, económicas y políticas que aparecen por instituciones militares que la definieron como escenario de conflicto, en otras palabras, lo que entendemos por Magdalena Medio, es una porción geográfica a la que militares le dieron su nombre²³.

²³ Según se da cuenta en el informe, *Memoria de la infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio*, por medio de citas textuales se afirma las condiciones de origen de lo que denominamos Magdalena Medio. “La denominación Magdalena Medio es de origen militar. Antes de la época de La Violencia que vivió el país (...), los geógrafos distinguían erróneamente dos zonas del río y de su valle: el Bajo y el Alto Magdalena. Fue durante una reunión de militares celebrada en Palanquero, y que tuvo como objetivo crear zonas de defensa y erradicación de la violencia, cuando surgió la denominación Magdalena Medio, y con ella la estrategia para la defensa de la región y la distribución de personal para combatir los focos de violencia, hace más de una década”



Imagen aérea de Puerto Berrío. Fuente: Revista “Minuto 30”. Imagen 16.

El desarrollo de la región es minero-energético (hidrocarburos, oro, entre otros), agropecuario e infraestructura energética y vial, además de ser una posición estratégica como puerto comercial entre diferentes regiones. Causa por la cual, se valoriza, aumenta la renta y la obtención de tierras de manera lícita como ilícita, convirtiendo esta zona en un espacio de conflicto por la tierra²⁴. Sobre este hecho el informe del Centro de Memoria Histórica comenta:

En medio de la disputa por su riqueza, han surgido diferentes formas de resistencia y de lucha por la reivindicación de los derechos de sus pobladores, por lo cual el Magdalena Medio se ha caracterizado por ser un escenario dinámico y conflictivo, ligado a las numerosas luchas y expresiones sociales que se han presentado en la región en diferentes momentos de su historia. Los conflictos sociales han estado relacionados con la distribución de la tierra, con los conflictos laborales, con la demanda de mayor participación política de sectores sociales marginados y con reclamos de derechos

²⁴ “Según M. Alonso (1997), el conflicto histórico de la región está determinado por la imposición de modelos de producción, las disputas por el control y utilización de recursos, los intentos de institucionalización del Estado y el régimen de apropiación de la tierra. Para Alejo Vargas (1997) la identidad regional y la presencia nacional del Magdalena Medio santandereano, por ejemplo, está dada por su conflictividad social, la cual se da en tres escenarios: la lucha cívica “que se manifiesta en los paros cívicos como forma desinstitucionalizada de lucha social”, la lucha obrera entre Ecopetrol y la USO, y el enfrentamiento con la insurgencia.” Centro de Memoria Histórica. 2017: 28

humanos y derechos económicos, sociales y culturales. (Memoria de la infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio, 2017: 28)

Sobre el problema histórico de violencia en la región, el informe *Memoria de la infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio*, analiza el delito de la desaparición forzada desde el 1970 hasta 2013. De forma similar, Juan Manuel Echavarría comenta sobre la dimensión histórica que tienen los cadáveres NN y el delito de la desaparición forzada, a través de una entrevista realizada por el periodista Diego Molano, para la revista Cinema Tropical en 2013, Echavarría dice:

Colombia, el estado colombiano, calificó el desplazamiento forzoso como un crimen contra la humanidad, solamente hasta el 2001. Nosotros hemos estado desapareciendo gente desde los 50's e incluso mucho antes. Solo en 2001 decide el estado colombiano calificar esto como una violación a los derechos humanos. Es una aberración. Le dieron la espalda. Pero la gente de Puerto Berrío, no les dio la espalda a estas muertes. Incluso traen estos cuerpos a su propio pueblo. Estos no son sus muertos, el río los trae, pero ellos los aceptan. Yo creo que esto es una historia increíble y única.²⁵ (Molano, 2013)

1.2.1 Dimensión del delito de desaparición forzada en el Magdalena Medio

²⁵ Colombia, the Colombian state, qualified forced displacement as a crime against only in 2001. And we've been disappearing people since the 50's and even before then. And only in 2001 does the Colombian state decide to qualify this as a human rights violation. It's an aberration. It turned it back on this. But the people of Puerto Berrío didn't turn their backs on these dead. And they even bring these bodies into their town. These aren't their dead, the river brings them there, but they still accept them. I think it's an incredible and unique story. MOLANO, Diego. Cinema Tropical. **Interview with Juan Manuel Echavarría on RÉQUIEM NN**, October 10/ 2013. Consultado el 19/09/2018 y disponible en: <https://www.cinematropical.com/cinema-tropical/tropicalfront-interviews-juan-manuel-echavarría-on-requiem-nn>

El informe²⁶ define el delito de la desaparición forzada, de acuerdo con la sentencia C-317 de 2002 de la Corte Constitucional, la cual queda definida por el ordenamiento jurídico colombiano de la siguiente forma: “El particular que someta a otra persona a privación de su libertad cualquiera que sea la forma, seguida de su ocultamiento y de la negativa a reconocer dicha privación o de dar información sobre su paradero, sustrayéndola del amparo de la ley”.²⁷

Según afirma el informe uno de los grandes problemas que se ha tenido para desarrollar investigaciones y sentencias respecto al delito de la desaparición forzada, se debe a diferentes causas. Una de ellas, a que las diferentes instituciones públicas o estudios realizados no poseen una similitud en los datos o cifras, debido a la característica del mismo delito -buscar ocultar o desaparecer rastros-.²⁸ Cabe anotar, que una razón por la cual existe una falta de información es por la negligencia estatal de buscar a los desaparecidos, judicializar a los responsables o encontrar la verdad de los hechos, problema que contribuye a que los estudios no den información concreta acerca del delito de desaparición forzada, pero también para que el problema de la desaparición forzada se siga replicando.

Otra causa que contribuye a la falta de datos o información, también se presenta por la falta de denuncia de los familiares víctimas de desaparición forzada, sea por miedo a represalias, ya que los perpetradores controlan la zona o porque consideran

²⁶ Debo decir que la dependencia al informe del centro de memoria, *Memoria de la infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio* (2017) es casi obligatoria, la información o estudios sobre los problemas de la región en el Magdalena Medio, y más aún, enfocada al delito tan atroz de la desaparición forzada, son casi nulos o ya están condensados en el informe.

²⁷ El delito de la desaparición forzada, que según hemos mencionado, se ha desarrollado desde tiempo atrás, según el informe del Centro de Memoria Histórica, ha sido “tipificado como tal tan solo el 7 de julio del año 2000 mediante la Ley 589, declarada exequible por la Corte Constitucional en las sentencias C-317 de 2002 y C-400 de 2003.” Centro de Memoria Histórica, 2017:17

²⁸ ...” con prácticas que dificultan el registro como ocultar a las personas desaparecidas en fosas comunes o arrojarlas a ríos lagos o al mar, el descuartizamiento de los cuerpos, entre otras.” Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017. Pág.29

que las autoridades están relacionadas estrechamente con estos grupos ilegales. Sobre las diferentes causas que agravan el delito de la desaparición forzada, las Naciones Unidas emite un documento en el cual explica.

“Los factores generales que explican el hecho de que no se denuncien algunos casos de desaparición son los mismos en Colombia que en otros lugares, e incluyen la pobreza, el analfabetismo, el fatalismo, el temor a represalias, la mala administración de justicia, la ineficacia de canales y mecanismos de denuncia, sistemas profundamente arraigados de impunidad, y una cultura del silencio. A estos factores generalizados (...) deben añadirse otros factores más concretos, obviamente críticos para la situación colombiana: los antiguos vínculos de colaboración que subsisten, según se cree, entre el Estado colombiano o las autoridades estatales y los grupos paramilitares; la atmósfera imperante de temor, intimidación y terror, en que viven los familiares de las víctimas, sus abogados, los testigos de las desapariciones o sus familiares, los miembros de organizaciones de familiares y otras ONG o particulares, en especial en las zonas controladas o dominadas por los paramilitares; y la profunda desconfianza en el sistema judicial” (Centro de Memoria Histórica, 2017: 35).

Con el apoyo del Observatorio Nacional de Memoria y Conflicto²⁹, se ha logrado confirmar un número de 2.627 casos de víctimas directas de desaparición forzada en el Magdalena Medio, entre 1970 y 2013. Según el informe, el número de víctimas desaparecidas por municipio viene de la siguiente forma: Puerto Berrío, 590. Yondó, 119. Cantagallo, 21. San Pablo, 261. Aguachica, 281. Barrancabermeja, 745. Cimitarra, 207. Puerto Wilches, 86. Sabana de Torres, 99. San Vicente de Chucurí, 218. Dando un total de 2.627 desaparecidos en la región del Magdalena Medio, entre los años de 1970 y 2013.³⁰En cuanto al género de las víctimas, se estableció que un

²⁹ “El Observatorio Nacional de Memoria y Conflicto (ONMC) del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) es “un sistema de información que documenta hechos de violencia en el marco del conflicto armado, a partir de la integración de fuentes sociales e institucionales y la unificación de criterios de registro y clasificación, como contribución al esclarecimiento histórico y el reconocimiento a la pluralidad de memorias” (ONMC)” 80.569 Víctimas de Desaparición Forzada (31/08/2018). ONMC (CNMH). Consultado el 19/09/2018 y disponible en: <https://desaparicionforzada.co/fuentes/observatorio-memoria-conflicto/>

³⁰ Cf, Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017:30

86% de los casos fueron hombres, un 9,3% mujeres y un porcentaje de 4,1 sin información que especificara.

A pesar de que el Observatorio Nacional de Memoria y Conflicto, llegue afirmar que el delito grave y atroz de desaparición forzada en Colombia sea mayor o peor que en el resto del cono sur, no ha habido una conciencia por parte de los colombianos, sobre el delito de desaparición forzada. Para Juan Manuel Echavarría, una de las razones para hacer arte, se puede leer en otro artículo hecho nuevamente por la periodista Melissa Serrato, en el cual comenta lo siguiente “En el destejido social que genera la guerra, busco el agujero por donde se asoma la humanidad”.(2011)

1.2.2 La impunidad desaparecida

La catástrofe que representa el delito de la desaparición forzada, no se limita solo a su creciente y progresiva presencia de casos, sino a la falta de autoridad punitiva frente al mismo. Ante la carencia de medidas que señalen a los culpables, que los judicialice y esclarezca lo ocurrido, el delito de la desaparición forzada es propenso para que se normalice y se repita.

Por lo tanto, en el año 2015 de acuerdo con la Fiscalía General de la Nación, en su sistema SIJUF (Sistema de Información Judicial originado en 1998) y SPOA (Sistema Penal Oral Acusatorio originado en el 2005) determino que se encuentran un total de 106.547 procesos por delito de desaparición forzada en Colombia, de la siguiente forma: Procesos en SIJUF, 65.439. Procesos en SPOA, 41.108. Total de procesos, 106.547. Procesos indiciados en SIJUF, 73.373. Procesos indiciados en SPOA, 5.805.

Total de procesos indiciados, 79.178. Víctimas en SIJUF, 71.311. Víctimas en SPOA, 41.108. Total de víctimas, 112.390.³¹

Después de una depuración por parte de la Fiscalía General de la Nación, se redujo la totalidad de los casos y se dio cuenta de la cantidad de procesos de la siguiente forma. Procesos activos hay, 44.889 e inactivos 61.658. Procesos indiciados activos, 30.637 e inactivos 48.541³². Dando un total de 99.086. Además, sobre los procesos y procesos indiciados, que se han venido llevando a cabo, solo se encuentran en las primeras fases judiciales, mostrando el lento avance de la justicia y de forma simultánea, efectuando alrededor de 289 sentencias, de los 99.086 casos de desaparición forzada, arrojando una cifra de impunidad del 99,6%.³³ Sobre lo que el informe Memorias de la Infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio (2017), asevera:

En conclusión, vemos que el sistema judicial está incumpliendo sus obligaciones, incluso de carácter internacional, para brindar la protección judicial y esclarecer las decenas de miles de desapariciones que continúan en la impunidad, lo cual es interpretado por los desaparecidos, tal como lo señaló el Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias de la ONU, “como un incentivo para seguir delinquir” ... En este sentido, se puede afirmar que la impunidad es uno de los factores que explican que continúen desapareciendo forzosamente a personas en el país. (39)

³¹ Cf, Ibid:36

³² Cf, Ibid:36

³³ Cf, Ibid:39

1.2.3 La guerra contra los civiles

La consigna para propagar la violencia y los casos de desaparición posee fundamentos más allá del choque, enfrentamiento o venganza entre partes de grupos armados legales o ilegales. Entre las causas que dan origen al delito de desaparición forzada, existe una constante la cual usa la población civil como objetivo militar y de control. Según el informe, *Memoria de la infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio*. (2017), a este fenómeno se le denomina “guerra contra los civiles”, definición que se caracteriza por poner de manifiesto la sistematización de los ataques a la población, y lo que en sus propias notas afirma, de la mano del profesor y teórico sobre conflicto armado en Colombia, Erik Lair:

Al respecto, Lair (2003) plantea que los grupos armados en confrontación ubican a los civiles en el corazón de la lucha armada, lo cual no es fortuito o fruto de “furias descontroladas”, sino el resultado de estrategias de control, eliminación y desplazamiento para vencer al enemigo. Siguiendo sus ideas, este autor afirma que la “guerra contra los civiles” pone de manifiesto la sistematización de los ataques a la población y describe cómo “en Colombia la guerra da cíclicamente la sensación de intensificarse contra el Estado (fuertes combates contra la fuerza pública entre 1996 y 1998 y la ola de amenazas a los alcaldes y concejales en 2002), mientras que por su cotidianidad y su acentuación desde los años ochenta, las acciones anti poblacionales (secuestros, atentados, masacres, etc.) modelan la fisionomía dominante del conflicto, corroborando la fórmula de “guerra contra los civiles (54)

De forma que la población, tiene un papel principal al ser una fuente económica, política, moral y logística para los grupos ilegales. Por ende, los pueblos se convierten en el medio y el objetivo, tanto inmediato como lejano, de las confrontaciones entre grupos armados legales o ilegales. En todo caso, lo que importa confirmar es cómo los civiles tienen un valor militar, sea porque rinden información entre las partes del conflicto, funcionan como escudos humanos en los enfrentamientos o porque pueden enrolarse y engrosar las filas de los grupos

armados como efectivos. “atacar a la población es a la vez una forma de acumular poderío y debilitar al enemigo” (Centro de Memoria Histórica, 2017. Pág. 54)

Por lo tanto, la población civil no encuentra fácilmente una posición neutral al estar constantemente coaccionados por los grupos ilegales. Antes de continuar, cabe anotar que el informe del Centro de Memoria Histórica es determinante al señalar que los grupos armados a cargo de la mayoría de estas desapariciones son paramilitares. Un ejemplo de la forma en que operan estos grupos paramilitares, se debe a que no solo buscan vencer grupos insurgentes, sino controlar el orden político y con ello regular la vida cotidiana, señalando como enemigo a quienes impiden sus propósitos, relacionando con el conflicto, por lo tanto, a todas las personas de la comunidad, incluyendo niños, de forma que, adoctrinan la manera en que viven su cotidianidad por medio del control y la vigilancia.³⁴

Un ejemplo sobre lo anterior, se encuentra en varias crónicas periodísticas que se han manifestado para hablar sobre lo ocurrido, trayendo a colación a Puerto Berrío (Antioquia), donde aparecieron en gran cantidad, cadáveres mutilados o con evidencias de signos de tortura. El periodista German Santamaria señala una crónica en el tiempo:

Once de estos muertos fueron sepultados sin identificar. Aparecen allí en el cementerio con la inscripción N.N. en sus lápidas. Algunos eran hombres del pueblo y de la región, pero nadie se atrevió a ir hasta el anfiteatro del cementerio para identificarlos. En la puerta del camposanto permaneció durante varios días un aviso que decía: “Los sapos también mueren”, y por ellos las gentes prefirieron que se empezaran a descomponer y que después los sepultara el municipio, antes que ir a jugarse allí la vida.

Igualmente prácticamente nadie asistió al velorio de los otros cadáveres, pues ya en Puerto Berrío y en Magdalena Medio es bien sabido que quien asista a un velorio o a

³⁴ Entre las víctimas distribuidas por rangos de edad, el estudio de los 128 casos, 11 son niños los cuales constituyen el 8,5% del total y una cifra importante. Cf. Centro de Memoria Histórica, 2017:57

un entierro puede morir al día siguiente. “Si uno llora o da muestras de pesar, lo matan el mismo día”, afirma una mujer. Es que en Puerto Berrío ya no hay miedo. Impera el terror (Artículo de El Tiempo, 22 de agosto de 1983, “Puerto Berrío: miedo y terror”, página 3^a. Citado por, Centro de Memoria Histórica, 2017. Pág. 363)

Según la crónica periodística, los casos de cadáveres NN y de desaparición forzada en Puerto Berrío, se vienen conociendo desde tiempo atrás, además, las tácticas y medidas en que se elabora el delito de la desaparición forzada en relación con los cadáveres NN, no han cambiado mucho, considerando que sus medidas se relacionan con el miedo y la intimidación, incluso, para reclamar o identificar los cadáveres.

Otra crónica periodística que se escribió sobre los cadáveres NN en Puerto Berrío, fue la de Mauricio Ángel, la cual relataba como en Puerto Berrío, se asesinaban forasteros o todo aquel que tuviera un mínimo vínculo con ideas comunistas. Aludiendo a que, en gran medida, los cadáveres encontrados no son solo recogidos del río Magdalena como alude el documental *Réquiem NN* (2013) de Juan Manuel Echavarría, sino que provienen incluso de otros lugares, contando con ello otros dispositivos para cometer el delito de la desaparición forzada.



Ángel, Mauricio, Crónica, Periódico el Tiempo (1983). Fuente: Centro de Memoria Histórica. 2017: 340. Imagen 17.

Cabe anotar, que existen otro número de casos y de prácticas relativos a la desaparición forzada, diferente a la que ocurre en Puerto Berrío, que pueden servir para imaginar la dimensión de la desaparición forzada y de los cadáveres NN en la región del Magdalena Medio. Además, la forma en que se realiza el delito de desaparición forzada no solo toma como recurso el río -como muestra el documental *Réquiem NN* (2013)-, en su repertorio de violencia, también existen otras prácticas de terror.

