



Exegética del extrañamiento y poética del objeto en el arte colombiano

Adryan Fabrizio Pineda Repizo

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá, Colombia
2023

Exegética del extrañamiento y poética del objeto en el arte colombiano

Adryan Fabrizio Pineda Repizo

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Doctor en Arte y Arquitectura

Director:
Doctor Aurelio Horta Mesa

Grupo de Investigación:
Poéticas intertextuales: arte, diseño y ciudad

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Instituto de Investigaciones Estéticas
Bogotá, Colombia
2023

RESUMEN

Título en español: Exegética del extrañamiento y poética del objeto en el arte colombiano

Descripción: Esta tesis explora la manera en que las obras de arte objetual en Colombia promueven una situación de extrañamiento que se evidencia en su poética y que gesta sentidos críticos sobre la realidad. Toma como punto seminal las obras de Beatriz González y deriva sus variaciones en artistas de diferentes décadas. Propone que el extrañamiento implica reconocer las tramas intertextuales de cada obra, su lugar de enunciación (lo provincial) y la mirada crítica-altertópica sobre lo posible (lo espectral).

Palabras clave: Arte contemporáneo en Colombia, Teoría del arte, Extrañamiento, Arte objetual

Abstract

Title: Exegetics of strangement and poetics of the object in colombian art

Description: This thesis explores the way in which works of object art in Colombia promote a situation of estrangement that is evident in their poetics and that creates critical meanings about reality. It takes the works of Beatriz González as its seminal point and derives its variations from artists from different decades. It proposes that estrangement implies recognizing the intertextual plots of each work, its place of enunciation (the provincial) and the critical-altertopian look at the possible (the spectral).

Key-words: Contemporary art in Colombia, Theory of art, Strangement, Objectual art

CONTENIDO

Resumen.....	3
Lista de ilustraciones.....	7
EXTRAÑAMIENTOS, OBJETOS Y TRAMAS DEL ARTE COLOMBIANO.....	13
Extrañamiento(s) desde el baño de Oscar Muñoz.....	24
Extrañamiento del objeto: Cortinas de baño.....	31
Extrañamiento de la experiencia: ante el lavamanos de Narciso y Biografías.....	42
Extrañamiento de la vida en un espejo.....	59
Galería 1.....	74
ROTURAS: DE CAMINO AL PROBLEMA ESTETICO DEL OBJETO EN EL ARTE	77
Empezando desde adentro del sentir.....	81
La cuestión de lo contemporáneo en crisis.....	89
Liminalidad de lo objetual.....	97
Del escombros al objeto.....	106
En estado de coma desde la cama de hospital.....	119
Extrañamiento del sentir.....	134
De objetos y vidas.....	143
Cierre en ritornello.....	153
Galería 2.....	155
ENTRE-TEJIDOS: TRECE PUNTADAS DE INTERTEXTUALIDAD.....	159
I. Entre la cama y el canasto.....	160
Primero: ingresar al contexto objetual.....	160
Segundo: reconocer la singularidad del objeto/obra.....	165
Tercero: tejer los sentidos.....	172
Cuarto: hacer ver y sentir la rotura.....	179
Quinto: extrañar los ídolos del “orden espiritual imperante”.....	186
II. De la cama a la hamaca.....	196
Sexto: seguir a la deriva de la sobrevivencia.....	196

Séptimo: ex-tender la ambivalencia	201
Octavo: extender los extremos de lo paradójico	206
Noveno: participar en la trama	210
Décimo: dejarse mecer por la hamaca.....	214
III. Ponerse la cama de ruana	218
Décimo primero: confrontar la connivencia y la altopía.....	218
Décimo segundo: hacer aparecer el sentir acallado	230
Décimo tercero: dar sentido a la vida que el arte captura en la obra a través del objeto	242
Galería 3	248
LO PROVINCIAL, LA TIERRA DEL AUNQUE.....	255
Preludio	256
Introducción	259
Parte 1: ¿Lo provincial? Aunque extraño, es propio.....	264
Parte 2: La interseccionalidad de las influencias. Aunque subdesarrollados, alegres... 285	
Parte 3: Los lenguajes del arte. Aunque se hable sobre él, él habla.....	298
Parte 4. Subjetividades múltiples. Aunque soy yo, me soy extraño.....	319
Excurso.....	341
1. Una tierra de caníbales.....	342
2. Una tierra de maravillas	351
Retorno: objeto transgresor	372
Parte 5: Emancipación, aunque... ..	382
Conclusión.....	393
Galería 4	397
LO ESPECTRAL, SIN TIEMPO PARA CURAR.....	404
LOS OBJETOS EN EL ARTE DE LA VIOLENCIA.....	404
Lo que hace con relación al pasado.....	413
Lado A: La memoria	413
Lado B: La impotencia.....	423
Lo que hace en la constitución del presente	438
Lado A: El testimonio	438