Sobre las otras prácticas de desaparición, uno de los casos, por ahora más impactante, se llevó acabo en la región de San Vicente de Chucurí (Santander) -a 140kilometros de Puerto Berrío-, lugar en el cual se encontraron las fosas comunes "Hoyo Malo" y "Hoyo Mamayo". La fosa conocida como "Hoyo Malo", descubierta en 1989, tiene más de 200 metros de profundidad y comenzó su uso a cargo de grupos paramilitares, para botar cadáveres de personas desaparecidas en

la región. La ubicación de la fosa “Hoyo Malo” se encuentra en la vereda de Santa Rosa, a 11 kilómetros de San Vicente de Chucurí, a un costado de la carretera entre Puerto Murcia y el Carmen.³⁵



Artículo del periódico *Vanguardia Liberal*. 6 de mayo de 1989, página 6B. Tres de las personas desaparecidas y documentadas en el informe Memoria de la infamia (2017), fueron halladas posteriormente entre los cientos de cadáveres en la fosa común de “Hoyo Malo”. Fuente: Centro de Memoria Histórica, 2017:362. Imagen 18.

Sobre la fosa común de Hoyo Malo, en sus primeras inspecciones encontraron los restos de más de cien personas, cadáveres que llegaban a tener más de diez años, factor que imposibilitó la identificación. Con ayuda de la Seccional de Instrucción Criminal y Medicinal Legal de Bucaramanga, se trató de recoger de manera más completa y técnica cada uno de los fragmentos de las 100 personas.

³⁵ Cf, Centro Nacional de Memoria Histórica (2017), *Memoria de la infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio*. Bogotá. Pág. 358

Sacaron otros 10 esqueletos de "Hoyo Malo"
19 cadáveres rescatados

SAN VICENTE. Diez esqueletos humanos más fueron sacados ayer del campo de exterminio llamado 'Hoyo Malo', sobre la vía que comunica con el municipio de El Carmen, al tiempo que funcionarios de Instrucción Criminal se desplazaron a San Vicente de Chucurí para colaborar con las penosas tareas de rescate de víctimas.

Entretanto, campesinos provenientes del lacerado Magdalena Medio, denunciaron que en regiones rurales de Puerto Parra y el denominado Bajo Simacota, existen otros 'botaderos de cadáveres' con un sinnúmero de restos humanos.

Esos cementerios de la impunidad fueron utilizados por los cuerpos de justicia privada (escuadrones de paramilitares o de ultra derecha), para abandonar los cuerpos de sus víctimas: centenarios de campesinos, simpatizantes, colaboradores y militantes de los grupos de izquierda.

Lecho de cadáveres

Un funcionario de Instrucción Criminal precisó que es dantesco y sobrecogedor el desolador espectáculo interior de ese laberinto de la muerte.

"Son muchos muertos, no se pueden precisar cuántos. Tal vez más de 100. Ayer fue de nuevo una comisión y rescató diez esqueletos humanos y hasta el momento han traído restos de 19 personas. Pero, desgraciadamente, las labores se han dificultado, por cuanto el descenso en 'Hoyo Malo' es penoso y difícil", advirtió el mismo funcionario.

Enfatizó que los jueces 7 y 22 de Instrucción Criminal radicados en San Vicente de Chucurí, fueron los encargados de activar el proceso investigativo, pero a esos funcionarios les están colaborando personal de investigaciones especiales y el cuerpo técnico de la policía judicial.

También hizo presencia en San Vicente de Chucurí la Unidad Móvil de Investigación Especializada, varios detectives del Departamento Administrativo de Seguridad -Das- y más personal de Policía Judicial.

La comisión compuesta por 8 funcionarios judiciales y otras siete personas, entre periodistas y empleados de la administración municipal, partió para 'Hoyo Malo' por su propia cuenta y riesgo, pues las autoridades de policía se negaron a brindar seguridad.

Del inmenso hueco de muerte e impunidad sacaron los restos de 10 personas, pero se dijo que en el lecho de la escabrosa fosa común hay más de 100 esqueletos, que desde hace varios años fueron reportadas como desaparecidas.

Al margen del espanto que suscitó el macabro hallazgo en 'Hoyo Malo', los pobladores de San Vicente y El Carmen pidieron agilidad y rápidos resultados en las investigaciones que fueron asumidas en los últimos días, y nuevas indagaciones por las zonas rurales del llamado Bajo Simacota, donde los labriegos aseguraron que existen más fosas comunes... nuevas fosas de exterminio.



VILLARREAL

"Hoyo Malo" (gráfica), continuó siendo noticia mundial cuando los investigadores rescataron diez esqueletos humanos más. El lecho de ese hueco de muerte e impunidad, está repleto de osamenta.

Artículo del periódico, *Vanguardia Liberal*, 4 de mayo de 1989, página 8B. Trabajos para recuperar los restos humanos en "Hoyo Malo". Fuente: Reproducción: Andrés Prieto. Centro de Memoria Histórica, 2017: 361. Imagen 19.

El descubrimiento de la fosa "Hoyo-Malo" tuvo un cubrimiento mediático, en el cual fue objeto de reseñas incluso en medios internacionales como el diario "El país" en España³⁶. Sin embargo, por las distintas expresiones de violencia que se fueron dando a conocer en la época, la atención de la prensa fue perdiendo interés en el caso de la fosa común de Hoyo Malo, y se fue olvidando el evento hasta el 4 de febrero de 1990 con el descubrimiento de una nueva fosa común en San Vicente de Chucurí. La nueva fosa común, nombrada "Hoyo Mamayo" en la vereda Pamplona, aproximadamente a 2 horas en carro desde San Vicente, en la que se encontró un número indeterminado de esqueletos.

³⁶ "En el diario El País de España, se señalaba que desde que se conoció la noticia del hallazgo de "Hoyo Malo", gran cantidad de personas, "familiares de los centenares de desaparecidos que ha dejado la violencia en el Magdalena Medio", habían llegado hasta San Vicente para buscar a sus víctimas (El País, Madrid, 3 de mayo de 1989, "Rescatados ocho cadáveres de una enorme fosa común en Colombia)" *Memoria de la Infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio*, 2017, Pág. 362



Artículo del periódico, *Vanguardia liberal*, 5 de febrero de 1990, página 8B. Fotografías de “Hoyo Mamayo”. Fuente: Centro de Memoria histórica, 2017: 363. Imagen 20.

Una vez conocida la noticia de “Hoyo Mamayo”, enseguida se dio a conocer la posibilidad de otra fosa común en el área, con el nombre de *Santa Rosa*, por lo que hubo un tiempo de espera, para que la procuraduría llegara a la región y revisara los lugares, situando 3 fosas comunes en el área del Magdalena Medio. A continuación, una crónica del periódico *Vanguardia Liberal* que describe la fosa común “Hoyo Mamayo”:

Regados por el piso hay cantidad de huesos humanos. Algunos de ellos aún se encontraban dentro de prendas reconocibles como camisas o pantalones. Seis esqueletos completos fueron contados en el fondo de la fosa, sin embargo, se halló osamenta de otros cuerpos pero no estaban completos. Uno de esos esqueletos que tenía una camisa a rayas negras y blancas, aún tenía atada alrededor de las muñecas, una sogla delgada. También había en el lugar camisas, camisetas, pantalones, botas, zapatos diferentes, una cachucha y medias, de donde surgían partes de cuerpos humanos (*Vanguardia Liberal*, 5 de febrero de 1990, “La fosa de la muerte”, página 12. Citado por, Centro de Memoria Histórica, 2017: 363)

El delito de desaparición forzada que se relaciona de manera directa con los cadáveres NN, es la principal causa o forma por la cual grupos legales o ilegales

controlan y adoctrinan a los pobladores de la región en el Magdalena Medio. Los perpetradores, en su mayoría son guerrilleros, paramilitares y activos de la fuerza pública, que utilizan la práctica de la desaparición forzada como método para alcanzar los fines de control territorial y poblacional. Una de las definiciones que el informe *Memoria de la Infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio* (2017), le da al delito de desaparición forzada, es que hace parte de los “repertorio de violencia”, entendiendo por ello lo siguiente:

la manera como miembros de un grupo armado utilizan un conjunto de prácticas que aprenden o son inculcadas en entrenamientos militares, y sobre las cuales desarrollan una serie de destrezas, que siguen un protocolo de actuación más o menos preestablecido. En este sentido y acogiendo el símil de un escenario de teatro aportado por McAdam, Tarrow y Tilly (2001), las organizaciones armadas se asemejan a actores que han aprendido un libreto y que representan en los escenarios de la guerra, ejecutando repertorios de violencia conocidos. (97)

Se puede concluir leyendo lo anterior que la desaparición forzada como táctica de guerra, se junta con otros hechos de violencia dentro del repertorio de violencia, para orquestar un repertorio de terror. Lo que permite controlar territorios estratégicos, eliminar adversarios, y poseer a las personas en sus zonas de influencia. Pero, además, la práctica guarda un libreto con una secuencia y finalidad. Según el informe, *Memoria de la Infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio* (2017), el método de la desaparición forzada, de forma paralela también habla de la existencia de un conjunto de reglas - no explícitas- que se encargan de proyectar la violencia por medio del miedo, que mantiene y justifica su propia lógica.³⁷

³⁷ “Como en el caso del Magdalena Medio, los diferentes actores armados han desplegado diferentes hechos violentos que configuran repertorios de violencia y que a la vez caracterizan su propio accionar. En particular los grupos paramilitares, en su posicionamiento y alcance de hegemonía en la región (ver capítulo 6), implementaron diferentes modalidades de violencia sobre los pobladores buscando transmitir el terror y reforzarlo a través de dispositivos tales como las amenazas, el rumor,

En otras palabras, como una obra de teatro, el prelude al acto de desaparición se configura por amenazas, detenciones, torturas, atentados y raptos de las personas en lugares públicos o en sus casas. Lo que conlleva al silencio y el no saber lo ocurrido al no tener el regreso de quien desaparece, son medidas que aplica un dispositivo de comunicación que entrega el terror con amenazas o rumores sobre lo que sucedió a sus víctimas. A pesar de lo anterior, una obra de arte como la que realiza Juan Manuel Echavarría, con el nombre de *Réquiem NN*, parece problemática al querer enunciar de buena forma la magnitud en el delito de la desaparición forzada, por ahora lo que analizare en los capítulos siguientes es la relación del arte – en el caso de *Réquiem NN*- con las víctimas de desaparición forzada.

la producción de imágenes, el necroteatro (exhibir cuerpos violentamente intervenidos), o comunicaciones directas a la población.” (Centro de Memoria Histórica. 2017:97)

2. Con el pesar de la desaparición forzada o a pesar de la desaparición forzada

Existen dos opiniones³⁸, que puedo tomar para usar como referente la obra *Réquiem NN (2006-2015)* de Juan Manuel Echavarría, y que a mi modo de ver son esenciales para plantear una discusión sobre el papel que se la ha dado al arte frente al delito de desaparición forzada. Ambos puntos de vista son fundamentalmente contrarios, pero me ayudaran a determinar una línea de ideas con las que se piensa la obra, para poder construir una discusión sobre el vínculo que tiene *Réquiem NN* Y la desaparición forzada en el Magdalena Medio. Estos puntos de vista son las apreciaciones de Yolanda Sierra León, Abogada, restauradora de Obras de Arte y de Patrimonio Cultural³⁹ y, por otro lado, las aseveraciones de Alejandro Gamboa, Artista plástico con énfasis en teoría y crítica del arte⁴⁰.

Para el *Diccionario esencial de la lengua española (2006)*, de la Real Academia Española, se define el pesar como un “sentimiento por haber hecho o haber dejado de hacer cierta cosa”, definiciones escogidas de entre diferentes usos y definiciones que se les da a la palabra pesar. Ambos puntos de vista, a pesar de no enfocarse explícitamente en el tema del delito de desaparición forzada, son posturas que en un planteamiento más básico analizan su representación por medio del arte, y determinan, si a pesar de la violencia el arte cumple su función de llegar a las

³⁸ Sobre el trabajo de Juan Manuel Echavarría, se han escrito muchos más puntos de vista, de diferentes autores y estudiosos, sin embargo, a mi modo de ver, he seleccionado estas dos nociones que se tienen sobre la obra, por los extremos que adoptan el uno del otro, en otras palabras, porque son esencialmente contradictorios y pueden cubrir un amplio margen de opiniones e ideas con los que se ha abordado la obra.

³⁹ PhD en Sociología Jurídica de la Universidad Externado de Colombia

⁴⁰ Egresado de la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México y Magíster en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes

víctimas al despertar e incentivando al espectador o con el pesar de la violencia se hace un arte que nada tiene que ver con las víctimas, en todo caso, que traducen el pesar de la obra a una representación incluso complaciente en el mundo del arte.

2.1 A pesar de la desaparición forzada

A pesar de. “concesiva con la que se expresa que la cosa de que se trata ocurrirá o se hará, aunque disguste a la persona que se nombra o esta se oponga a ella.” (RAE, 2006:1138)

La definición anterior, viene a colación para resaltar una cierta posición en la que se piensa que, a pesar de la violencia en el Magdalena Medio, la obra *Réquiem NN* (2006-2015), bajo la perspectiva de la abogada Yolanda Sierra León, aparece para “restituir”, “compensar” o reflexionar, lo que difícilmente puede ser nombrado como lo es el delito grave de la desaparición forzada. En diferentes momentos, Sierra, ha venido respaldando y articulando el trabajo de Juan Manuel Echavarría con el apoyo de la facultad en derecho constitucional de la Universidad Externado de Colombia.⁴¹

Según considera Sierra –hablando sobre los trabajos de Juan Manuel Echavarría, entre ellos *Réquiem NN* (2006-2015), *Bocas de ceniza* (2003-2004) y la *Guerra que no*

⁴¹ Para ser más específicos la obra *Réquiem NN* (2006-2015), con la participación de Yolanda Sierra como mediadora, se ha incorporado como material de reflexión frente a los casos de violencia en el año 2016 por “La Dirección de Investigación, Extensión y Bibliotecas en la sede Bogotá de la Universidad Nacional de Colombia, en conjunto con la Fundación Puntos de Encuentro y el grupo de investigación en Derecho, Arte y Cultura de la Universidad Externado de Colombia”, en el año 2015 por el “XII Congreso Iberoamericano de Derecho Constitucional: “El diseño institucional del Estado democrático”, en la Universidad Externado de Colombia, bajo el título de la exposición, *Desenterrar y hablar: etnografía estética de la guerra en Colombia,*” y en el conversatorio del evento “ la desaparición forzada: perspectivas jurídicas y culturales” en el año 2015.

hemos visto (2008)- en el marco de la exposición, *Desenterrar y hablar: etnografía estética de la guerra en Colombia* (2015), las obras presentadas por el artista son en esencia documentos que legitiman una verdad no contada aún, una verdad que se resiste al olvido, según comenta:

Enterrar y callar son actos connaturales a la violencia, al cinismo, son instrucciones estratégicas y operaciones de guerra. Desenterrar y hablar son los verbos antagónicos, los propios de la tregua y del cese al fuego, representan la incesante búsqueda de Juan Manuel Echavarría en su obra: Hablar de los enterrados y los desaparecidos de Colombia, mostrar los hechos, aproximarse a los implicados, poner en evidencia lo que pasa, sacarlo a la luz. (Sierra, 2015^a: 8)

Para Sierra, lo esencial de la obra de arte, es percibirla al igual que un documento que puede ser usado como material probatorio -no solo como documento o registro de la barbarie-, que sirva para reparar e incluso tomar acciones por parte de las víctimas frente a sus perpetradores, como un ejercicio de la justicia restaurativa. En otras palabras, las obras de los artistas tienen un efecto de acción, con el interés de resistir o reparar simbólicamente.

La razón por la cual, el punto de vista sobre *Réquiem NN* (2006-2015), que maneja la abogada Yolanda Sierra, me parece determinante, se debe a la consideración que tiene del arte frente al ámbito legal, por medio de acciones reales que no se quedan únicamente en la constatación de que hubo un problema de desaparición forzada, sino, de cómo el arte presenta recursos que ayuden en ese tipo de problemas.

Para comenzar, lo que entiende la abogada Yolanda Sierra, sobre el efecto que entrega una obra de arte -en este caso *Réquiem NN* (2006-2015)- se debe a un diálogo con lo que ella considera justicia restaurativa. En un artículo con el nombre de *Reparación Simbólica, Litigio estético y Litigio Artístico: Reflexiones en torno al arte, la cultura y la justicia restaurativa en Colombia* (2015), Sierra, presenta una definición sobre la justicia restaurativa, de la siguiente forma:

La justicia restaurativa, es un tipo de justicia relacional alternativa al sistema de justicia penal tradicional, pero sin resultar incompatible con el mismo, porque sus diversas medidas o los diferentes programas de implementación, son flexibles en su adaptación e incluso pueden desarrollarse paralelamente. Así, la justicia restaurativa se caracteriza principalmente por la participación y la dinámica interactiva entre las partes involucradas en el proceso restaurativo, estos son, víctima o víctimas, ofensor u ofensores, autoridades estatales (si se quiere y cuando hay participación por acción u omisión del Estado) y el conglomerado social, en la solución de un determinado conflicto que resulta latente o que tiene una causa anterior en el tiempo, pero cuyas consecuencias siguen siendo manifiestas en el presente, por lo general, con la ayuda de un mediador. (Sierra, 2015: 17)

La justicia restaurativa es en pocas palabras, una institución jurídica fundada en el 2004 a través de la ley 906, que a pesar de haber venido teniendo una serie de cambios, hoy en día según el artículo 518, del código penal colombiano, la define de la siguiente forma:

“Se entenderá por programa de justicia restaurativa todo proceso en el que la víctima y el imputado, acusado o sentenciado participan conjuntamente de forma activa en la resolución de cuestiones derivadas del delito en busca de un resultado restaurativo, con o sin la participación de un facilitador.”

Según lo anterior, la justicia restaurativa es un principio, que según la abogada Sierra, se manifiesta en el arte que adopta un espacio fundamental en la satisfacción de las necesidades a las víctimas, sin necesidad de un intermediario de tipo oficial que le asigne tal propósito, en otras palabras, si un estado que obligue a los actores a ser parte activa de la solución del problema.

Cabe resaltar, que los principios de la justicia restaurativa tienen una relación muy estrecha con los efectos de la reparación simbólica, que tienen como base restaurar o devolver la dignidad, la memoria o el derecho a la verdad para las víctimas. Para hablar sobre su diferenciación, es necesario resaltar que la reparación simbólica no es un concepto sino una institución jurídica por parte del estado, en palabras de Sierra, “es una institución que forma parte del ordenamiento jurídico colombiano

desde el año 2005, a partir de su actualización con la Ley 1448 de 2011” (2015: p 4).

⁴² Para la abogada Sierra, la diferencia entre la justicia restaurativa o la reparación simbólica, se encuentra en las obras. Por un lado, obras que competen al ámbito de la simbólica son aquellas que son patrocinadas por el estado en la producción de bienes culturales (museos, monumentos, expresiones étnicas). Por otro lado, obras que se encuentran del lado de la justicia restaurativa, son hechas por artistas sin ninguna relación u obligación con el estado. Por lo tanto, las obligaciones en el arte o bienes culturales, por parte de ambas instituciones jurídicas se presentan para disponer estas manifestaciones, como símbolos que sirven de herramientas para la satisfacción a las víctimas, reconocer su dignidad, sus memorias y su exigencia a la verdad de lo ocurrido.

Para Yolanda Sierra, Réquiem NN (2006-2015) hace parte de la justicia restaurativa, ya que permite “poner de manifiesto una situación concreta de vulneración a los derechos humanos”. Además, las obras que se identifican con los principios de la justicia restaurativa son hechas por medio de un artista, que habla en su obra sobre una serie de situaciones de impunidad, injusticia o indiferencia estatal, en la que el artista no es un agente o mantiene relación con el estado, no tiene la obligación de reparar de cierta forma a las víctimas, no es ni tienen porque ser víctima, y tampoco es el responsable del daño.

En sus propias palabras, la abogada determina este tipo de obras como iniciativas independientes que plantean un nuevo vínculo con las víctimas de diferentes

⁴² El Artículo 141 de la mencionada ley, entiende la reparación simbólica como *“toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas”*.

... La Reparación simbólica entonces, es una categoría jurídica que forma parte de la reparación integral, y que proviene fundamentalmente del Estado, porque sus omisiones o acciones, permitieron la violación sistemática y masiva de los derechos humanos. (Sierra, 2015:4 - P6.)

formas. Primero, “la justicia restaurativa es una respuesta evolutiva al delito que respeta la dignidad y la igualdad de todas las personas, favorece el entendimiento y promueve la armonía social mediante la recuperación de las víctimas, los delincuentes y las comunidades” (Sierra,2015: 20). Segundo, genera conciencia respecto al daño causado, lograr el reconocimiento de la responsabilidad y buscar formas de reparación a las víctimas, “los delincuentes comprenden mejor las causas y los efectos de su comportamiento y [asuman] una genuina responsabilidad” (Sierra,2015: 20). Y, tercero, se enfoca en encontrar la verdad y las causas reales de lo sucedido.

Según lo anterior, los trabajos de Echavarría para Sierra, operan según una lógica de la justicia restaurativa al determinar – en palabras de ella- un *litigio artístico*. Según la abogada, el concepto hace referencia a las expresiones de un artista por manifestar públicamente o no, a través de la ficción, la metaficción, la biografía o la historia, una situación concreta de vulneración a los derechos humanos. En un sentido más concreto, un artista (Juan Manuel Echavarría), se presenta frente a una situación de injusticia (Desaparición forzada), para hacer explícita una conducta - muchas veces oculta y desconocida- por medio de una obra (Réquiem NN).⁴³ Cabe resaltar que una posible lectura de esta posición, la desarrolla Juan Carlos Henao (2015a), rector de la Universidad Externado de Colombia, al comentar sobre la exposición *Desenterrar y hablar: Una etnografía estética de la guerra en Colombia* (2015):

La exposición *Desenterrar y hablar* [...] enriquece las reflexiones sobre la construcción de la democracia, al mismo tiempo provee un espacio sensible para que la comunidad académica dialogue sobre “la guerra que no hemos visto” y es un augurio de lo que los símbolos concebidos democráticamente contribuyen a la paz en Colombia. (7)

Según Henao, los símbolos de “desenterrar y hablar” que ponen en relación la realidad de las víctimas con el público, se conciben democráticamente por entablar

⁴³ Ibid. P.6

una discusión. Esta afirmación es relevante por considerar que la obra de arte es un elemento capaz de dejar de lado el clásico castigo de buscar a los responsables, para poner en primer lugar, una representación de los intereses, derechos y necesidades de las víctimas y de los victimarios, "... al buscar una real reinserción en la sociedad de los unos y otros, y su reconciliación." (Sierra, 2015: 6)



Juan Manuel Echavarría, exposición, *Ríos y silencios* (2017). En la fotografía se puede ver a Echavarría, en dialogo con víctimas y victimarios que participaron en el conflicto armado del Magdalena Medio. Imagen 21.

Un elemento fundamental que hace referencia al concepto de litigio artístico se encuentra en que la obra *Réquiem NN* (2006-2015), en el marco de la exposición *Ríos y silencios* (2017). Exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en donde también se expuso obras como *La guerra que no hemos visto* (2009), *Silencios* (2010), *¿De qué sirve una taza?* (2014), entre otras, muestra que lo esencial no fueron las obras, sino, cómo el artista trajo al espacio expositivo, víctimas y victimarios de la violencia en el Magdalena Medio, que estuvieron presentes en las obras, para articular con la presencia y los relatos, las obras expuestas. En cierta medida, hay una conversación con las víctimas y victimarios por parte del público con relación a la verdad de lo ocurrido. De forma paralela, anexo a la serie fotográfica *Réquiem NN* (2006), se puso una lista en la que se escribieron los nombres de desaparecidos

necesidades, además de hacer referencia una memoria cultural local que puede expandirse para componer la memoria histórica del país⁴⁴.

Los fundamentos que la abogada Sierra procura determinar por medio de la obra *Réquiem NN* (2006-2015), nada tienen de ingenuidad. En otros estudios anteriores, apoyándose en los fundamentos del filósofo alemán Walter Benjamin (1892)⁴⁵, Sierra comenta lo siguiente:

El punto central de Benjamin en relación a las tecnologías de reproducción de la imagen es que el arte pierde su aura en el momento en que la obra de arte deja de ser pieza única: la fotografía, el cine, pierden la cualidad estética de una obra clásica, frente a la cual adquirimos conciencia de su unicidad. Pero a cambio –y este es el punto crucial– la obra de arte que se vale de la reproducción tecnológica adquiere valor político a través de su presencia múltiple: su público ya no es el individuo, sino las masas. Este punto puede ser muy bien aprovechado en el ámbito judicial y de las políticas públicas, toda vez que la reproducibilidad de la obra de arte la convierte en una herramienta de visibilización mucho más poderosa que la obra aurática o única sin posibilidad de reproducción masiva. (93)

Sierra al igual que Benjamin, plantea una idea sobre el arte de una dimensión política y no estética, el efecto de la obra por lo tanto no se resume a una serie de valores estéticos, en ella se encuentra un factor de sensibilización social que da la capacidad a los espectadores de concientizarse de su propia situación. Por lo tanto, a partir de las lecturas de Benjamin, Sierra propone dos potencias en el corazón del

⁴⁴ En palabras de Sierra: “Tenemos así un primer momento, donde las víctimas construyen por sí y para sí, un ejercicio comunitario, una *memoria episódica* o memoria local, que paulatinamente se despliega a otros sectores de la población no directamente afectados, y en último estadio, incluso llega hasta los mismo perpetradores (...) Al extender el contenido cultural de su denuncia, la memoria local pasa a enmarcarse dentro de la memoria nacional, transformando la sociedad, el Estado y a sus propios miembros, e incluso obteniendo un reconocimiento de los mismos. Los Tejidos de Mampuján y Las Canciones de las Pavas, manifestaciones culturales galardonadas con el Premio Nacional de Paz en Colombia, son ejemplo de este rasgo. (Sierra, 2014. P 9)

⁴⁵ Más exactamente sobre el compendio de textos *Discursos interrumpidos I*. Con el texto *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,

arte que planea dignificar los derechos de las víctimas. En otras palabras, una obra como *Réquiem NN* (2006-2015), tiene un efecto sensibilizador y un efecto transformador, este par de conceptos, serían determinantes para vincular una obra con los efectos de la justicia transicional.⁴⁶

Primero que nada, el *efecto sensibilizador*, según Sierra, sugiere que la obra de arte es una herramienta cognitiva, didáctica, emocional o comunicativa, que permite a cualquier tipo de espectador, conocer o aproximarse a un espacio desconocido. “ya porque no es víctima o no pertenece al circuito de las víctimas, ya porque es un profano, y no accede a la información técnica de los especialistas, ya porque los medios accesibles no contienen tal información” (Sierra, 2014: 90). Dicho de otro modo, los principios de este efecto son los de mostrar, evidenciar y visibilizar; la autora vuelve a comentar:

La perspectiva de Walter Benjamin contribuye con esta idea, cuando afirma que la obra de arte posibilita acercamientos cognitivos diferentes, porque permite aprehender cuestiones inaccesibles, y lo hace a través de nuevos dispositivos técnicos. De este modo, surgen nuevas mediaciones entre quien produce y reproduce y la obra, entre la obra y quien la especta, y, por supuesto, entre el autor y el espectador. En particular, Benjamin se refiere al arte contemporáneo y a las técnicas que permiten la reproducción, como el cine o la fotografía, que conllevan un halo democratizador, porque amplían el público del arte a sujetos diversos: de ser una apariencia atractiva, la obra de arte pasó a ser un proyectil que choca con todo destinatario. (Sierra, 2014: 90)

Por otro lado, el *efecto transformador*, además de contener características del *efecto sensibilizador*, permite la modificación o cambio de las situaciones de vulnerabilidad expuestas en la obra de arte por medio de la concientización del espectador sobre una situación de desagrado específica que debe cambiar. Por lo tanto, no solo basta

⁴⁶ Sierra, Yolanda. Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Revista Derecho del Estado* n.º 32, enero-junio de 2014, pp. 77-100

con la exposición del tema, sino, con que el artista se comprometa, se sumerja con las condiciones sociales de las víctimas y se comprometa con las reivindicaciones sociales al exponer sus situaciones de desgracia. En sus propias palabras, Sierra, asocia las ideas del filósofo Walter Benjamin, sobre el artista cómo productor⁴⁷, según comenta: “Benjamin considera que el autor es un productor llamado a luchar, no solo a informar, llamado a intervenir activamente, y por ello a utilizar técnicas que, progresiva y fundamentalmente, posean capacidad de impacto” (Sierra,2014:94)

Por lo tanto, al existir obras que poseen un tema de derechos humanos, existe un mecanismo de apoyo que puede influenciar una transformación, ámbito más cercano al uso político del arte o de un arte, según Sierra, más propio de las víctimas o de los vencidos, que los hace parte activa de la obra, y dando por sentado, que el arte alcanza a llegar para satisfacer, enmendar o cambiar las heridas dejadas a las víctimas de la desaparición forzada.

La dinámica que se trabaja en *Réquiem NN*, (2006-2015), según el punto de vista elaborada por Sierra, consiste en interpretar la indignación de una situación e identificarla, para de esta forma, entender lo ocurrido y lo horrible del suceso que

⁴⁷ El llamado del filósofo es para que los artistas se vinculen con el proletariado. Esta llamada a vincularse “en un lugar imposible” (Benjamin, 2004: 8) de mecenazgo ideológico tenía como principio derrocar el arte y la cultura burguesa. Para Benjamín tal superación se haría pensando un engranaje ideológico capaz de superar los binomios del artista y el espectador, “suprimir la oposición entre el ejecutante y el oyente y suprimir la oposición entre la técnica y el contenido” (Benjamin, 2004: 11). Por lo tanto, la tendencia por superar – para Benjamín- se logra por medio del artista como “productor” que hace al oyente participe de su obra, un “colaborador” que está presente en los medios de producción y superpone la “técnica” por encima del “tema”. Lo que traduce, que los obreros o víctimas de la desdicha fueran parte activa de la obra.

se debe denunciar. Un comentario del profesor en estudios hispanos de la Universidad Brown, Felipe Martínez (2013), sobre la obra.

Toda su obra es una pedagogía de la mirada, una terapia visual que nos conduce a recuperar el espacio, y con él, la memoria. Con su última intervención, el documental *Requiem NN* (2013), Echavarría logra imantar al río Magdalena de otros signos muy distintos a los de la redención económica.

A mi parecer, la justicia restaurativa, por lo tanto, pretende acercar a las personas, alrededor de la comprensión sobre las leyes de la dominación que generan el delito grave de la desaparición forzada. En su lógica, el arte actúa al igual que una conmoción, para que, frente al horror de la desaparición forzada, el espectador se inquiete, y de esa forma, se “rompa” la cadena de acciones que ha inaugurado el delito de la desaparición forzada por la acción colectiva de quienes fueron conmocionados. Frente a las insinuaciones de Sierra de poner la obra en un marco jurídico de la justicia restaurativa, Echavarría comenta con afinidad a la posición de la abogada, que sus imágenes deben accionar, conmover, afectar y ese deber en sus imágenes, simboliza sus efectos. Según deja ver en:

Quisiera insistir sobre el tema de cómo a través del arte podemos mirar el horror. Pensemos en Goya: él en uno de sus grabados de la serie *Los desastres de la guerra*, nos muestra una masacre de civiles y debajo escribe, “No se puede mirar”. ¿Goya nos estará diciendo: “A través de mi obra sí se puede mirar”? También puedo observar sin paralizarme los grabados de 1633 del francés Jacques Callot, que él llamó, *Les miseres et les malheurs de la guerre*. Igual me sucede con la pintura en blanco y negro de un ex combatiente de la guerra colombiana, quien en el 2009 nos representó la tortura de un hombre colgado de un árbol. (Echavarría en: Nanteuil, 2012: 9)

Requiem NN (2006-2015), en el plano de sus efectos sensibilizadores y transformadores, desde la postura de Sierra, puede traducirse a una serie de instrucciones sensibles para identificar cierto horror, indignación o acusación de un determinado acontecimiento y ponerlos en litigio; en otras palabras, llevar a juicio, lidiar, poner en pleito una situación de indignación, que le atribuye al arte una función que permite ver donde no se podía ver, para permitir movilizar la

indignación de las víctimas que no se han reconocido por el delito de la desaparición forzada en el Magdalena Medio. De la visión de Sierra, se puede concluir, que el arte más que ser un simple archivo que cuenta una historia, es un documento amparado por una institución legal que simboliza sus efectos con la restauración de los valores a las víctimas, de cierta forma, es un arte que se piensa efectivo al momento de llegar para socorrer y solventar los estragos dejados por la guerra.

2.2 Con el pesar de la desaparición forzada.

Pesar. “7. causar a una persona sentimiento o arrepentimiento una cosa hecha por ella misma, en que ella tiene intervención o relación con ella. Se puede construir en forma impersonal, con la causa del pesar con complemento <de>.” (RAE, 2006:1138)

Con el pesar de la desaparición forzada, el profesor Alejandro Gamboa, artista plástico y crítico de arte, afirma que se hace un arte que no representa a las víctimas, porque difícilmente se sabe cómo nombrar lo doloroso y porque no pronunciarlo claramente le deja vacío de significado. Muy contrario a la opinión que expresa Yolanda Sierra, sobre el trabajo de Juan Manuel Echavarría, el punto de vista que desarrolla Gamboa, asevera que el arte al tratar de representar temas como la guerra, el horror o el sufrimiento, plantea más problemas que soluciones, idea que en nuestro caso, ayuda analizar la representación del delito grave de la desaparición forzada, en la obra *Réquiem NN* (2006-2015), desde otra perspectiva.

A pesar de que el profesor Alejandro Gamboa, no se ha manifestado sobre la obra *Réquiem NN* (2006-2015) de Juan Manuel Echavarría, si ha comentado sobre otros trabajos del artista y ha dedicado una amplia reflexión, sobre las implicaciones del arte político en el contexto colombiano. Para comenzar citare una frase en uno de

sus textos, comentando la obra *La guerra que no hemos visto* (2009) ⁴⁸de Juan Manuel Echavarría.

la guerra es un absurdo en donde todos perdemos. Pero no todos somos perdedores en la guerra, en la guerra algunos ganan, y ganan porque hacen uso de la guerra: ganan control territorial, ganan rutas comerciales, ganan recursos naturales, ganan tierras para sus latifundios, ganan poder político y simbólico. (Gamboa, 2016. P 32)

Para Gamboa, la guerra se presenta como un suceso atroz que debería condenarse, pero de igual manera, se presenta como un bien al que se le puede explotar cierto provecho “simbólico” a través del arte. Según entiende Gamboa, en los últimos años en que Colombia ha decidido entablar diálogos y negociaciones de paz, la construcción de memoria histórica se abre como el verdadero espacio de combate. En su análisis, el arte cumple un papel importante en relación con la memoria histórica, porque puede representar a las víctimas y a la guerra proponiendo nuevos sentidos, pero de forma contraria, también podría reproducir representaciones fijas y estereotipadas.⁴⁹

⁴⁸ La obra, *la Guerra que no hemos visto* (2009), es un trabajo elaborado por los artistas Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisales, en la cual, realizan una serie de talleres donde invitan a excombatientes de la guerrilla y excombatientes paramilitares, para pintar la guerra que experimentaron. Consta de 90 pinturas, hechas por 35 hombres y mujeres. Anexo a la obra, en el lugar que se expone, se le añade una pequeña nota, en la que se explica lo que vemos y el nombre sin apellido del autor, que aparece removido para evitar implicaciones perjudiciales.

⁴⁹ Cf. Gamboa, 2016:32



Juan Manuel Echavarría. *La guerra que no hemos visto*, (2008). Las pinturas hechas por excombatientes de la guerrilla como de los paramilitares retratan las atrocidades hechas, en su mayoría, a la población civil. Imagen 23.

En su texto, *Victimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia* (2016)⁵⁰, Gamboa afirma un numero de observaciones que serán útiles para considerar su punto de vista. Una primera idea en Gamboa, es que las imágenes se han considerado ingenuamente como un testimonio de lo que “ha sido”. Por decirlo de otra forma, es ingenuo pensar que las imágenes son la constatación de personas que estuvieron allí presentes cómo testigos y luego, permanecieron ahí para ser fotografiados. Aquella consideración según Gamboa, es solo una forma de percepción con la que se ha venido asumiendo las imágenes con un estatuto de verdad, una huella de la realidad, sobre lo que reflexiona de forma crítica.