Lado B: El contagio.....	455
Lado C: La viudez.....	471
Lo que hace como proyección del futuro.....	497
Galería 5.....	529
A MODO DE CONCLUSIONES.....	541
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	¡Error! Marcador no definido.
BIBLIOGRAFÍA.....	559

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: El Sindicato (1977). Alacena de Zapatos. Tomada de Roldán (2014)	74
Ilustración 2: Óscar Muñoz. <i>Inquilinato</i> (1976). Tomada de Banrepcultural (2019).....	74
Ilustración 3: Óscar Muñoz. <i>Cortinas de baño</i> (1985-1986). Tomada de Óscar Muñoz Protografías (2011)	74
Ilustración 4: Óscar Muñoz. <i>Narciso</i> (2001-2002). Tomada de Óscar Muñoz Protografías (2011).....	75
Ilustración 5: Óscar Muñoz. <i>Biografías</i> (2002). Tomada de Óscar Muñoz Protografías (2011).....	75
Ilustración 6: Óscar Muñoz. <i>Aliento</i> (1995). Tomada de Óscar Muñoz Protografías (2011)	75
Ilustración 7: María Elvira Escallón. <i>Desde adentro</i> (2003). Tomada de Museo de la Memoria (2020)	155
Ilustración 8: María Elvira Escallón. <i>In memoriam</i> (2001). Tomada de Pini (2005)	155
Ilustración 9: María Elvira Escallón. <i>El reino de este mundo</i> (2000). Tomada de Pini (2005).....	155
Ilustración 10: María Elvira Escallón. <i>In vitro</i> (1997). Tomada de Pini (2005).....	155
Ilustración 11: María Elvira Escallón. <i>Nuevas Floras</i> (2003). Tomada de Galería Santa Fe (2020).....	156
Ilustración 12: María Elvira Escallón. <i>Nuevas Floras</i> (2003). Tomada de Galería Santa Fe (2020).....	156
Ilustración 13: María Elvira Escallón. <i>En estado de coma</i> (2004-2007). De la serie “Postales”. Tomada de IDPC (2009, pág. 2)	156
Ilustración 14: María Elvira Escallón. <i>En Estado de Coma</i> (2004-2007). Recorridos nocturnos. Tomada de IDPC (2009, pág. 26)	157
Ilustración 15: María Elvira Escallón. <i>En Estado de Coma</i> (2004-2007). Serie Tejidos blandos. Tomada de IDPC (2009, pág. 41).....	157

Ilustración 16: María Elvira Escallón. <i>En Estado de Coma</i> (2004-2007). Serie Extracciones. Tomada de IDPC (2009, pág. 49)	157
Ilustración 17: María Elvira Escallón. <i>En Estado de Coma</i> (2004-2007). Serie Cultivos. Tomada de IDPC (2009, pág. 63)	158
Ilustración 18: Juan Manuel Echavarría. <i>La bandeja de Bolívar</i> (1999). Tomada de Toluca Editions (2018).....	158
Ilustración 19: Óscar Muñoz. <i>Interiores</i> (1980). Tomada de Banrepcultural (2019)	248
Ilustración 20: Fernell Franco. <i>Interiores</i> (1974). Tomada de Fundación Fernel Franco (2016).....	248
Ilustración 21: Fernell Franco. <i>Interiores</i> (1974). Tomada de Fundación Fernel Franco (2016).....	248
Ilustración 22: Fernell Franco. <i>Interiores</i> (1974). Tomada de Fundación Fernel Franco (2016).....	248
Ilustración 23: Beatriz González. <i>Naturaleza casi muerta</i> (1970). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	249
Ilustración 24: Beatriz González. <i>La muerte del justo</i> (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	249
Ilustración 25: Beatriz González. <i>Pinky, Winky, Puff and Me</i> (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	249
Ilustración 26: Beatriz González. <i>Les Choux-Choux de Chardin</i> (1975). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021).....	249
Ilustración 27: Beatriz González. <i>Encajera in situ</i> (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	249
Ilustración 28: Beatriz González. <i>Sun maid</i> (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021).....	250
Ilustración 29: Beatriz González. <i>Baby Johnson in situ</i> (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	250
Ilustración 30: Beatriz González. <i>Canción de cuna</i> (1970). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	250
Ilustración 31: María Teresa Hincapié. <i>Una cosa es una cosa</i> (1990). Tomada de Artishock (2021).....	250