⁵⁰ Texto ganador del premio nacional de crítica y ensayo en el año 2016

...son frecuentes los cuestionamientos a este supuesto carácter indicial y autenticador de la imagen fotográfica: desde diferentes disciplinas y enfoques teóricos se ha argumentado que el dispositivo fotográfico no opera como un llano proceso fisicoquímico de fijación de imágenes, sino como un dispositivo visual que es producido por (y productor de) determinadas construcciones culturales. Entender la fotografía como un dispositivo visual implica reconocer que su recepción es cultural y está sustentada, en primer lugar, en la ciega confianza respecto la veracidad del dispositivo técnico (Sorlin, 2004); en segundo lugar, en la invisibilización de la agencia del sujeto fotógrafo y del sujeto fotografiado (Barthes, 2004); y en tercer lugar, en un conjunto de convenciones y rituales que buscan la objetivación de determinados roles sociales (Bourdieu, 2003). (Gamboa, 2016^a:34)

Según la reflexión de Gamboa, es posible interpretar el trabajo de Echavarría, como una manera de construir la realidad de la guerra en Colombia, a medida que el artista la hace ver y entonces no es un reflejo o espejo de la realidad. En otras palabras, Gamboa determina una posición clara respecto una serie de obras determinadas en las que se encuentra *Réquiem NN (2006-2015)*, como un dispositivo visual o aparato visual que ha sido manipulado y utilizado bajo ciertos fines.

A mi manera de ver, un ejemplo de tal observación se puede mirar en el documental *Réquiem NN (2013)*, el cual elimina las referencias contextuales, cifras de desaparición, posición geográfica, nombres completos de los entrevistados o indicios, que permitan relacionar las imágenes con el rostro de las víctimas o algún hecho concreto del conflicto armado por el que pasa Puerto Berrío. Por lo tanto, según la lógica de Gamboa, el dispositivo visual no condena la barbarie o atrocidad de la guerra, sino “una calculada puesta en escena” o dicho de otro modo, la construcción de un determinado suceso, en la que el artista (Echavarría), arma una escenografía (cámara, luces, trípodes, personajes, libreto), en la que se presentan por detrás del escenario (el camarógrafo, el artista), por medio de un guion dirigido por Echavarría, en el que se capturan los momentos más relevantes o que le interesan al artista, entrevistando lo que él considera víctima. Una vez terminada la filmación, las imágenes pasan a un proceso de montaje donde Echavarría con un

grupo de trabajo, seleccionan lo más pertinente⁵¹. Según el ejemplo anterior, las imágenes de la obra *Réquiem NN* (2006-2015), no podrían relacionarse con la realidad por haber sido intervenidas. Esta aseveración, por lo tanto también afecta la manera de considerar los testimonios como verdad, ya que al presentar la imagen como un dispositivo visual bajo un cierto manoseo o forma de hacer un artista, también se puede prestar para elaborar una memoria muchas veces conveniente, según comenta en:

Desde hace algunas décadas el testigo y el testimonio han pasado a ser una figura central para las ciencias sociales y el activismo político: al testimonio se reconoce un estatus ético y epistemológico dado que su narración en primera persona (de situaciones de horror vividas en carne propia) es una manera de dar voz pública a la experiencia de sectores generalmente excluidos del relato histórico tradicional. Sin embargo, la equivalencia entre testimonio y verdad puede ser problemática, ya que, como lo señala la crítica cultural Beatriz Sarlo: “los discursos testimoniales, como sea, son discursos, y no deberían quedar encerrados en una cristalización inabordable” (2005, p. 62). Hay que tener en cuenta que la memoria de los testigos no es una directa y pura captación del sentido de la experiencia, sino que existen diferentes factores subjetivos y culturales que median entre sujeto, memoria y experiencia (Jelin, 2001). En otras palabras, el hecho de que el testimonio tenga una dimensión verista no elimina la necesidad de analizar las mediaciones presentes en la construcción del recuerdo, máxime si tenemos en cuenta que el testimonio apela a una credibilidad sin prueba que lo exonera de la crítica y la duda. (Gamboa, 2016^a:35)

Una segunda idea de Gamboa, advierte que considerar el testimonio de las víctimas como algo incuestionable, presenta una serie de prácticas artísticas que, bajo buenas intenciones, en una disposición de encontrar la verdad, han reproducido una percepción “dominante de lo social” -en la que se encasilla o estereotipa lo que se considera por víctima- al fomentar modos de lectura por medio de certezas. Reproducir testimonios, por lo tanto, no se presenta como una “propuesta crítica, progresista o contra hegemónica” -utilizando las mismas palabras que Gamboa- ,

⁵¹ Cf. Gamboa, 2016:35

sino que se asocian a un “boom industrializado de la memoria”, en el que se produce un consumo sensacionalista de las imágenes que proyectan la memoria y que ha perdido su característica crítica.” la sobre-exhibición de imágenes del dolor del otro produce una nueva forma de subjetividad en la que toda identidad es vaciada de contenido y aplanada, donde la historia es suspendida y los conflictos pospuestos.”(Gamboa, 2016^a:38)

El análisis de Gamboa, a mi forma de ver, pone en cuestiona una serie de efectos en la representación de la obra -en nuestro caso *Réquiem NN* (2006-2015)-, los cuales se resumen en causar un tipo de indignación en el espectador por medio de lo visto (guerra, sufrimiento, horror como lo sugería la abogada Sierra), escondiendo una cierta culpabilidad de quienes consumen aquellas imágenes. Por decirlo de otra forma, frente a los espectadores, la denuncia que trataba de reparar los lazos sociales a través de la obra de arte cambia su efecto cuando se presenta como una realidad demasiado obvia para los espectadores que ya la conocen y más que nada, porque también han tenido responsabilidad y culpabilidad al consumir y así promocionar imágenes sobre la desgracia en un mercado cultural. Por lo tanto, los efectos que pretendían sensibilizar o transformar un estado social de injusticia no se presentan como sentimientos compartidos entre los espectadores y las víctimas, sino como formas omisión que normaliza una situación dada, según comenta Gamboa en:

la guerra es el horror. El horror, como reacción anímica ante algo espantoso, es un estado de conmoción que se genera dentro nuestro como consecuencia de la contemplación de algo horrible; el horror nos interpela y nos invita a rechazar la guerra. Como contraparte, contemplar el horror de la guerra ayuda a estabilizar nuestro lugar como sujetos: al rechazar el horror de la guerra nos ratificamos en nuestro carácter civilizado, la guerra no la hacemos nosotros, la guerra es nuestro contrario, la guerra es lo otro. No tenemos ninguna necesidad de identificarnos con la guerra, no participamos en ella, no somos culpables de ella, no conocemos sus causas, no nos corresponde enjuiciar sus perpetradores. Nos corresponde repudiarla. (Gamboa, 2016: 39)

el análisis punzante de Gamboa, da la oportunidad de pensar que al presenciar una obra como *Réquiem NN* (2006-2015), los espectadores conmovidos y las acciones en favor de la memoria, la reparación simbólica e incluso la denuncia, fomentan una indignación que viene del consumo de imágenes, que convierte el horror en espectáculo estético. *Réquiem NN* (2006-2015), de cierta forma, sería una obra problemática ya que elaborar un “dispositivo visual” que ha domesticado las imágenes del horror al convertirlas en píldora para sanar el dolor y el sufrimiento ajeno, al hacer el acontecimiento algo revelable, entendible y comprensible, una oportunidad para solucionar el rastro de la guerra por medio de un ritual. En otras palabras, *Réquiem NN* (2006-2015) está elaborando el papel de una industria estética anestésica, capaz de adormecer la realidad de la guerra en Colombia, al pensar que adoptar cadáveres de NN es una “iniciativa” o “solución parcial” al problema del delito grave de la desaparición forzada, recordando una rase del filósofo Theodor Adorno sobre esta situación: “Quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser.” (Adorno, 1984: 367)

Según el análisis de Gamboa, surge la posibilidad de considerar *Réquiem NN* (2006-2015), como un problema ético con las víctimas, ya que, al querer mostrar su dolor o lo ocurrido en Puerto Berrío, no nombrarlo bien o tratar de representarlo, le deja vacío o solo muestra una parte de lo ocurrido. Por lo tanto, el dispositivo visual según señala Gamboa, no revela el horror de lo sucedido sino una forma de contarle.⁵² En otros términos, el dispositivo visual (*Réquiem NN*) es una cierta

⁵² De forma tal, que la obra se obliga actuar dentro de una paradoja sobre la que Adorno ya había escrito. “Quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser.” (Adorno, 1984: 367)

representación de la realidad. Por aquello, la enunciación sobre un lugar donde los mismos habitantes de una población deben recoger muertos sin identificar y posteriormente adoptarlos para poder darles una sepultura frente a la indiferencia estatal del problema, pierde un fundamento clave al pasar a ser un truco o ilusión de quienes le programan, y con ello, toda la conmoción o culpa que se simpatiza con las víctimas pasa a ser un espectáculo. Por lo tanto, pensar que la obra *Réquiem NN (2006-2015)*, tiene la función de condenar lo reprobable, de ser testimonio y verdad de la atrocidad, es ignorar que también es un arte que se incluye y exhibe en cierto mercado cultural, que juega y se lucra con las preocupaciones de vida pequeñoburgués que “denuncian” al proponer el consumo cultural del horror, poniendo como ejemplo un comentario al respecto de *la guerra que no hemos visto* (2009) de Echavarría.

Así, se re-produce un punto de vista según el cual el sentido de la guerra en Colombia (la verdad de la guerra) es un fenómeno ya conocido: la guerra es el horror, el infierno y el absurdo. Existe un “consenso social” respecto a que estas obras son aportes para la memoria histórica de la guerra, pero su memoria es amnésica y su historia es ahistórica; es memoria inocua, testigos sin testimonios, representación de lo vago, lo etéreo y lo innombrable. (Gamboa, 2016:42)

Según el punto de vista de Gamboa, las obras de arte que tratan de acudir para ayudar a las víctimas de la guerra como lo hace *Réquiem NN (2006-2015)*, no son una celebración a los juicios de los buenos valores y el regreso de la buena moral en la práctica artística, una lucha contra el olvido o una denuncia contra los entes que lo generaron, sino un arte que trata de llegar -sin éxito- o nombrar lo que no puede.

Yendo un poco más a fondo sobre el análisis de Gamboa, ante la robusta culpabilidad de quien hace y quien consume el arte frente al “horror” y la “barbarie”, se debe asumir un criterio para presentar lo intolerable o lo irrepresentable (lo que para Gamboa sería la totalidad del acontecimiento de la guerra) y de esa forma, evitar replicar las atrocidades que los artistas quieren representar. Dicho de otro modo, Gamboa aplica una reflexión sobre una forma de

hacer en el arte, que debe corregirse o mejor evitarse, para evitar más daños que soluciones, ya que, al considerar los aportes de obras como *Réquiem NN* (2006-2015) como memoria histórica, se consideraría una memoria de forma superficial y amnésica, dejando una “representación de lo vago, lo etéreo y lo innombrable.” (cf. Gamboa, 2016^a:41), recordando nuevamente otra frase del filósofo Theodor Adorno sobre el arte después de uno de los episodios más inefables como lo fue shoah judía. “Después de Auschwitz escribir poesía es un acto de barbarie” que más adelante reformularía de la siguiente forma “Imposible escribir bien, literariamente hablando, sobre Auschwitz” en su texto, *la educación después de Auschwitz* (1967).

Lo anterior advierte que a pesar de que las buenas intenciones rodeen una obra como *Réquiem NN* (2006-2015), con el pesar de quienes padecen la guerra se puede presentar la manera de estereotipar el horror (la guerra y los desaparecidos en Colombia), la memoria (considerando los testimonios como algo incuestionable) y las víctimas (exponiendo identidades fijas) para volver estéril el papel de la representación con el tema de la desaparición forzada en el Magdalena Medio. Desde una cierta mirada como la de Gamboa, acudir a *Réquiem NN* (2006-2015), para enterarse de lo ocurrida o esperar la verdad del acontecimiento, es encargarse de repetir los mismos gestos hegemónicos que le dieron paso a barbarie sobre la cultura, que se determina por medio de certezas vacías y verdades a medias que no construyen la totalidad de lo ocurrido, sino una parcialidad que muchas veces puede ser conveniente.

2.3 Con el pesar y a pesar

Para comenzar es prudente analizar, desde mi punto de vista, las aproximaciones e ideas que la abogada Yolanda Sierra y el profesor Alejandro Gamboa, abordan sobre el papel del arte cuando toca situaciones que contengan algún tipo de sufrimiento, horror o ausencia. Si bien, ambas posiciones a pesar de ser tremendamente diferentes podrían ser más cercanas de lo que parecen. Por lo tanto, la cuestión clave sería, si el arte se resume escuetamente al papel de representar, ya sea para “bien” o para “mal”, dentro su legibilidad o ilegibilidad, a las víctimas del Magdalena Medio, en una obra como *Réquiem NN* (2006-2015)

En un orden de ideas, analizare la posición de Sierra y posteriormente la de Gamboa, de forma que, al realizar las conjeturas u observaciones, se pueda tener una idea más clara de las similitudes que manejan a pesar de parecer posiciones tan contrarias.

Inicio con Yolanda Sierra. Su posición es enfática al querer mostrar como una obra de arte puede litigar para denunciar, condenar o reprobar los actos de barbarie o los crímenes atroces de la desaparición forzada, una obra que sirve para representar a las víctimas o los hechos reprobables que no deberían repetirse, en otras palabras, apuesta por una perspectiva positiva con respecto a que *Réquiem NN* (2006-2015). Sin embargo, en su fórmula general entrando en detalle, Sierra por medio de un aparato conceptual como el que sobrelleva la justicia restaurativa, aboga por una de idea sobre el arte, la cual consiste en querer sensibilizar conscientemente a los espectadores sobre los mecanismos o las causas que generaron y generan el delito de la desaparición forzada y así, transformar a quienes ven el delito en actores conscientes que transforman el mundo y cambian ese horror/error. Por decirlo así, su idea sobre el papel del arte se resume en desempeñar una pedagogía de la

mirada, es decir, instruir el cambio o corrección en las conciencias, dando a conocer lo que ocurrió en el Magdalena Medio, según comenta sierra

“...en relación con las garantías de no repetición, se refiere especialmente al papel pedagógico, sensibilizador, educativo y didáctico del arte, tanto en la formación de las emociones como en la capacidad para modificar comportamientos en torno al conocimiento y respeto por los derechos humanos. (Sierra, 2014:81)

En mi opinión, la idea de instruir un papel pedagógico en el arte le supone al arte una función bastante específica y, por lo tanto, una forma reducida de interpretar al depurar sus significados. En otras palabras, su contenido se decanta en un mensaje específico (identificar el mal), en el que las actitudes del arte tienen un deber transformador y sus mensajes promueven la condena, la denuncia o la memoria para cambiar la situación de padecimiento o injusticia en un mundo que debe ser intolerable.

Pensar en que el arte muestra el mal o lo intolerable por medio de una conmoción, es reducirlo a un binomio de significados o a un principio de heterogéneos en el que el choque entre contrarios supuestamente nos impulsara al cambio o reformulación del mundo a través de la conciencia. Para ser más claros, el arte bajo la lógica de una función restaurativa sirve para mostrar un mal que debe ser corregido, una instrucción para generar cierto cambio social que en última instancia, le propone al arte la función de educar antes que imaginar.

Otro punto relevante a mi parecer, se debe a que el arte desde la posición de Sierra, planea formar un supuesto público moralmente correcto, que ignora de cierta forma inocente el conocimiento del horror o las situaciones difíciles como la desaparición forzada. Sin embargo, mostrarles a los espectadores las situaciones de desdicha poco hacen sobre la transformación de las conciencias, en otras palabras, los espectadores no son ingenuos, no necesitan que les expliquen el mal que ya conocen

y del que hacen parte, en nuestro caso, sobre las innumerables víctimas de la desaparición forzada en Colombia que llevan más de medio siglo perpetrándose.

De cierta manera, adoptar una posición educativa según la lógica de una justicia restaurativa, supone una transformación de las situaciones por medio del conocimiento para hallar una solución, o visto de otra forma, como una serie de estados sobre los que se puede progresar con el saber de esa situación hasta transformar, cambiar o convertir satisfactoriamente la desdicha. Sin embargo, la dinámica que se le propone al arte como factor de cambio social, puede convertirlo en víctima de su propia lógica. Para ser más claros, una obra como *Réquiem NN* que supuestamente educa sobre el conocimiento de la desaparición forzada pide que para actuar haya que comprender lo visto, para comprender haya que pasar por las razones que explican la situación de la desaparición forzada, pero las razones sobre lo que ocurre son tantas y desde tantas posiciones que terminar de entender todo lo ocurrido es impensable.

Por lo tanto, hay que afirmar que el arte que se usa para identificar y cambiar el mal a condenar ha sido fagocitado por su propia idea de cambio. Incluso su principio transformador hace parte de un mercado cultural en prácticas artísticas determinadas para hacer memoria o denuncia, que de cierta forma han domesticado el horror o la memoria, al hacer que los mensajes o postura crítica de la obra se vayan desalojando lentamente al volverse mercancía de consumo, por decirlo así, son imágenes que se vuelven atractivas para el consumo y no para la conmoción, dejando claro que lo que pretendía satisfacer las necesidades de las víctimas reparando los lazos sociales, decae en espectáculo cultural o estético de los lazos comerciales.⁵³

⁵³ Como ya lo había advertido Gamboa en gran parte de su crítica mencionada en el capítulo anterior.

Réquiem NN (2006-2015) según Sierra, expone las atrocidades dejadas por la guerra en Colombia y las maneras de resarcir su mal, para que el horror o la atrocidad sean considerados un mal que se conozca e identifique para poder denunciarlo y discutirlo. Desde mi punto de vista, existe un juicio por parte de la abogada para diferenciar por medio del arte una idea de bien y mal, que adjudica una discusión en un terreno por fuera del arte y le sugiere una cuestión de un terreno más hacia el terreno de lo ético, en el que sus contenidos y maneras de hacer deben ser el beneficio de las víctimas. Ese tipo de visión ética de resarcir valores (tales como la dignidad, memoria, derecho a la verdad) adopta una postura, en la que se debe hacer arte a pesar del sufrimiento vivido ya que no nombrar lo que ocurre es algo réprobo que debe condenarse. A pesar de ello, la representación de los valores ha sometiendo la función del arte bajo el supuesto de ayudar o reparar a las víctimas de la desaparición forzada, pero este supuesto también tiene una contra lectura, en el que una obra artística como *Réquiem NN* (2006-2015) aparentemente se disfraza de derechos humanos y se adecua como píldoras de ayuda humanitaria para normalizar el horror de lo ocurrido.

En el segundo caso, el profesor Alejandro Gamboa, es partidario de pensar que el arte que trata de representar a las víctimas o ilustrar el horror de una cierta situación como la guerra, se hace torpe por tratar de representar la totalidad de lo ocurrido y se hace estéril al querer representar a las víctimas, en nuestro caso relacionadas al delito de la desaparición forzada, por lo tanto la posición de Gamboa antepone a lo representable del acontecimiento, lo irrepresentable que contiene el acontecimiento. Para Gamboa, el arte que no ayude a desarticular los consensos o estereotipos que se tiene sobre lo que es “víctimas” o el “horror”, repite los gestos hegemónicos que generaron a las víctimas o el horror.⁵⁴

⁵⁴ Cf, Gamboa. 2016^a:44

La idea de Gamboa, la cual sugiere que los elementos que componen los discursos en arte para representar la guerra o a las víctimas, siempre reclama una parte muy reducida de realidad o por lo menos en lo que señala, lo que sus organizadores esperan que sea verdad. Pienso que no considera el hecho de que cualquier dispositivo visual sugiere una distancia o posición que se toma para mostrar algo, sea conveniente o no en nuestro caso de *Réquiem NN* (2006-2015), no es un mal que debe abolirse, esta distancia es la condición normal de cualquier tipo de comunicación, inclusive en el terreno del arte.

Para pensar más a fondo la postura de Gamboa, cabe resaltar que el asume las imágenes directas o reales, como documentos o evidencias de lo ocurrido, sin detenerse a pensar que incluso Echavarría ha recalcado de diferentes formas, que lo presentado está hecho para “desenterrar y hablar” como proceso reflexivo, no para “desenterrar y revelar” una cierta verdad oculta.

También cabe señalar que muy parecida a la visión de la abogada cierra, Gamboa le sugiere al arte que habla, expone o presenta lo asociado a la guerra, ciertas instrucciones para hacer o evitar hacer. Es decir, Gamboa se vale de juicios que le sirven para valorar o desvalorizar cierta acción artística (el estereotipo que proviene de identificar y representar lo que es una víctima y victimarios, guerra y horror) y las reduce a fuerza de ley, como si fuera una imposición u obligación para no representar a las víctimas de lo ocurrido (el arte no debería asumir el papel de representar a las víctimas o representar el horror de forma directa). La posición de Gamboa, por lo tanto, impone un orden o ley que se presenta con gravedad sobre el acontecimiento, , que presenta una verdad sobre cierto estado de lo ocurrido que no se debe distorsionar; la verdad de lo ocurrido no se llegara a saber, entonces su principio la ausencia, su condición es lo su destino es que no puede ser representado.

De este modo, lo que Gamboa considera como un dispositivo visual (como lo sería *Réquiem NN* (2006-2015)), es el de una herramienta conceptual que le sirve para desvalorar cualquier documento o hecho histórico presentado en el arte, al considerarlo una construcción parcializada, interpretada o manoseada por un autor, de la realidad o verdad, dicho de otro modo, la verdad que figura en documentos, testimonios y relatos a través del arte, se valoran al igual que ilusiones, espectáculos o teatralizaciones de una verdad conveniente. El engranaje conceptual de Gamboa es enfático al criticar la imagen que se tiene sobre el testimonio como una confesión de la verdad según comenta:

La equivalencia entre testimonio y verdad puede ser problemática ya que, como señala la crítica cultural Beatriz Sarlo, los “discursos testimoniales, como sea, son discursos, y no deberían quedar encerrados en una cristalización inabordable” (Sarlo, 2005: 62). Hay que tener en cuenta que la memoria de los testigos no es una directa y pura captación del sentido de la experiencia, sino que existen diferentes factores subjetivos y culturales que median entre sujeto, memoria y experiencia (Jelin, 2001). En otras palabras, el hecho de que el testimonio tenga una dimensión verista no elimina la necesidad de analizar las mediaciones presentes en la construcción del recuerdo, máxime si tenemos en cuenta que el testimonio apela a una credibilidad sin prueba que lo exonera de la crítica y la duda. (2016^a:38)

Según mi modo de ver, su crítica tiene un alcance limitado al no considerar, que las imágenes no necesariamente son el horror, la “totalidad” o “unicidad” del acontecimiento de la desaparición forzada en el Magdalena Medio. Segu mi opinión, sobre lo que tuvo lugar y solo ha dejado ausencia (desaparición forzada), su representación aparece debido a una acción, en la que se confronta – en el caso del testimonio- una palabra que está en un aquí y ahora, con una realidad presente pero ausente en su lugar. De cierta forma, los testimonios son la testificación sobre lo ocurrido por medio de pequeños fragmentos que pueden construir una reflexión respecto a lo ocurrido. Por lo tanto, lo que señalo, es la manera en que Gamboa aborda la idea de documento o testimonio de forma concreta y estereotipada.

Para Gamboa, la imposibilidad de aprisionar la naturaleza de un suceso como lo es la guerra (o en nuestro caso la desaparición forzada), en parte esconde una prohibición referente al acontecimiento y al arte. Por un lado, se exige que lo experimentado por las víctimas de la guerra en Colombia debe permanecer irrepresentable, es decir que ninguna representación trate de explotar alguna necesidad que pueda interpretar o hablar lo sucedido. Por otro lado, según el crítico, para realizar un acercamiento sobre la guerra, se debe evitar el exceso de presencia que le otorgue a la obra un aspecto de irrealidad, que pueda desprenderlo de su nivel de objetividad, según comenta, “la sobre-exhibición de imágenes de guerra produce una nueva forma de subjetividad en la que toda identidad es vaciada de contenido y aplanada, donde la historia es suspendida y los conflictos pospuestos” (Gamboa, 2016^a:43)

La crítica de Gamboa sobre el arte que enuncia la guerra es un problema por diferentes motivos. Uno de ellos, es el de negarle al arte la posibilidad de una forma de hacer libre o tomar sus propias decisiones. Segundo, al momento de utilizar ciertos materiales que conforman ese hacer como los testimonios y documentos, si no se adecuan bajo cierto orden en el que se evite mostrar lo horroroso de la guerra, los elementos se hacen una representación dañina y por último, su crítica no solo sirve para vetar ciertos temas o haceres, sino para condenar cierta idea de arte en general, al afirmar que hay cosas que lo exceden, por considerar que la guerra o el horror son temas irrepresentables, infigurables o indecibles, posición que desde mi punto de vista, opta por considerar el sufrimiento, la guerra, la barbarie o el horror, como temas sagrados o impenetrables.

La relación que Yolanda Sierra y Alejandro Gamboa, hacen presente, corresponde a una visión ética con las víctimas en que ambas posiciones se cobijan por una idea de valores humanos (dignidad, integridad, respetabilidad) con el que determinan el factor estético del arte, sea para ser una herramienta en la construcción de los lazos sociales rotos con las víctimas de la desaparición forzada, o sea para ser una

herramienta que fomente los disensos contra los estereotipos del horror o de la guerra. En ambos casos, son posiciones extremas que abanderan o condenan un cierto tipo de obras, en nuestro caso con *Réquiem NN* (2006-2015), al pensar drásticamente, que deben existir imágenes pese a la desaparición forzada, o que deberían reprobarse las imágenes que se hacen con el pesar de la desaparición forzada.⁵⁵

El papel ético de ambas posiciones, lo veo como una instancia “general” de normatividad que decide la validez de sus principios y las consecuencias de sus prácticas, es decir, en Sierra y Gamboa, el arte se reduce a ser una herramienta de tipo humanitario⁵⁶. Los valores humanos (propio de las consignas sobre derechos humanos o estudios en ciencias sociales) sobre los que se fundamenta el papel ético del arte, adquieren dos posiciones que se traducen como la guerra contra el mal de lo desconocido (Sierra), o probablemente, contra el horror en las imágenes o en las obras, lugar donde se esconde y se replica a la bestia (Gamboa).

Por lo tanto, pensar el arte desde la normativa de ciertos valores humanos, es someterlo constante mente a un juicio en el que se aprueban o desaprueban artistas o prácticas artísticas, al crear consensos y comunidades cerradas que se basan en excluir una forma de ser y hacer en el arte, transformando el papel del arte en el de

⁵⁵ Sobre este debate que se ventila entre los discursos más contemporáneos de la imagen, hay una cantidad de buenos autores que le dan protagonismo al objeto de la memoria implícito en la imagen, como Didi-Huberman con su consideración de que haya imágenes pese a todo, para poder conocer el horror, o que se abstienen para evitar replicar el horror por medio de imágenes como asevera Claud Lazman, el cual presenta una idea sobre si existieran documentos de la Shoa judía. “si hubiera existido un video filmado por un comandante de las SS, sobre como tres millones de judíos, hombres, mujeres y niños, morían juntos, asfixiados en la cámara de gas del crematorio 2 de Auschwitz. La hubiera destruido” (Baumgartner, 2014:39)

⁵⁶ A pesar de que Gamboa critique el papel del humanismo en el arte (cf. Gamboa, 2016^a:42), su crítica se hace para devolverle un espacio al arte en el que debe desarticular los discursos que no son capaces de contar la totalidad de lo ocurrido, por medio de un discurso ético, para poder determinar un espacio imposible del acontecimiento que debe respetarse. Un ejemplo, el dolor permanente e irrepresentable de las víctimas o la verdad de lo sucedido. Por otro lado, Yolanda Sierra, es más directa al incluso consagrar un texto que relaciona el arte con los derechos humanos. (Sierra. *Relación entre el arte y los derechos humanos*, 2014)

los derechos humanos, sea como el beneficio del vengador (Sierra) o en la imposición del redentor (Gamboa).

Para poder responder la duda inicial sobre si *Réquiem NN* (2006-2015) representa el pesar de las víctimas o solo representa el beneficio estético que hacen con el pesar de ellas, considero necesario evaluar un tercer punto de vista, que trabaja el filósofo argelino Jaques Rancière (1940)⁵⁷. Sus ideas sobre arte plantean un espacio en el que no se limita a evaluar su representación.⁵⁸

La posición de Rancière, es determinante para construir un espacio de dudas y diversos puntos de vista, pues en su teoría, el arte no se resume a un problema de representación o de entregar un determinado mensaje o desempeñar una función en específico. Su posición se ocupa en pensar que, gracias a su autonomía, el arte es antirrepresentativo⁵⁹, en otras palabras, que los mensajes que posee *Réquiem NN* (2006-2015), son impredecibles.

La posición del filósofo considera que los mensajes que entrega o representa la obra de arte, no se pueden jerarquizar por relevancia o determinado discurso. De esta manera, ninguna observación es la indicada, pero a la vez, todas las observaciones tienen algo de sentido. La propuesta rancieriana es determinante para entender la relación de *Réquiem NN* (2006-2015) con las víctimas de la desaparición forzada, por

⁵⁷ profesor de política y de estética, hoy emérito de la Universidad de Paris VIII y European Graduate School

⁵⁸ En diferentes libros, tales como, *el malestar de la estética* (2011), *sobre políticas estéticas* (2005), *el espectador emancipado* (2010), *el destino de las imágenes* (2011) se dedica a reducir la comparación de estas dos posiciones, con los conceptos de “pedagogía de la denuncia” y “eficacia ética”.

⁵⁹ Rancière asocia la idea de antirepresentación con las facultades de régimen estético, su lógica advierte que el arte es antirrepresentativo, por la cantidad de posibilidades con las que se puede representar una obra y por no poder jerarquizar la relevancia de esas representaciones, sobre lo que comenta: “El arte antirrepresentativo es constitutivamente un arte sin irrepresentable. No hay más límites intrínsecos a la representación, no hay más límites a sus posibilidades. Esta ilimitación quiere decir lo siguiente: no hay más lenguaje o forma propia de un sujeto, sea cual sea”. (Rancière, 2011^a: 143)

el hecho de darle a la experiencia del espectador con la obra el lugar más importante. La razón de esta apreciación se debe a que el arte no trata de develar una forma inteligible o racional de leer o interpretar la obra, sino, de la relación que tiene cada persona desde su experiencia con la obra y lo que hay en ella, lo que, a mi modo de ver, es una posibilidad de habitar para cualquiera y de la forma que desee, un mundo entre desaparecidos, cadáveres NN y los habitantes de una población como Puerto Berrío. Por lo tanto, para responder a la duda sobre si el arte representa o no representa a las víctimas de la desaparición forzada, mi consideración es que no es ni lo uno ni lo otro, ya que el arte, no respecta a un humanismo (estudio de valores humanos), sino que responde a una forma compleja de pensamiento.

3. Pesar: Desaparición forzada en el Magdalena Medio. Reivindicación de Réquiem NN

La palabra pesar tiene varias definiciones, sin embargo, su raíz en latín viene de *pensāre*, que en español traduce a pensar o reflexionar sobre una situación dada. Tal vez lo significativo de la relación con la obra *Réquiem NN* y las víctimas de desaparición forzada en el Magdalena Medio no sea una relación a través de un tipo de pesar asociado con el dolor o que toma provecho de él, sino de un tipo de pesar en el que se pide al espectador pensar la relación con las víctimas a través de la obra.

El punto de vista ranceriano es clave, ya que su enfoque proviene más desde el terreno de lo sensible en el arte y no de las ciencias sociales. Por lo tanto, para el filósofo, el arte no es un problema de representación o de identificarse con determinados mensajes, prácticas y modos de hacer, su teoría ayuda para esclarecer una postura que no tome posición en una discusión sobre lo que representa el arte, y se centra más en la posibilidad de un pensamiento que pueda darle a la obra *Réquiem NN* (2006-2015), su propia lógica frente a las posturas que han tratado de hacerla, un arte domesticado que se debe leer de cierta forma.

Para comenzar, la visión ranceriana plantea un alto a la lógica de los efectos, más precisamente a la idea de representación, (analizada anteriormente en Sierra y Gamboa como principio para desarrollar sus teorías frente a la representación de las víctimas o el abuso de su representación). En el análisis del filósofo representar puede ser dos cosas: Una es la capacidad psíquica y social en la que utilizamos una palabra, una actitud o una imagen para convocar directamente su análogo, pero también es, un régimen en las artes (como lo describe el filósofo, una forma instituida en el campo del arte que sirve para percibirlo de cierta forma).

Por esa razón, comencare definiendo una serie de conceptos que ayuden a determinar la respuesta a ciertas preguntas, el primero de ellos, el de regímenes de identificación en el arte, seguido del concepto de emancipación del arte y, por último, ficción documental, para poder determinar el pesar en el arte, más como un tipo de pensar en lugar de un dolor al que acudimos para condenar el delito de la desaparición forzada en el Magdalena Medio.

3.1 Regímenes de identificación en arte.

Para el filósofo, existen tres diferentes modelos de percepción en el arte o formas de identificarlo que se han construido en diferentes momentos de la historia, los cuales el teórico los denomina como regímenes de identidad. Considerar los regímenes de identidad para el análisis de esta tesis es relevante, ya que las tres maneras de percibir el arte no son una evolución histórica sino, campos de percepción que se entrelazan y se ponen en constante tensión al relacionarse unos con otros, es decir, que *Réquiem NN* (2006-2015), dependiendo de cada régimen puede ser arte como no serlo, o ser arte de una manera diferente según el régimen que se escoja para percibirlo.

Según su libro *El malestar de la estética* (2011), Rancière define de la siguiente forma cada régimen. El primer régimen artístico, se denomina régimen ético, en este régimen propiamente no hay arte como tal, sino expresiones sociales o religiosas, por decirlo de otro modo, las estatuas romanas eran el símbolo de la divinidad religiosa. Los juicios de valor en este régimen se sostienen según se adaptan a la verdad colectiva o convencional que se tiene sobre los valores a presentar en el objeto, para que la divinidad pueda encarnarse de una forma correcta o legítima; haciendo del arte algo que no es diferente o igual a las formas o expresiones

culturales, según deja ver Rancière al comentar sobre la Juno Ludovisi⁶⁰, estatua del periodo romano antes de cristo:

Existe, en primer lugar, un régimen donde aquella es exclusivamente aprehendida como una imagen de la divinidad. Su percepción y el juicio sobre ella se encuentran entonces subsumidos bajo las preguntas: ¿es posible fabricar imágenes de la divinidad?, ¿la divinidad hecha imagen es una verdadera divinidad? Y si lo es, ¿se encuentra representada como corresponde? En este régimen no existe, propiamente hablando, arte, sino imágenes que son juzgadas en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre la manera de ser de los individuos y la colectividad. Es por eso que yo he propuesto llamar a este régimen de indistinción del arte un régimen ético de imágenes. (2011:39)

Sigo con el régimen representativo que considera el arte como una imitación o mimesis, que inscribe el arte en una condición limitada entre géneros (contenido temático), la elaboración de historias y la presentación de ciertos personajes entre acciones y sentimientos en las que existen diferentes clases de arte y maneras de hacer (escultura, pintura, literatura... etc.). De forma que, la piedra en la que se esculpen las formas de la divinidad romana se distancia del juicio sacro que las definía, para pasar a pertenecer, a una categoría de arte denominada escultura, que representa una serie de valores divinos a través de una femineidad propiamente bella, por medio de la autoridad de un artista, sobre esta apreciación Rancière (2011), comenta nuevamente al hacer alusión a la misma escultura:

Existe, luego, un régimen que libera a la diosa de piedra del juicio sobre la validez de la divinidad que representa y sobre la fidelidad respecto de ella. Este régimen incluye las estatuas de diosas o las historias de príncipes dentro de una categoría específica, la de imitaciones. La "Juno Ludovisi" es ahí el producto de un arte, la escultura, que amerita este nombre doblemente: porque impone una forma a una materia, y porque es la confección de una representación, la constitución de una apariencia verosímil, que conjuga los rasgos imaginarios de la divinidad con los arquetipos de la femineidad, la

⁶⁰ La teoría rancierana es una relectura a las percepciones con las que se ha determinado el arte por medio de la historia, en su teoría, no hay un arte viejo o nuevo, solo regímenes con los que se le ha interpretado. Por ello, la obra que siempre interpreta en todos sus trabajos para explicar su teoría es la Juno Ludovisi, una escultura romana del siglo primero después de Cristo.

monumentalidad de la estatua con la expresividad de una diosa particular, provista de rasgos de carácter específicos. La estatua es una “representación”. Es vista a través de toda una red de convenciones expresivas, que determinan la manera en la cual una destreza de escultor, dándole forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de artista para darles a las figuras convenientes las formas de expresión convenientes. A este régimen de identificación lo denomino régimen representativo de las artes. (39)

Por último, el régimen estético, no define al arte por el trabajo de un autor con su material o las convenciones que la representación puede tener para definirlo, su característica se debe a la aparición de una dimensión estética en el arte, que le permite tener una forma de comprensión sensible o autónoma, según una determinada experiencia. Las esculturas romanas, por lo tanto, no tienen una finalidad o efecto determinado más allá que el de ser arte, esa “ociosidad” es la característica que le permite al arte, ser comprendido, determinado o interpretado, por cualquiera y, de cualquier forma, Rancière es determinante al comentar sobre la misma escultura (Juno Ludovisi) que he venido citando anteriormente:

En este régimen, la estatua de Juno no deriva su condición de obra de arte de la conformidad de la obra del escultor con una idea adecuada de la divinidad o con los cánones de la representación. La deriva de su pertenencia a un sensorium específico. La propiedad de ser un objeto del arte no remite ahí a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Eso es lo que significa “estético”: la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible. La estatua es una “apariencia libre”. Se opone así, de manera doble, a su estatuto representativo: no es una apariencia que refiere a una realidad que le serviría de modelo. No es tampoco una forma activa impuesta a una materia pasiva. Es una forma sensible heterogénea en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible marcadas por estas dualidades. Tiene lugar dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad (Rancière, 2011:39)

Lo importante de haber traído a colación una explicación sobre los regímenes de identidad en el arte según Rancière, se debe a que son una ayuda conceptual para comenzar a determinar un número de observaciones importantes, la primera de

ellas es que *Réquiem NN* (2006-2015) al considerarse arte, se determina por valores sensibles. La relación con la obra, por lo tanto, no concierne simplemente a las causas que tal o cual artista quiere mostrar, ni a la manera en la que sus imágenes representan los acontecimientos políticos o los conflictos sociales. La relación según Rancière parece ser más esencial, y se caracteriza por la forma en como el arte divide un tiempo y un espacio haciéndolo propio, según la forma en que puebla ese espacio.