Ilustración 32: Feliza Bursztyn. <i>Cujas</i> (1974). Tomada de Rubiano (1986, pág. 8)	251
Ilustración 33: Feliza Bursztyn. <i>La cama del obispo</i> . (1970) De la serie <i>Cujas</i> . Tomada de Banrepcultural (2021)	251
Ilustración 34: Fernell Franco. <i>Prostitutas</i> (1970). Tomada de Fundación Fernell Franco (2016)	251
Ilustración 35: Fernell Franco. <i>Prostitutas</i> (1970). Tomada de Fundación Fernell Franco (2016)	251
Ilustración 36: Débora Arango. <i>Esquizofrenia en el manicomio</i> (1940). Tomada de Osorio (2022)	252
Ilustración 37: Juan Fernando Herrán. <i>Posición horizontal</i> (2011). Tomada de (Galbert, 2013)	252
Ilustración 38: Adrián Gaitán. <i>Piso Piloto</i> (2015). Tomada de Museo de Antioquia (2015)	252
Ilustración 39: Beatriz González. <i>La muerte del pecador</i> (1973) Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	253
Ilustración 40: Beatriz González. <i>Inundados La cama</i> (2012). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	253
Ilustración 41: Beatriz González. de la serie Cargueros <i>Estudio para cargueros</i> (2014) (Der). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	253
Ilustración 42: Beatriz González. <i>Naya</i> (2002). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	253
Ilustración 43: Beatriz González. <i>Auras anónimas</i> (2007-2009) Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	254
Ilustración 44: Fernell Franco. De la serie <i>Amarrados</i> (1980). Tomada de Fundación Fernel Franco (2016)	254
Ilustración 45: Alberto Baraya. <i>Ornitología Bolivariana</i> (2015). Tomada de IDARTES (2015)	254
Ilustración 46: Beatriz González. <i>Peinador, gratia plena</i> (1971). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	397
Ilustración 47: Beatriz González. <i>La última mesa</i> (1970) Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	397

Ilustración 48: Beatriz González. <i>Vive la France!</i> (1979). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)	397
Ilustración 49: Bernardo Salcedo. <i>El viaje, el enmaletado</i> (1975). Tomada de Galería Oscar Román (2022)	398
Ilustración 50: Bernardo Salcedo. <i>La virgen de Bojacá</i> (1968). Tomada de Iovino (2001)	398
Ilustración 51: Bernardo Salcedo. <i>La valija de Lola</i> (1966). Tomada de Iovino (2001)....	398
Ilustración 52: Alicia Barney Caldas. <i>Diario II. Bocagrande I</i> (1978). Tomada de Barney (2022)	398
Ilustración 53: Antonio Caro <i>Hágalo usted mismo</i> (1992). Tomada de Banrepcultural (2019)	399
Ilustración 54: José Alejandro Restrepo. <i>Orestiada, oda a Oreste Síndici</i> (1989). Tomada de MDE07 (2007)	399
Ilustración 55: Carlos Castro. <i>El que no sufre no vive</i> (2010). Tomada de Castro (2023) .	399
Ilustración 56: José Alejandro Restrepo. <i>El paso del Quindío</i> (1998). Tomada de Banrepcultural (2019)	399
Ilustración 57: Mario Opazo. <i>Solo de violín</i> (2010). Tomada de Opazo (2012)	400
Ilustración 58: Liliana Angulo. <i>Negra Menta</i> (2003). Tomada de Valenzuela Klenner Galería (2022)	400
Ilustración 59: Liliana Angulo. <i>Negro Utópico</i> (2001). Tomada de Valenzuela Klenner Galería (2022)	401
Ilustración 60: Liliana Angulo. <i>Mambo Negrita</i> (2006). Tomada de Valenzuela Klenner Galería (2022)	401
Ilustración 61: Fabio Palacios. <i>Bamba, martillo y refilón</i> (2010). Tomada de Banrepcultural (2019)	402
Ilustración 62: Clemencia Echeverri. <i>Juegos de herencia</i> (2008). Tomada de Echeverri (2022)	402
Ilustración 63: Beatriz González. <i>Túmulo funerario para soldados bachilleres</i> (1985). Tomada de Museo de la Memoria (2022)	402
Ilustración 64: Colectivo Cambalache. <i>El museo de la calle</i> (1999). Tomadas de Guzmán (1999)	403
Ilustración 65: Doris Salcedo. <i>Noviembre 6 y 7</i> (2002). Tomadas de MCA Chicago (2015)	529

Ilustración 66: Doris Salcedo. <i>Plegaria Muda</i> (2008). Tomada de MCA Chicago (2015)	529
Ilustración 67: Doris Salcedo. <i>Noviembre 6</i> (2001). Tomada de UiU (2019)	529
Ilustración 68: Doris Salcedo. <i>Tenebrae Noviembre 7</i> (2000). Tomada de UiU (2019)	530
Ilustración 69: Juan Manuel Echavarría. <i>¿De qué sirve una taza?</i> (2014). Tomada de Echavarría (2021).....	530
Ilustración 70: Doris Salcedo. <i>Sin título</i> (1995). Tomada de MCA Chicago (2015).....	530
Ilustración 71: Doris Salcedo. <i>Sin título</i> (1989). Tomada de MCA Chicago (2015).....	531
Ilustración 72: Doris Salcedo. <i>Sin título</i> (1992). Tomada de MCA Chicago (2015).....	531
Ilustración 73: Doris Salcedo. <i>Sin título</i> (1998). Tomada de MCA Chicago (2015).....	531
Ilustración 74: Doris Salcedo. <i>Sin título</i> (1995). Tomada de MCA Chicago (2015).....	531
Ilustración 75: Doris Salcedo. <i>Sin título</i> (2001). Tomada de MCA Chicago (2015).....	531
Ilustración 76: Doris Salcedo. <i>Sin título</i> (2008). Tomada de MCA Chicago (2015).....	531
Ilustración 77: Juan Manuel Echavarría. De la serie <i>Corte de florero</i> (1997). Tomada de Echavarría (2021).....	532
Ilustración 78: Doris Salcedo. <i>Masacre en Segovia</i> (1989). Tomada de MCA Chicago (2015).....	532
Ilustración 79: Doris Salcedo. <i>Disremembered</i> (2014). Tomada de MCA Chicago (2015)	532
Ilustración 80: Jesús Abad Colorado. <i>Eugenio Palacios (2002)</i> Serie fotográfica <i>El testigo</i> . Tomada de El Nuevo Siglo (2018)	532
Ilustración 81: Erika Diettes. <i>Relicarios</i> (2011-2015). Tomada de Diettes (2019)	533
Ilustración 82: Doris Salcedo. <i>Atrabiliarios</i> (1992). Tomada de MCA Chicago (2015) ...	534
Ilustración 83: Rosemberg Sandoval. <i>Ana María</i> (1984-2002). Tomada de Sandoval (2023).....	534
Ilustración 84: Rosemberg Sandoval. <i>Emberá-chamí</i> (2008). Tomada de Sandoval (2023)	534
Ilustración 85: Rosemberg Sandoval. <i>Payé, el coche de Tomás</i> (2016). Tomada de Sandoval (2023)	535
Ilustración 86: Doris Salcedo. <i>A flor de piel</i> (2014). Tomada de MCA Chicago (2015) ...	535
Ilustración 87: Doris Salcedo. <i>Tabula rasa</i> (2018). Tomada de White Cube Gallery (2020)	535
Ilustración 88: Doris Salcedo. <i>La casa viuda I</i> (1992-1994). Tomada de MCA Chicago (2015).....	536