Dicho de otro modo, los significados y efectos que se arrojan al ver la obra, no se limitan a un número de consideraciones sobre lo real en que *Réquiem NN* es un documento de lo que ocurrió, noción propia de un régimen ético, mucho menos se agota, en las convenciones o categorías usadas para imitar o representar la realidad en que *Réquiem NN* es una obra de categoría documental, que sirve para representar/malogramar una representación sobre víctimas reales, noción propia de un régimen representativo, sino, que se determina por pertenecer a un espacio sensible, en el que la responsabilidad de los juicios se encuentra en la experiencia subjetiva del espectador con la obra de arte, siendo eso lo que dará vida y forma a los contenidos, mensajes o lo que pueda representar la obra.

Para Rancière, los regímenes de identificación explicados anteriormente, proponen una tensión significativa que da valor al arte cuando se relacionan con el régimen estético, dicho de otro modo, los regímenes de identificación ético y representativo son campos perceptivos que generan consenso o como lo dicen Rancière, comunidades de sentir que convencionalizan o estandarizan ese sentir frente a un respectivo orden y un número de observaciones inflexibles que definen y sobre identifican lo que es arte o no es arte. Al poner en relación las convenciones de cada campo perceptivo con los valores estéticos propios del régimen estético en el caso de la obra *Réquiem NN* (2006-2015), sus convenciones o consensos se vuelven reflexiones o disensos, en el que se puede pensar que la realidad vista en un

documento no solo se limita a mostrar (régimen ético), ni una historia contada en forma de documental se limita solo a demostrar (régimen representativo). Sino para manifestar que también puede haber una reflexión que se relaciona con un pensamiento complejo.

Para ser más claro sobre lo anterior, hare una lectura desde cada régimen de identificación sobre la obra *Réquiem NN* (2006-2015). Para un régimen perceptivo de lo ético, la obra sería percibida o considerada como un documento de la realidad en lugar de una obra de arte, encargada de presentar la realidad y no de imitarla, sus apreciaciones estarían más cercanas a ser un informe periodístico o reportaje social. Por otro lado, según una percepción representativa, *Réquiem NN* (2006-2015), es percibida como un arte para contar una historia o representar de cierta forma un numero de hechos sobre la realidad por medio de un tema (desaparición forzada), encabezada por personajes principales (cadáveres NN víctimas de la desaparición forzada), entre acciones y sentimientos, hechos y testimonios, que den la verosimilitud a la pieza para considerarla dentro de una categoría documental (que representar un aspecto de la realidad), bajo la autoridad de un artista.⁶¹

⁶¹ La poética representativa o clásica, por lo tanto, apuesta más por la utilidad y la destreza de mostrar o demostrar, educar antes que pintar, representar antes que expresar, anotando un ejemplo de Rancière (2009) sobre la concepción tan hermética del poema para este régimen: “Lo que hace la esencia de un poema no es el uso de una regularidad métrica, más o menos armoniosa, es el hecho de que se trata de una imitación, una representación de acciones. En otras palabras, el poema no puede definirse como un modo del lenguaje. Un poema es una historia y su valor o su ausencia de valor se basan en la concepción de esa historia “(29) Según Rancière, para la poética clásica aristotélica, existe una relación por orden de jerarquías en la *inventio*- que figura como la selección del tema, *dispositio*- que regula organizando las partes y la *elocutio*- que adorna de manera beneficiosa el discurso, sea en verso sea en prosa. Dentro del sistema que articulaba la poética de la representación, Rancière pronuncia diferentes principios que se abanderan como su estandarte y que pueden interpretar *Réquiem NN* de forma limitada (según vemos en los casos de Sierra y Gamboa). Simultáneamente, las operaciones que habitan en el estadio de la representación son muy diferentes a las operaciones en el estadio de la estética. A continuación, ilustra un ejemplo. “Una ficción pertenece a un género. Un género se define por el tema representado. El tema ocupa un lugar en una escala de valores que define la jerarquía de los géneros. El tema representado relaciona al género con una de las modalidades fundamentales del discurso: el elogio o la reprobación. No hay

Si se relaciona, esta serie de valores como verdad y realidad, autoría y autoridad con su aspecto estético en la obra *Réquiem NN* (2006-2015), las oposiciones entre sus significados se cancelan, es decir, que verdad y mentira, realidad y apariencia, documento y simulación, no tienen una diferenciación lógica, sino que se encuentran en un plano de igualdad. Para el pensamiento estético, no existen verdades concretas, sino un espacio de experiencia capaz de fomentar un tipo de orden y dominio diferente, es decir, lo que consideramos verdad o mentira, realidad o apariencia, documento o simulación se pueden presentar como reflexiones o experiencias que cobran un significado propio para quien interprete la obra y no como ideas o convenciones para poder descifrar un mensaje o una realidad determinada en la obra. Sobre esta separación Rancière comenta lo siguiente:

Eso es lo que significa "estético": la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible...Es una forma sensible heterogénea en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible marcadas por estas dualidades. Tiene lugar dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. (2011:40)

Desde mi punto de vista, la idea estética propone que el conocimiento en general que tenemos con el mundo y las cosas, se hace por medio de una experiencia con la realidad y no de convenciones e ideas sobre ella. Por lo tanto, la experiencia estética, es poder devolver ese estado de complejidad de lo sensible a lo que ya se comprende o se conoce. Esta apreciación, es importante para analizar o volver al problema de caso al plantear la siguiente pregunta, ¿Cuál es el vínculo que genera la obra *Réquiem NN* para el espectador?

sistema genérico sin jerarquía de los géneros. Determinado por el tema representado, el género define modos específicos de su representación". (Rancière, 2009: 31)

Desde mi punto de vista, el vínculo que ofrece la obra *Réquiem NN* (2006-2015), se hace por medio de una noción sensible que dispone la obra como la apuesta por un pensamiento complejo que se divide en muchos niveles e interpretaciones. Para ser más claros, las plegarias, los cuerpos sin reconocer y aquellos adoptantes por medio de *Réquiem NN* (2006-2015) no se reducen a un solo mensaje, identidad o significado, de igual manera, la obra no expresa la totalidad de un evento, la reducción estereotipada de la guerra, ni una falta crítica con lo mostrado como lo disponía Sierra o Gamboa.⁶²

El aspecto sensible de la obra de arte *Requiem NN* (2006-2015), plantea la comprensión sobre un ritual de adopción y adoración de cadáveres NN, pero no explica esa comprensión, no trata de determinar un mensaje en particular (como lo advierte Sierra o Gamboa), pero tampoco en prohibir la expresión de lo que presenta. Por lo tanto, se observa un ritual en específico, se conoce un número de cadáveres sin nombre, pero en el momento de definir o clasificar esa experiencia, los datos recibidos por la obra se organizan según la interpretación subjetiva del espectador, oportunidad que crea de *Réquiem NN* (2006-2015), para convertirse en un espacio de silencio, de opinión y de expresión sobre lo que contiene.

⁶² El lugar de la estética según Rancière, al contrario, parece un lugar imposible pero su planteamiento pone un fin a las lógicas que tratan de sobreponer a *Réquiem NN*, un sentido específico o cierta jerarquía de la significación, sean para condenarlo o para salvarlo, para que hable versadamente de la crueldad o para decir que es tan crudo con la realidad que contemplarlo es replicar ese dolor. Sobre la liberación de esta mimesis el teórico comenta: El arte es arte cuando ha sido liberado de las tareas de la mimesis, cuando deviene solamente la ejecución, en su material, de su propia idea. Es este el enunciado más conocido. Pero la tesis se lee también a la inversa: el arte es arte cuando el constreñimiento del material y del instrumento lo libera de sí mismo, lo libera de la voluntad de hacer arte. La separación de arte y mimesis es, entonces, una separación de la *tekhnè* de ella misma: separación entre la *tekhnè* como ejecución de una idea, como puesta en obra de un saber, y la *tekhnè* como ley de la materia y del instrumento, es decir, la ley de lo que no es arte. (Rancière, 2005a: 2)

En otros términos, la posibilidad de interpretar otros sentidos y mensajes en la obra queda permanentemente abierta, debido a su factor estético o este espacio de división sensible sobre el que el filósofo comenta haciendo referencia al espacio propio o autónomo del arte:

El poder de la "forma" sobre la "materia" es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza. Si el "juego" y la "apariencia" estéticos fundan una comunidad nueva, es debido a que constituyen la refutación sensible de esta oposición de la forma inteligente y de la materia sensible. (2011:42)

Sierra y Gamboa, podrían presentarse como aquella clase de la inteligencia que de forma intermediaria nos ofrece la postura más lógica de entender el pesar en una obra como *Réquiem NN* (2006-2015), en otras palabras, son los sujetos de la cultura capaces de leer lo real para evitar las apariencias, al diferenciar la interacción con la obra como un trabajo racional y no un juego sensible. Sin embargo, la fuerza con que *Réquiem NN* (2006-2015) se caracteriza por ser arte, se debe a que no existe una forma correcta para leer o sentir sus significados, razón por la cual, la relación que propone con los cadáveres NN o las víctimas de la desaparición forzada en Colombia, al igual que la de un colectivo de sujetos políticos sobre la que cualquier espectador puede pensar y hablar, hacer parte o expresarse, adoptar o darle un nombre a lo visto, siendo una forma muy similar, a como los pobladores de Puerto Berrío, piensan y apropian los cadáveres sin nombres al darle uno, bajo las razones que cada uno considere.

La propuesta de Rancière, por lo tanto, es un giro positivo a la noción de arte que permite pensar *Réquiem NN* (2006-2015), como un espacio sensible para poder hablar y expresar lo que no puede ser dicho, o para continuar contando lo que no se ha terminado de escuchar aún sobre la desaparición forzada, dicho de otro modo, un espacio que se presenta y lo hace de una manera que pone en tensión que se flexiona y se repliega entre quienes componen la obra o quienes se acercan a pensar en los mensajes que transmite. Lo significativo de Rancière, es que su noción de

estética se relaciona con una noción política, en la que ambos términos tienen que ver con reconocer sensiblemente, un aspecto, sujetos o cosas que antes no se pensaban como parte de una realidad o de una comunidad. Por lo tanto, la relación entre estética y política puede ayudar a nutrir la interpretación sobre las víctimas de la desaparición forzada y cadáveres NN en relación con *Réquiem NN* (2006-2015), si se consideran los elementos sensibles como elementos políticos:

Un sujeto político no es un grupo que “toma conciencia” de sí mismo, se da una voz, impone su peso en la sociedad. Es un operador que une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir en el nudo entre los repartos del orden policial y lo que ya está inscripto allí de igualdad, por más frágiles y fugaces que sean esas inscripciones. (Rancière,1996:28)

Un ejemplo que sirva para ilustrar el elemento sensible y político en la obra *Réquiem NN* (2006-2015), es que los cadáveres de NN y las víctimas de la desaparición forzada en el Magdalena Medio, para un gran número de habitantes en Puerto Berrío, son considerados como dichas y alegría de tenerlos, nombres, familiares y santos que rompen con su condición de ser solo estragos de la guerra, al despojarse de sus siglas NN y ser adoptados, se vuelven un tipo de colectivo que expresa más que dudas e incertidumbre, resiliencias, injusticias y denuncias. El colectivo de víctimas de desaparición forzada en el Magdalena Medio es capaz de demostrar que están recompuestos por todo tipo de identidades que les dan a los cadáveres una forma diferente de pensar que siguen vivos y por medio de esa vida se relacionan de diferentes maneras. De cierto modo, *Réquiem NN* (2006-2015) a mi modo de ver, es una tumba esperando ser adoptada por sus lectores, para que le den el nombre que consideren al delito grave de la desaparición forzada, para que se relacionen con los cadáveres sin nombre y para que exista la posibilidad de expresar su propia experiencia y relación con la obra.

Por lo tanto, según un factor estético, la relación que tiene *Réquiem NN* (2006-2015), con las víctimas de la desaparición forzada, es la de un colectivo que por medio de

un pensamiento complejo como lo es el arte, se expresa y se resiste a cualquier representación, mensaje o discurso con el que se quiera domeñar, traducir o limitar el campo de expresión o reparto sensible que permite la obra. Razón por la cual, si se debe determinar los cadáveres de NN en un orden diferente al de ser víctimas, desaparecidos o beneficio del espectáculo estético (según Sierra o Gamboa), debe ser el de un colectivo emancipado, que se enuncia por sí mismo, es decir, como lo considera Rancière, que se subjetiva al des identificarse o descalificarse, según comenta en:

¿Qué es un proceso de subjetivación? Es la formación de un uno que no es un yo o uno mismo, sino que es la relación de un yo o de uno mismo con un otro. Es lo que se puede mostrar con un ejemplo: el nombre aparentemente identitario de “proletario”. Una de sus primeras existencias en la Francia moderna es el juicio de Auguste Blanqui en 1832. Cuando el fiscal pregunta por su profesión, Blanqui contesta “proletario”. El fiscal protesta: “eso no es una profesión”. Y Blanqui, a su vez: “Es la profesión de la mayoría de nuestro pueblo, que se ve privada de derechos políticos”. Del punto de vista de la policía, el fiscal tenía razón: proletario no es un oficio, y Blanqui no era lo que se llama normalmente un trabajador. Pero desde el punto de vista político era Blanqui quien tenía razón: proletario no es el nombre de un grupo sociológicamente identificable. Es el nombre de un no-contado, de un hors-compte, de un outcast. En latín, proletarii significa solamente los que se reproducen, los que simplemente viven y se reproducen sin poseer ni transmitir un nombre, sin ser contados como parte de la constitución simbólica de la ciudad. Proletario era pues un nombre propio que convenía a los trabajadores, como nombre de un cualquiera, nombre de los outcasts. Esto no quiere decir parias, pero los que no pertenecen al orden de las clases son por ello la disolución virtual de este orden (la clase, disolución de todas las clases, dijo Marx). Un proceso de subjetivación es así un proceso de desidentificación o de desclasificación. (1996:28)

Las características que Rancière desarrolla sobre el proletariado son a mi modo de ver, similitudes casi exactas sobre la relación de los cadáveres NN por medio de la obra de *Réquiem NN* (2006-2015). Probablemente considerar a los cadáveres sin nombre del Magdalena Medio como un colectivo de los “outcasts” (los sin casta o los desclasados) que se enuncia, es paradójico al saber que se encuentran entre cementerios, urnas, tumbas o fosas comunes. Sin embargo, el significado determinante, es el que le provee la estética y se resalta en la obra por medio del

ritual de adopción, es decir, una relación de los unos con los otros, al considerar sensiblemente la existencia que tienen quienes no pueden tener presencia, participación ni voz y continúan hablando y expresándose a pesar de no poder hacerlo. En otras palabras, una forma de adecuar una convivencia y una nueva forma de ordenar la vida, diferente a la de un orden establecido en la que solo los vivos tienen la posibilidad o el derecho hablar, en última instancia, lo esencial de *Réquiem NN* (2006-2015) a mi modo de ver, se debe a la conexión inédita de mundos distintos, diferentes e imposibles.

3.2 Emancipación del arte

La emancipación del arte es el estandarte en la propuesta rancieriana y lo que sirve para mantener un número de afirmaciones sobre la dimensión estética y política de *Réquiem NN* (2006-2015). Para comenzar, lo que el filósofo entiende por emancipación, es el reconocimiento de cierta igualdad entre las ideas, razones o inteligencias con las que se reconoce el mundo, en el caso del arte, una igualdad que es posible al tener una experiencia estética.

La experiencia estética según el punto de vista rancieriano, es un espacio de percepción diferente, el cual define el arte por un modo particular de ser y no por un modo de hacer, aspecto técnico o manera de disponer la materia, en otras palabras, por una cierta forma particular de “aprehensión sensible” o “repartición sensible”, según la unión de dos conceptos⁶³.