Ilustración 89: Doris Salcedo. <i>La casa viuda II</i> (1993-1994). Tomada de MCA Chicago (2015).....	536
Ilustración 90: Doris Salcedo. <i>La casa viuda III</i> (1994). Tomada de MCA Chicago (2015)	537
Ilustración 91: Doris Salcedo. <i>La casa viuda IV</i> (1994). Tomada de MCA Chicago (2015)	537
Ilustración 92: Doris Salcedo. <i>La casa viuda VI</i> (1995). Tomada de MCA Chicago (2015)	537
Ilustración 93: Interior del bus-museo de la memoria. Tomada de Riaño (2005, pág. 100)	538
Ilustración 94: Manuela Álvarez. <i>Acción de duelo</i> (2018). Tomada de Campos y Hoyos (2019).....	538
Ilustración 95: Clemencia Echeverri. <i>Treno</i> (2007). Videoinstalación en bucle 14'17". Tomada de Uribe (2015, pág. 6)	538
Ilustración 96: Doris Salcedo. <i>Sin título</i> (1989). Tomada de MCA Chicago (2015).....	538
Ilustración 97: Doris Salcedo. <i>Unland</i> (1995-1998). Compuesta por tres mesas. La mesa en primer plano es <i>La túnica del huérfano</i> (1997). Tomada de MCA Chicago (2015)	539
Ilustración 98: Doris Salcedo. <i>Unland. Audible en la boca</i> (1998). Tomada de MCA Chicago (2015).....	539
Ilustración 99: Doris Salcedo. <i>Unland. El testigo irreversible</i> (1995). Tomada de MCA Chicago (2015).....	539
Ilustración 100: Doris Salcedo. <i>Thou-less</i> (2001). Tomada de MCA Chicago (2015).....	539

**EXTRAÑAMIENTOS, OBJETOS Y TRAMAS
DEL ARTE COLOMBIANO**

Lo normal habría sido partir del sujeto hacia el objeto; adoptar como centro el sujeto y su experiencia y tratar de ubicar el rol y lugar que el objeto de uso ocupa en ella. En los estudios de cultura material suele pasar que los interrogantes por las formas de consumo, los ritos de paso, la experiencia de luto, preexisten al interés por el objeto, como si las formas de la experiencia cualificaran toda posibilidad del objeto y lo signaran adverbialmente: objeto-ostentoso, objeto-biográfico, objeto-de-melancolía, etc. Con ello se logra mantener el mundo del objeto, esa objetualidad, fuera del sujeto. El prurito de la pureza del sujeto moderno se sustenta en poder erguirse sobre el mundo, seres humanos, no humanos, cosas y entornos, y sin embargo, no verse reflejado en él, saberse distinto e impoluto. Ello fortalece la condición de dominio o empresa que Heidegger vio en la constitución de la imagen del mundo. Pero tal y como los demás seres humanos y sus instituciones condicionan el derrotero posible de toda existencia, tal y como los seres no humanos y los entornos naturales son condición previa de toda existencia, el universo de los objetos es condición de la acción con la que se labra toda existencia humana. A través de los objetos de uso se modula nuestra acción y la extensión de su eficacia. De modo que ya el objeto, contemplado de cerca, sin un sujeto acosador y capturador, se muestra allí, concreto, servicial, vocacional, dispuesto a extender el universo simbólico y práctico tanto como la imaginación y la moral lo permitan –lección, por demás, presente desde el aprendizaje infantil.

Este reconocimiento en sí mismo ya ponía entredicho la opción de abordar la dirección del objeto-para-el-sujeto (o del sujeto centro de observación). Sin embargo, el escenario artístico aguza aún más el problema. Encontrar ese mismo objeto, esa misma cama, silla, puerta, taza, bandeja, zapatos, etc., sacado del mundo de la cotidianidad y trasladado al mundo del arte intensifica la ausencia de una preexistencia impoluta del sujeto: ¿son objetos de uso aunque nadie los pueda usar ya? ¿Aun si alguien dice de una mesa de Beatriz González “yo la compré” no quiere decir que va a exponerla a regar el jugo y las pastillas de la gripa encima de ella? Al adquirir el estatus de obra de arte, la disponibilidad al uso se trunca, pero su referencialidad al mundo de la usabilidad se hiperboliza. Incluso se hace patente el usuario, no como individuo particular, sino como posición enunciada por el objeto/obra. Una forma sujeto a la que se alude en la poética de la presentación del objeto/obra –o mejor, la obra de arte objetual. En la obra, el objeto se presenta alterado,

fuera de su usual disposición, ajeno a la mano, a la tierra, al juego; pero es un objeto. Esto genera una particular paradoja: es reconocible como objeto de uso singular, pero su modo artístico de presentación lo convierte en medio de manifestación de un universo simbólico que excede al sujeto. De hecho, lo descentra. Ya no es el objeto con el que me tropiezo cada mañana y que, con ello, revela mi posición en el mundo. Ahora, el objeto en la obra es el que enuncia una o más formas de sujeto, contrapuestas, contradictorias, simultáneas. El sentido práctico, al decir de Bourdieu, que le compete y garantiza un lugar en el seno de cada vida y del colectivo social, se desplaza y se hace simbólico para un juego performativo diferente y más cercano al rol que adquieren algunos objetos que se hacen significativos y únicos en la experiencia: *esa* silla de lectura de papá, *esa* vajilla de la abuela, *esa* camisa favorita... intocables por cariño, emblemáticos por introducir la vida misma en el curso familiar. La obra de arte objetual acoge esa potencial singularidad del objeto (o conjunto de objetos) concreto para que lo singular haga sentir lo colectivo. Vamos ahora del objeto en la obra –centro material, simbólico, teórico y metodológico– a la experiencia, la cultura y las subjetividades.

Así, pues, ¿qué pasa si tratamos de recuperar la poética de este ser colectivo (ese ser-en-común), por ejemplo, en medio de un colectivo de zapatos perdidos? Aníbal Tobón (1947-2016) y compañía, fundadores del colectivo El Sindicato (1978), presentan en el *XXVII Salón Nacional de Artistas* de 1978 la obra *Alacena de Zapatos* (Ver [Galería 1](#)). Los miembros de este colectivo experimental de arte barranquillero se dieron a la tarea de recorrer las calles de los barrios populares de la ciudad en busca de zapatos perdidos, olorosos, mugrientos de todos los tipos: chanclas, tacones, tenis y zapatos de cuero se empiezan a alojar en su trabajo hasta acumular 200 mugrosos zapatos. Luego, los arruman y aseguran a una alacena de 3 entrepaños a la altura de la cintura; los zapatos se acumulan y apiñan uno sobre otro. Su procedencia es ineludible, la obra apesta. Y así, apestosa, es presentada en el Salón. ¿Qué se acumula, qué se apiña? Cada zapato, rastro de un pie, extensión de un cuerpo, cesión de un sujeto se hace parte de un colectivo, de un cuerpo común. La *Alacena de Zapatos* –curiosa elección del mueble, pues no es un *closet* angloamericano, ni un *placard* afrancesado, sino un lugar de conserva, un mobiliario de elementos que son del hogar– acoge la multiplicidad y la simultaneidad de sujetos anónimos cuyas huellas se arrojan a las calles. Eso dejado atrás, ese cuerpo y rastro común

se hace presencia en la obra. Justamente al restaurar la vida, no su utilidad, del colectivo de zapatos, aloja también enunciados sobre los pies perdidos en la ciudad y el enjambre de basuras que aloja sus calles, del hambre que debería satisfacer la alacena y que en su lugar le resta a los muchos. Esa alacena invierte la exclusión, pues es huésped de los ausentes desechados y los inscribe como obra de arte, confrontando el gusto y la expectativa de una sociedad consumista. Es una obra en la que, al decir de Carlos Restrepo (1950), miembro de El Sindicato, “había ganado la pecueca”. ¿Qué más común que la pecueca? La obra presenta lo común en su condición y sin perfumes ni cosmetizaciones.