⁶³ la experiencia estética se traduce en una igualdad entre una pulsión racional y una pulsión sensible (experiencia estética), es lo que permitirá reubicar las cosas o alterar sus órdenes, un replanteamiento de las experiencias con respecto a esos objetos. Por este motivo la obra *Réquiem NN*, mezcla y juega con la idea de arte y la idea de imagen documento, papel en el que la ficción se mezcla con la realidad en un espacio de igualdad en el que ninguna es más relevante que la otra. Rancière lee y adopta la postura de la filosofía romántica del siglo XVIII, entre los autores que estudia, la teoría de Frederick Schiller Schiller, es fundamental ya que para él la experiencia estética es un estado de suspensión

La experiencia estética une dos conceptos que definen su manera de funcionar, ellos son el de “apariencia libre” y “libre juego”. En primer lugar, el concepto de “apariencia libre”, suspende en la obra u objeto, el significado que puede tener como imitación de una realidad que le servía de modelo, como presentación de esa realidad o como la forma que un autor o autoridad da a una materia, para pasar a ser un arte que tiene como única voluntad, ser arte, según comenta Rancière al respecto nuevamente, sobre la Juno Ludovisi:

La estatua es una " apariencia libre". Se opone así, de manera doble, a su estatuto representativo: no es una apariencia que refiere a una realidad que le serviría de modelo. No es tampoco una forma activa impuesta a una materia pasiva. Es una forma sensible heterogénea en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible marcadas por estas dualidades. Tiene lugar dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. (2011:42)

Lo anterior define el concepto de “apariencia libre”, como una figura que no tienen una realidad que la juzgue desde un modelo determinado o, dicho de otro modo, que las obras puedan estar sin una función determinada, bajo un mensaje o forma de hacer específico. Por lo tanto, la disposición de la “apariencia libre”, propone en un juego de igualdad en el que no existen oposiciones entre verdad o mentira, realidad o ficción, forma o materia, razón o sensibilidad, permitiéndole al arte liberarse de cualquier juicio o principio de adecuación.

donde se reconcilian continuamente una pulsión racional o sensible. Según deja ver en: “El impulso sensible exige que haya variación, que el tiempo tenga un contenido; el impulso formal pretende la supresión del tiempo, que no exista ninguna variación. Así pues, aquel impulso en el que ambos obran conjuntamente (permítaseme llamarlo de momento impulso de juego, hasta que haya justificado esta denominación), el impulso de juego se encaminaría a suprimir el tiempo en el tiempo, a conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad”. (Schiller, 2012: 18)

Por otro lado, el concepto de “libre juego”, es una idea que propone una forma para desligarse del control sobre las cosas o las personas, en palabras del filósofo, es una actividad que equivale a una inactividad. Para ser más claros, para Rancière el juego es una forma de relacionarse teniendo como fin, el juego en sí mismo, dicho de otro modo, la experiencia se divide en dos dimensiones una racional y uno sensible, al cancelar la oposiciones entre ambas, las facultades cognitivas con las que se entiende una obra, las cuales sirven para ordenar los datos sensibles por medio categorías racionales, se suspenden, al igual que la capacidad de la sensibilidad para imponer nuevos objetos de deseo. El planteamiento rancieriano sugiere por lo tanto que los elementos racional y sensitivo envueltos en la experiencia no tienen una jerarquización, sino que gravitan en un orden de igualdad para hacer del “libre juego”, un tipo de interacción que es libre de cualquier pretensión, idea o voluntad, según deja ver en:

el juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone ninguna toma de poder efectiva sobre las cosas y sobre las personas. Esta acepción tradicional del juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Ésta se caracteriza, en efecto, por una doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento que determina los datos sensibles según sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad que impone objetos de deseo. El "libre juego" de las facultades -intelectual y sensible- no es solamente una actividad sin objeto, es una actividad equivalente a una inactividad. (2011:41)

Según el filósofo, la unión de estas dos inactividades, tanto de la apariencia que se simula a sí misma, como de la interacción que no tiene otro fin más que el de interactuar, constituye los principios de la estética como una postura que promete un mundo en el que se abandona el poder, inaccesible para el entendimiento o cualquier deseo del conocimiento, un mundo que se debe vivir experimentándolo estéticamente para de verdad conocerlo. De cierto modo, la idea estética que Rancière elabora, es la idea de un arte por el arte o de un espacio autónomo de repartición sensible, que se resiste a las divisiones y jerarquías impartidas de forma lógica a lo sensible, según vemos en una apreciación del filósofo.

Aquí es donde adquiere sentido la ecuación que hace del jugador un hombre verdaderamente humano. La libertad del juego se opone a la servidumbre del trabajo. Paralelamente, la apariencia libre se opone al imperativo que relaciona la apariencia con una realidad. Estas categorías –apariencia, juego, trabajo– son en realidad categorías de la división de lo sensible [...] Lo que la apariencia libre y el juego estético rechazan, es la división de lo sensible que identifica el orden de la autoridad con la diferencia entre dos humanidades. [...] La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la pasividad se presenta entonces como el principio de una revolución más profunda, una revolución de la existencia sensible misma y no ya solamente de las formas del Estado. (2005:26)

A mi modo de ver, la idea de ser arte según la estética está presente en generar un tipo de público (espectador o artista) emancipado o, dicho de otro modo, capaz de hablar y expresarse, pensar y hacer por sí mismo. De forma que los artistas y el espectador se relacionan a través del arte sin tener una posición de cierta autoridad, al desligar, romper y cancelar una relación en la que el artista, explica por medio de la obra (Réquiem NN), un número determinado de mensajes o representaciones (desaparición forzada), que de manera dócil obedece a la voluntad que le quiso imponer a su arte. Quitarle al arte la condición de una función le propone un nuevo tipo de relación.

cada uno de nosotros es artista en la medida en que efectúa un doble procedimiento; si uno no se contenta con ser un hombre de oficio, sino que pretende que todo trabajo se convierta en un medio de expresión; si uno no se contenta con sentir, sino que busca compartirlo. El artista necesita la igualdad, como el explicador necesita la desigualdad. Y así dibuja el modelo de una sociedad de razón, donde incluso aquello que es exterior a la razón –la materia, los signos del lenguaje– es atravesado por la voluntad razonable: la de relatar y la de hacer que los demás experimenten lo que nos hace semejantes. (Rancière, 2003:41)

Según me parece, la idea de una experiencia estética es buscar una igualdad en diferentes niveles (sea en el plano de los temas, los géneros, maneras de hacer o la forma en cómo se relaciona el espectador con la obra), la cual aparece provocativa para un artista que ya no tiene que elegir entre un tema noble o reprobó, a través de cierta técnica y para un espectador que ya no ve para entender, sino que ve para

pensar. volviendo al caso de estudio, sería conveniente analizar esta emancipación del arte con cualquier mensaje o forma de hacer, al relacionarlo con las víctimas de la desaparición forzada en el Magdalena Medio.

Desde mi punto de vista, la idea de pensar que por la libertad de su condición el arte es indiferente a las causas sociales es un error; no es indiferente. Debido a su facultad de interpretación libre, es indeterminable a un mensaje o público en particular. Por esa razón no se puede caer en la superficialidad de pensar que en la “desaparición” de los modales o formas de hacer, los artistas pueden convertir oro todo lo que tocan o transforman cualquier materia vil en pensamiento noble, no se trata de volver absoluta la idea de arte diciendo que todo lo es, pero sí de pensar que todo tiene un lado sensible que puede repensarse.⁶⁴

De cierta forma, la indiferencia en los temas a representar, las formas de hacer o las maneras de entender en el arte, no significan la expresión de una indiferencia o desentendimiento social por medio de una idea artística que solo se preocupa por sí misma. Por el contrario, en *Réquiem NN* (2006-2015) las imágenes obturadas por una cámara hacia una comunidad y sus rituales, no representa los fríos muertos, los desdichados o las personas de la cotidianidad adoptando cadáveres por medio del misticismo religioso.

El arte en *Réquiem NN* (2006-2015), se presenta para mantener la libertad de una comunidad que se ha dado temas como la desaparición forzada con libertad de opinión y expresarse acerca de ellos. Una actitud que genera una relación desde el querer hacer como un querer decir o compartir por encima de una representación

⁶⁴ Varios filósofos entre ellos Hegel y Adorno, por nombrar algunos, han considerado la indiferencia del arte como la característica principal de su autonomía.

de tal o cual mensaje, al respecto Rancière es enfático al afirmar lo siguiente sobre la relación del arte con el espectador:

... todo *querer hacer* es un *querer decir* y que este *querer decir* se dirige a todo ser razonable. En definitiva, se verifica que ese *ut poesis pictura* (la pintura como la poesía) que los artistas del Renacimiento habían reivindicado invirtiendo el proverbio de Horacio, no es el saber reservado únicamente a los artistas: la pintura, como la escultura, el grabado o cualquier otro arte es un lenguaje que puede ser entendido y hablado por cualquiera que tenga la inteligencia de su propio lenguaje. (2003:39)

Por lo tanto, el arte se emancipa al determinar *Réquiem NN* (2006-2015) como un espacio de reflexión, un lugar donde no hay un tema en específico que determine una forma de hacer, ni un intermediario particular que explique lo que se ve para un público en específico. Su noción de emancipación es la de una libertad política en la que “todas las inteligencias son iguales” (Rancère, 2003:28) por ser diferentes, lugar en el que no hay mejores o peores reflexiones con respecto a una obra. Sobre la política estética que posee este espacio de emancipación, se revela que en *Réquiem NN* (2006-2015) existen una posibilidad ilimitada de aspectos sensibles por descubrir, sobre lo que Rancière comenta:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la turba en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (Rancière, 2005a:13)

Cuando el arte se aleja de una función, crea un tipo de tiempo y de espacio para el que *Réquiem NN* (2006-2015) y las víctimas de la desaparición forzada en el Magdalena Medio, crean una comunidad en la que cualquiera puede formar o contar como parte. De cierta forma, la política interna de lo sensible que el arte le da la obra *Réquiem NN* (2006-2015), presenta por medio de su contenido a los cadáveres NN como un colectivo que se enuncia y propone una relación frente a la que cualquiera puede ser parte, un lugar en el que “aquellos que no tienen nombre

se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación dada.” (Rancière 2005^a:77)

Mi propuesta, consiste en articular que colectivos como los cadáveres NN o los desaparecidos del Magdalena Medio, por medio de la obra *Réquiem NN* (2006-2015), también constituyen un nombre que cualquiera se puede poner y cualquiera puede cambiar, “todos somos cadáveres NN”, cuando no podemos expresarnos o se nos es quitado ese principio para poder hablar. En otras palabras, NN no es el nombre de los cadáveres recogidos en el río Magdalena, ni es el resultado de la desaparición forzada en el Magdalena Medio, tampoco seres muertos que dejan de producir patrimonio, nombre o historia. Según mi punto de vista, NN es el nombre por el cual los mudos hablan y los desaparecidos que no tenían la posibilidad de tener una historia se otorgan una, en consecuencia, los cadáveres NN según *Réquiem NN* (2006-2015), no son un grupo social, ni un relato construido socialmente (no son una identidad), los cadáveres NN son un grupo que se iguala con todos aquellos que no tienen derecho o posibilidad de hablar, que están y han estado a pesar de no ser tomados en cuenta, que unen y desunen la identidad de ser un NN al seguir expresándose.⁶⁵

⁶⁵ De una forma muy similar, Rancière analiza la condición de los proletariados en Francia en el siglo XIX, los cuales no tenían representación jurídica o ciudadanía y estaban privados de cualquier derecho, según deja ver en: “El proletario no es en principio un obrero, es una persona que es simplemente un ser vivo, que se reproduce sin transmitir ni patrimonio, ni nombre ni historia. A continuación es el nombre colectivo de la salida de esa condición anónima. Es el nombre bajo el cual los obreros pierden su identidad de «agentes sociales», en su lugar y en su ethos propios, para convertirse en los autores de una enunciación colectiva. Es el nombre bajo el cual los mudos hablan y las personas sin historia se otorgan una historia. Pero esta lengua y esta historia no son las de un grupo social. Proletario no ha sido el nombre de los obreros de la industria pesada sino el nombre de los anónimos, el reconocimiento de la capacidad igual de cualquiera. Un sujeto político no es un cuerpo colectivo. Es un colectivo de enunciación y de manifestación que identifica su causa y su voz con las de cualquiera, con las de todos aquellos y todas aquellas que no tienen «derecho» a hablar.” (2005^a:77)

3.3 Ficción documental

Hablar sensiblemente para cambiar la experiencia ordinaria en una obra como *Réquiem NN* (2006-2015), es acercar una reflexión para generar maneras de hablar o de ver, sobre la desaparición forzada, pero también, para disponer los materiales y formas de hacer como un lugar inédito. Por ello, para comenzar, se analizará la idea de documental. Para Rancière, el documental no es un género, en su definición es un tipo de ficción con el que se dispone y reflexiona sobre un aspecto de realidad determinada, en otras palabras, el documental es una herramienta ficcional que se lee de forma sensible o por una experiencia estética, según comenta.

Una película documental no es lo contrario de una película de ficción porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender. El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar, o comprimir el tiempo. (Rancière, 2005^a:183)

Según lo anterior, un documental es una construcción, en la que se ensamblan imágenes reales, para manifestar un tipo de acontecimiento. Cabe dejar en claro, que el acontecimiento al que hace referencia Rancière, no es el de la historia real que se representa a través de los datos sobre lo que ocurre, muy por el contrario, el acontecimiento del que habla, hace referencia al conjunto de imágenes que dan la sensación y por lo tanto crean la percepción de lo real, de manera que, la obra documental no muestra el acontecimiento, sino que es el acontecimiento en sí mismo.

En cierta forma, la idea de Rancière, supone no guiarse por las convenciones (trabajadas anteriormente en el análisis de Sierra y Gamboa) con las que se podría

percibir la obra *Réquiem NN* (2006-2015), las cuales reducen la obra a una representación bajo un efecto determinado que tienen como fin generar un espectador inactivo que solo ve para entender, ve para descifrar o ve para identificar limitado por una cierta "realidad".

La obra documental desde una experiencia estética, muy por el contrario, aborda un tipo de percepción diferente, en que las imágenes reales no solo son un dato que comprender, sino una reflexión para construir una realidad. Por lo tanto, la idea documental en Rancière, es la de un tipo determinado de ficción o modo de hacer relacionado con formas de pensar y repartir sensiblemente una experiencia. La ficción, se define así, como una relación estética del arte con la realidad, una herramienta conceptual que da sentido a diferentes acciones articulando lo perceptible, lo decible y lo pensable, según comenta Rancière:

La ficción en general no es la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad o pretende hacerse pasar por tal. La primera acepción de fingiré no es <<fingir>> sino <<forjar>>. La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un <<sistema>> de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden. (Rancière, 2005^a:182)

Lo anterior sirve para determinar, que la ficción no es un modelo convencional para disponer una forma de hacer, un sistema de normas para representar lo bello o lo vil, ni un conjunto de ilusiones que contra resta un cierto tipo de valor a la verdad, sino un espacio para reflexionar y disponer de las cosas de una forma propia o subjetiva. Por lo tanto, la ficción no es un elemento en contra de la verdad o la realidad, al contrario, es su parte más fundamental ya que sugiere considerar su parte sensible.

Según lo anterior, la ficción en la obra *Réquiem NN* (2006-2015), es una manera para replantear la realidad que se percibe sobre las víctimas de la desaparición forzada en la que se presenta por medio de imágenes testimonios y víctimas de desaparición forzada, no obstante, en aquellas imágenes no solo se refleja un ritual de adopción religioso, los estragos de la guerra o mucho menos una comprobación para

determinar si lo real es real, en aquellas imágenes hay una relación con lo real que se envuelve con “el descubrimiento de una capacidad inédita de hombres y mujeres del pueblo para acceder a formas de experiencia que les estaban prohibidas hasta entonces” (Rancière, 2012. P 29). En nuestro caso, sobre cadáveres sin nombre a los que les es dada una identidad, pertenencia a un lugar y la posibilidad de darse una historia, como elementos que hacen parte de la realidad de cualquiera para cualquiera.

Por lo tanto, la ficción de lo real es una forma de leer e interpretar en los documentos, imágenes reales, o testimonios de la obra *Réquiem NN* (2006-2015), una relación por medio del material, en la construcción o vinculación tanto de datos como hechos, conformación de situaciones y acciones, para construir un acontecimiento sobre el cual poder pensar y expresarse. Así pues, la obra describe un determinado lugar (Puerto Berrío), en el que personajes sin ninguna actividad (cadáveres sin nombre), se relacionan con otros personajes (habitantes de Puerto Berrío), para elaborar una historia conjunta y hacer parte activa de una comunidad (espectadores). Por esta razón, la ficción que puede contener *Réquiem NN* (2006-2015), determina no una simulación o una mentira sobre lo que vemos, sino una cierta idea que replantea la relación con la verdad en los documentos según comenta Rancière sobre los aspectos de la ficción:

... no es la ilusión que se opone a lo real. Es la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible. No se opone a la realidad, la divide y vuelve a representarla como doble. (Rancière, 1996:126)

La anterior apreciación, sirve para reflexionar sobre la operación del elemento ficcional con el que se aborda *Réquiem NN* (2006-2015), este elemento es parte fundamental de la realidad y sirve para reorganizar la percepción que se tiene de los cadáveres de NN. Para ser más claros, las imágenes reales en las obras no disponen los cadáveres NN exclusivamente como víctimas de la desaparición forzada en Colombia, muy por el contrario, aquellas imágenes muestran la

posibilidad de diferentes historias que conforman un colectivo al relacionarse con sus adoptantes. Por lo tanto, el elemento ficcional elabora una forma de ver *Réquiem NN* (2006-2015), para asegurar que la verdad no está en la imagen que se revela de la cámara, ni en el orden y encadenamiento que se le da en el montaje a todas esas escenas, sino en la experiencia que se articula al entretejer la unión de imágenes, historias, memorias o traumas, en otras palabras, que van tejiendo o dando una textura a lo real por medio del espectador.

La herramienta ficcional por lo tanto me ha servido para ver una serie de observaciones en el montaje de *Réquiem NN* (2006-2015), el cual hace referencia a la manera de enlazar o encadenar imágenes, sea en paralelo y vertical en forma de series (fotografías lenticulares), por medio de secuencias cortas (novenarios en espera) o en forma de secuencia por medio de una narración específica (documental *Réquiem NN*). Desde mi punto de vista, el efecto de su montaje se encuentra en una serie de imágenes que dejan una sensación de unidad o similitud a pesar de la rotunda diferencia que hay entre ellas, para ser más claros, la obra reúne una serie de imágenes bajo la premisa de los desaparecidos, pero en ellas surge la posibilidad de ver otras historias en las que aparecen aquellos que les han dado un nombre y adoptado.

De cierta forma, el efecto que entregan las imágenes a través del montaje, de forma casi imperceptible, se hace sobre una unidad que se nutre de un choque o enlace entre historias particulares y diferentes unas de otras, en las que aparecen nombres y rezos distintos sobre la urna de cada cadáver NN, de los adoptantes que han perdido seres queridos por medio de la desaparición forzada, de las historias de quienes recogen cadáveres del río, sobre el punto de vista de las autoridades oficiales, todo lo anterior unido como parte del mismo acontecimiento a pesar, de que cada historia por separado se pueda considerar como un fragmento particular que puede ir en contra del significado o representación sobre el que gira la obra. A continuación, se realizó una gráfica para ejemplificar la lectura que hago.



Fotogramas extraídos del documental *Réquiem NN* (2013), en el que se presenta una relación entre los que han recogido cadáveres NN, por diferentes motivos. Imagen 24.

En la gráfica anterior aparecen el pescador, el bombero y el carretillero, personajes presentes en el documental *Réquiem NN*, Según la obra, estos personajes han sido los encargados de recoger los cadáveres NN del río Magdalena. Si bien, todos desempeñan la misma labor de contribuir con el mismo oficio de exhumar cadáveres NN del río Magdalena, para a continuación, llevarlos a la morgue. Sin embargo, la relación que mantiene cada personaje con los cadáveres NN es muy particular, para ser más claro, el pescador solo relata como encuentra cadáveres estando en la cotidianidad de su canoa, al recoger las atarrayas mientras pesca y encuentra brazos o cabezas de cadáveres, elemento que, para el pescador, son sinónimo de angustia y tristeza. El siguiente personaje es el bombero que corresponde a una relación más cercana a las autoridades oficiales, si bien, para él los cadáveres son elementos que hacen parte de un proceso y no deben ser tocados o exhumados por ninguna persona y, por último, el carretillero, que tenía por oficio cargar entre 30 y 40 cuerpos en la época de los 80ts y los 90ts, queda con ceguera permanente debido a la cal que se les ponía a los cadáveres NN.

Cada historia, es diferente una de otra, cada testimonio, manera de exhumar cadáveres o relacionarse con los cadáveres NN de estos tres personajes, es un acontecimiento o un suceso relevante que posee su propia historia y se relaciona de

manera diferente con las historias de los otros personajes. Dicho de otro modo, el pescador continuamente acude a los bomberos para recoger los cadáveres, sobre los que tiene diferentes afecciones que se debaten entre la tristeza y el trauma del testigo que encuentra y recoge el cadáver por equivocación. Por otro lado, el bombero se relaciona solo de forma oficial con los cadáveres, al cambiar el afecto por el oficio de exhumar cadáveres frente a ciertas obligaciones o normas y, por último, el carretillero, continuamente hace alusión a un oficio informal dentro de otro tiempo diferente al del bombero y el pescador, sobre una época donde según él, se apilaban los cadáveres en montones y se cargaban al igual que “bultos”.

Lo anterior es esencial para determinar que en la obra *Réquiem NN* (2006-2015) su característica principal, es la descripción de ciertos elementos por medio de un montaje, sin embargo, la descripción no se limita solo a mostrar la realidad en que se recogen los cuerpos y luego se les da una sepultura por medio de un nombre a través de un ritual como lógica narrativa. Muy por el contrario, las descripciones de lo que hace cada adoptante de cadáver NN (tanto en las fotografías lenticulares, novenarios en espera y el documental *Réquiem NN*), se puede traducir como un exceso de presencia, realidad u obviedad que, de forma paralela, da un exceso de sentido a lo visto para poner las imágenes por delante del relato, y de esa forma obstaculizar la lógica de sentido en la obra *Réquiem NN* (2006-2015), esto que se pensaría como una problema para desarrollar coherentemente la historia, es lo que le da su riqueza interpretativa.

Continuando con lo anterior, la supuesta inactividad del espectador frente al exceso de sentido en las descripciones de cada imagen, obstaculiza la lógica narrativa por medio de un factor estético, en que la descripción de cada cadáver NN no hace ver los muertos, sino que permite imaginarlos e imaginar las vidas que ahora tienen. De cierta forma, la herramienta descriptiva se puede traducir como la relación de una posibilidad que tienen de compartir los adoptantes de cadáveres y los espectadores de la obra con las víctimas de desaparición forzada en el Magdalena

Medio, para imaginar y poder generar un momento posible y necesario de friccionar o crear nuevas historias que permitan reflexionar sobre el delito de la desaparición forzada. Rancière al respecto del elemento descriptivo en la narración hace la siguiente apreciación:

La textura de sus descripciones y de sus encadenamientos narrativos está ligada a una decisión sobre la igualdad o la desigualdad, sobre lo que seres que pertenecen a una cierta condición pueden o no pueden sentir, decir y hacer. Pero estas ficciones también son modalidades de modelos experimentales, articulaciones ejemplares de las relaciones entre lo real, lo posible y lo necesario. (Rancière, 2012:36)

Para concretar, sobre el señalamiento anterior, cabe decir que *Réquiem NN* (2006-2015) es una obra que da una sensación de unidad o similitud frente a un acontecimiento que tiene como tema principal enlazar y montar de forma homogénea las historias y personajes a representar. Sin embargo, cada fragmento -entendiendo por fragmento los elementos que componen la historia- en la obra *Réquiem NN* (2006-2015), posee una singularidad con respecto al tema general gracias a un elemento descriptivo. Este elemento permite una relectura de su significado o representación, como ya se mostró en el análisis anterior, sin embargo, el número de imágenes e historias que describe continuamente en la obra *Réquiem NN* (2006-2015) es también excesivo, el número de personajes e identidades que giran alrededor de los cadáveres NN es indeterminado y, por lo tanto, también es indeterminada las identidades que representan o los mensajes que transmiten. Según me parece, el elemento descriptivo del que se vale la obra, pone en igualdad de condiciones a cada personaje, sean cadáveres NN o adoptantes, lo que da la posibilidad de reformular las identidades y las maneras en que se enuncia, según se muestra en la siguiente gráfica:



Fotogramas extraídos del documental Réquiem NN (2013), fotogramas extraídos de la obra *novenarios en espera* (2009) y fotografías extraídas de la serie lenticular (2006-2015). La composición de la gráfica se llevó a cabo sin un orden prestablecido con el ánimo de provocar en el lector una forma diferente de relacionarse con la obra. Imagen 25

La gráfica anterior, propone una serie de imágenes que pertenecen a la obra *Réquiem NN* (2006-2015), puestas en conjunto para dar la sensación de formar las siglas “NN”. El tamaño de las imágenes, su contenido, la manera en que se juntan o alejan unas de otras, sirve para conformar un posible significado de las siglas “NN”. Sin embargo, las características que posee cada imagen particular, en cuanto tamaño, posición y relación con las otras imágenes, ayuda a argumentar que la representación de las siglas “NN” mantiene cierta singularidad de los fragmentos y las intersecciones en las que se unen las imágenes, dicho de otro modo, no representa cierta realidad, sino la posibilidad de representar muchas historias y las relaciones que hay entre ellas.

La observación anterior, sirve para concretar una idea de efecto que da la posibilidad de imaginar, hablar o expresarse, propia en el material de trabajo documental de la obra *Réquiem NN* (2006-2015), (a) sobre la realidad de un ritual, (b) la vida cotidiana de personas en Puerto Berrío y (c) víctimas de la desaparición forzada en el Magdalena Medio que se ha relacionado de algún modo con los

elementos (a y b), volviendo complejo el análisis para determinar un tema único que modele la narración a un determinado significado como lo es el ritual Réquiem Aeternum. Por lo tanto, el concepto de experiencia estética, implícito por medio del elemento ficcional, ayuda reflexionar sobre el material en diferentes sentidos, los cuales pueden redistribuir percepciones consolidadas sobre lo que es y debe hacer una obra como *Réquiem NN* (2006-2015).

Por lo tanto, la ficción es un elemento propio del arte, que sirve para reconfigurar elementos donde no hay arte, devolverles su espacio sensible y con ello la posibilidad de una expresión. Sobre lo anterior es posible por lo tanto inferir dos cosas. La primera que la historia construida por medio de la obra *Réquiem NN* (2006-2015), sobre la desaparición forzada en el Magdalena Medio, debe reflexionar frente a la ausencia de información, pero también sobre cómo se dispone. La segunda, que las historias de vida que comentan los entrevistados o las lápidas intervenidas, no relatan solamente la brutalidad de la guerra o un mensaje en específico; ellas también hablan de promesas, memorias, sueños e incertezas, como posibilidades de darles una lengua a los cadáveres NN que se expresa y que no hemos terminado de escuchar aún, para que por medio de una opción y posibilidad los desaparecidos continúen apareciendo.

Sólo hay opciones. Opciones del presente contra la historización; opciones de representar la contabilidad de los medios, la materialidad del proceso, contra la representación de las causas. Hay que dejar el acontecimiento en el suspenso de las causas que lo hace rebelde frente a toda explicación por medio de un principio de razón suficiente, ficticia o documental. (Rancière, 2011:136)

A manera de conclusión.

El presente trabajo sirvió, para mantener un espacio de opinión en el espectador sobre la desaparición forzada en el Magdalena Medio y los cadáveres NN de Puerto Berrío a través de la obra *Réquiem NN* (2006-2015). Al ser una obra que se enuncia como la opción de hombres y mujeres, alegrías y tristezas, vivos y muertos, que componen el rostro de un acontecimiento en el que cabemos todos y no solo algunos. Que se presenta en forma de posibilidad y esa posibilidad se traduce en opciones, opciones de elegir de qué manera se quiere hacer parte de los cadáveres NN y la desaparición forzada en Colombia, por encima de cualquier tipo de dolor o pesar.

Bibliografía

- AGAMBEM, Giorgio, (2005), "Profanaciones", disponible en <http://www.medicinayarte.com/img/agamben-giorgio-profanaciones1.pdf>, recuperado el 12 de julio de 2015.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2017), *Memoria de la infamia. Desaparición forzada en el Magdalena Medio*, CNMH, Bogotá
- ECHAVARRÍA, Juan Manuel. Exhibición Réquiem NN, 2010. Disponible en: http://jmechavarria.com/requiemnn/requiemnn_exhi.html y consultado el: 17/10/2018 2010
- RUBIANO, Elkin. *Arte, memoria y participación: "¿dónde están los desaparecidos?"* (2014) *Hallazgos*, 12(23), 31-48. (doi:10.15332/s1794-3841.2015.0023.002)
- FLORES, Juan Antonio. *Iconografías emergentes y muertes patrimonializadas en América Latina: Santa Muerte, muertos milagrosos y muertos...*, AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana. 2014
- GAMBOA, Alejandro. Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia. *Artefacto visual*, vol. 1, núm. 1, diciembre de (2016). Disponible en: http://revlat.com/wp-content/uploads/2016/12/Dossier_Gamboa.pdf
- GAMBOA, Alejandro. Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia. *Calle 14*, 11 (19) pp 30-43. (2016a)
- GRISALES, Adolfo. El arte y la fragilidad de la memoria, capítulo "el arte como forma esencial del olvido", Javier Domínguez Hernández, Carlos Arturo Fernández Uribe (Editores). Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, Sílabo Editores, (2014)
- MOLINER, MARÍA. *Diccionario de uso del español*. Editorial Gredos, segunda edición. Madrid, 1998
- (RAE) Real Academia Española. Editorial Espasa. *Diccionario esencial de la lengua española*, Madrid. 2006
- RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica, reflexiones sobre la ficción del cine*. Paidós Ibérica S.A. Barcelona, (2005b)
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Edición Manantial, Buenos Aires, (2010)
- RANCIÈRE, Jacques. *El malestar de la estética*. Edición capital intelectual. Buenos Aires. (2011)
- RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante*. Editorial Laertes. (2003)
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Universidad autónoma de Barcelona. (2005a)
- RANCIÈRE, Jacques, "Lo que 'medium' puede querer decir: el ejemplo de la fotografía." En *Interiorgráfico*, revista de la división de arquitectura, arte y diseño de la Universidad de Guanajuato, México, (2013), en <http://www.interiorgrafico.com/articulos/56-decima-tercera-edicion-abril->

2013/464-lo-que-medium-puede-querer-decir-el-ejemplo-de-la-fotografia-un-texto-de-jacques-ranciere, trad. Dra. Blanca Gutiérrez Galindo, activo a octubre de 2017

- RANCIÈRE, Jaques, *la palabra muda*, ensayo sobre las contradicciones de la literatura. Eterna cadencia editorial, Buenos aires, (2009)
- RANCIÈRE, Jaques. Potencias y problemas de una política del 99%: entrevista con Jacques Rancière. *Revista Interferencias* (2014). Consultado el 20/03/2018. Disponible en: https://www.eldiario.es/interferencias/Ranciere-politica_del_99_6_221587865.html
- RANCIÈRE, Jaques. *El desacuerdo*. Edición nueva visión, Buenos Aires, (1996)
- RANCIÈRE, Jacques. *La revolución estética y sus resultados*. *Revista New Left review*. No. 14. Madrid: ediciones Akal. (2002)
- RANCIÈRE, Jacques. conferencia, *el método de la igualdad*. (2006)
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Editorial LOM. Santiago de Chile. (2009^a)
- RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Editorial Prometeo libros, Buenos Aires, Argentina. (2011a)
- RANCIÈRE, conferencia “política de la ficción”. Universidad Nacional de Rosario. Argentina, 2012
- SERRATO, Melissa. “*novenarios en espera*” *el cementerio vivo de Juan Manuel Echavarría*. *El Tiempo*. 2012
- SERRATO, Melissa. *Vocales desplazadas*. *El Tiempo*. 07 de noviembre 2011
- SIERRA LEÓN, Yolanda y HENAO, Carlos. *Catálogo exposición «Desenterrar y hablar: una estética etnográfica de la guerra en Colombia.»*, (celebrada en XII Congreso Iberoamericano de Derecho Constitucional: “El diseño institucional del Estado democrático, biblioteca de la Universidad Externado de Colombia 2015a)
- SIERRA, Yolanda. *Relaciones entre el arte y los derechos humanos*. *Revista Derecho del Estado* n.º 32, enero-junio de 2014, pp. 77-100
- SIERRA, Yolanda. *Reparación Simbólica, Litigio estético y Litigio Artístico: Reflexiones en torno al arte, la cultura, y la justicia restaurativa en Colombia* Departamento de Derecho Constitucional, Universidad Externado de Colombia. Paola Andrea Acosta, Editora. 2015

Lista de imágenes

Juan Manuel Echavarría. Extracto documental Réquiem NN, min 56:05, 2013. En la imagen se puede ver como un adoptante le reza o pide favores a un NN. Imagen 1.	16
Juan Manuel Echavarría, <i>Réquiem NN</i> , Serie lenticular (2006). Las siglas NN, son pintadas por medicina legal, la entidad a cargo de procesar los cadáveres NN. Imagen 2.	17
Juan Manuel Echavarría, serie fotográfica lenticular Réquiem NN (2006), Fuente: Museo La Tertulia, Cali (2011). Imagen 3.....	18
Serie lenticular, 2017. La fotografía fue tomada en la exposición “ríos y silencios” de Juan Manuel Echavarría, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Imagen 8.....	19
Juan Manuel Echavarría. Serie lenticular (2006). Imagen 4.	21
Juan Manuel Echavarría. Serie lenticular (2006). Imagen 5	21
Juan Manuel Echavarría. Serie lenticular (2006). Imagen 6.	22
Juan Manuel Echavarría. Serie lenticular (2006). Imagen 7	22
Echavarría. Novenarios en espera, 2012. Extractos del video “ Hasuncion”, en el segundo 01, segundo 15, segundo 25. Cabe resaltar que los NN que se abandonan pueden ser escogidos por alguien más, pero también pueden ser exhumados e incinerados por medicina legal, como se ve en la secuencia. Imagen 9.....	23
Juan Manuel Echavarría. Novenarios en espera. Extracto del video “ Juan de Dios”. Segundo 1, segundo 50, minuto 2:20. 2012. En el video se puede ver, como en un comienzo esta una lápida adornada y pintada, más adelante abandonada y por último, adoptada por alguien más. Imagen 10.....	25
Echavarría. Extracto documental Réquiem NN, min 36:55 y min 7:10, 2013. En la imagen se puede ver, un adoptante de NN rezándole a su adoptado, en la siguiente imagen, como el animero, vestido con una capa negra realiza la ceremonia Réquiem Aeternam . Imagen 11	30
Echavarría, Juan Manuel. Extracto documental Réquiem NN, min 33:57, 2013. En la aparece Nury Bustamante, madre de dos hijos desaparecidos, relatando el cómo y el por qué, adopto un cadáver NN. Imagen 12.....	32
Localización del departamento de Antioquia en el territorio colombiano y posterior, de Puerto Berrío en el departamento de Antioquia. Fuente: Autoría propia. Imagen 13.	34
Juan Manuel Echavarría. Extracto documental Réquiem NN, min 4:10, 2013. Un representante del cuerpo de bomberos, hablando de la forma en que se recogen los cadáveres del río Magdalena. Imagen 14.	35
Ubicación geográfica del Magdalena Medio en el territorio colombiano. Fuente: Autoría propia. Imagen 15.	37
Imagen aérea de Puerto Berrío. Fuente: Revista “Minuto 30”. Imagen 16.	38

Ángel, Mauricio, Crónica, Periódico el Tiempo (1983). Fuente: Centro de Memoria Histórica. 2017: 340. Imagen 17.....	47
Artículo del periódico <i>Vanguardia Liberal</i> . 6 de mayo de 1989, página 6B. Tres de las personas desaparecidas y documentadas en el informe Memoria de la infamia (2017), fueron halladas posteriormente entre los cientos de cadáveres en la fosa común de “Hoyo Malo”. Fuente: Centro de Memoria Histórica, 2017:362. Imagen 18.	48
Artículo del periódico, <i>Vanguardia Liberal</i> , 4 de mayo de 1989, página 8B. Trabajos para recuperar los restos humanos en “Hoyo Malo”. Fuente: Reproducción: Andrés Prieto. Centro de Memoria Histórica, 2017: 361. Imagen 19.	49
Artículo del periódico, <i>Vanguardia liberal</i> , 5 de febrero de 1990, página 8B. Fotografías de “Hoyo Mamayo”. Fuente: Centro de Memoria histórica, 2017: 363. Imagen 20.	50
Juan Manuel Echavarría, exposición, Ríos y silencios (2017). En la fotografía se puede ver a Echavarría, en dialogo con víctimas y victimarios que participaron en el conflicto armado del Magdalena Medio. Imagen 21.....	59
Exposición Ríos y Silencios, 2017. La exposición de la serie fotográfica <i>Réquiem NN</i> , tenía en un muro adyacente una lista en la que pusieron los nombres de 291 desaparecidos, basados en un estudio de la AME (Assosiation of Entrepreneur Women) de Puerto Berrío. Imagen 22.....	60
Juan Manuel Echavarría. <i>La guerra que no hemos visto</i> , (2008). Las pinturas hechas por excombatientes de la guerrilla como de los paramilitares retratan las atrocidades hechas, en su mayoría, a la población civil. Imagen 23.	67
Fotogramas extraídos del documental <i>Réquiem NN</i> (2013), en el que se presenta una relación entre los que han recogido cadáveres NN, por diferentes motivos. Imagen 24.....	106
Fotogramas extraídos del documental <i>Réquiem NN</i> (2013), fotogramas extraídos de la obra <i>novenarios en espera</i> (2009) y fotografías extraídas de la serie lenticular (2006-2015). La composición de la gráfica se llevó a cabo sin un orden preestablecido con el ánimo de provocar en el lector una forma diferente de relacionarse con la obra. Imagen 25.....	109