Alacena de zapatos desmitifica la solemnidad de las instituciones del arte y declara su mirada sobre lo común, lo popular, lo que pertenece y se instaura en el afuera de los ideales occidentales de lo que el arte ha de representar. Algunos interpretan esta obra como un caso de *arte povera*, lo cual, en mi opinión, no es sino una falta de imaginación de archivo que reproduce la colonialidad del saber artístico mediante el borramiento de lo situado a través de una categoría validada por el discurso hegemónico del arte. Estimo que Aníbal Tobón puede ubicar de mejor manera la aproximación a la obra. Entre sus poemas se leen las siguientes líneas de *En mi casa*: “mi casa siempre ha estado en la frontera entre lo irreal y lo cotidiano / entre este país y el otro / de la china a la conchinchina / mi casa siempre ha estado en la frontera / es una casa grande e informal tal cual soy yo mismo por fuera y dentro / tiene ríos que desembocan agresivos en el cuarto / cuarto de mi casa y tigres que merodean mis sueños en medio de la maleza del jardín / de esta mi casa fronteriza que es grande informal y peligrosa” (2021, pág. 13). ¿No es acaso el encuentro en una frontera aquel al que invita la obra? La casa misma es un lugar fronterizo, de cruces permanentes, de umbrales. Asimismo, en la obra se encuentran el signo de la conservación con lo desechado, lo restaurado con lo olvidado, lo que es del individuo con lo que queda como sino del colectivo. Los objetos dicen en la obra más de lo que el enunciado común destaca: lo que alguna vez es basura, se hace presencia colectiva, de la misma manera en que, al decir de Tobón en *Cuando yo digo cielo*, “si escribo pescador / quise decir pescado / pero también canoa gaviota y atarraya / porque cuando yo digo luz nombro a la sombra / cuando pienso en el pan / pienso también en el pobre, en el trigo / en la campesina, en la anuc, en el cric y en el crac / porque cuando pienso en ti pienso en nosotros” (2021, pág. 27). Una polivalencia que no queda abierta cual semiosis ilimitada, sino que obliga a mirar

al que mira, a reconocer en el yo, el nosotros, el sujeto, lo común que nos compete. ¿Mis zapatos podrían terminar allí? ¿Pertenezco o mi esfuerzo por mantener la distancia es ineludible signo de procedencia?

Resulta curioso que este gesto de Tobón y compañía se puede leer como un rasgo que podemos ver en otros zapatos del arte colombiano. María Teresa Hincapié (1956-2008) en *Una cosa es una cosa* (1990) (Ver [Galería 2](#)) pone sus cosas personales, de su propio hogar, en una secuencia de cuidado y disposición que transcurre en 9 horas en la forma de una espiral cuadrada. Entre esas cosas los zapatos se disponen con los cubiertos y enseres del hogar, revelando la copertenencia entre las cosas y sus usuarios en un contexto cotidiano. En esta obra, las cosas individualizadas relatan la experiencia compartida del propio ser. En otra latitud, lo colectivo también se manifiesta en los zapatos que inundaron la Plaza de Bolívar de Tunja en una acción artística de un conjunto de actores y organizaciones culturales de Tunja en reacción a la violencia policial ocurrida en las protestas del 2020 y 2021 (Revista Semana, 2020). Cada zapato sin pareja lleva el nombre de un desaparecido. Aquí el zapato, en singular, destaca la experiencia de pérdida y ausencia, de incompletitud en medio del emblemático lugar de la ciudad: un oxímoron del aparato institucional del Libertador que causa la opresión y muerte. Es ineludible reconocer que lo común que nos compete pone sobre la mesa las venas abiertas de esa violencia que está en el ADN de nuestra cultura. Los zapatos de Rosemberg Sandoval (1959-) ilustran esta condición. *Embera-Chamí* (2008) y *Ana María* (1984-2000) (Ver [Galería 5](#)) dan cuenta de los recorridos del artista –pone a trabajar sus zapatos– por las zonas de conflicto del país, en busca de lugares de masacres y fosas comunes para acoger ese silenciamiento de la muerte colectiva en la singularidad de un par de botas de caucho atravesadas por huesos humanos en la primera obra, o un par de zapatitos de niña encontrados en el lugar de una masacre en Norte de Santander. Las fosas y lo que queda de las masacres son “alacenas” de cuerpos, montones de seres caídos, siniestros hoyos de indiferencia que hacen parte de lo colectivo en un país que carga el diagnóstico de una banalización de la violencia. Allí, en esa tierra de desaforada soledad, que evoca la repetición de los 200 vagones que salen de Macondo, la singularidad de los zapatos heridos evidencia que las huellas de esa sangre siguen acusando nuestro ser y sensibilidad en la génesis misma de nuestro común.

Al pensar la obra de arte objetual de esta manera se trastocan los modos de aproximación a la obra. No es posible ver cada objeto en la obra como un objeto para mí, sujeto escritor; aunque ineludible, sería insuficiente. Tal que la escritura de esta tesis tuvo que modularse, exponerse al mundo al que alude la obra y la cotidianidad en la que irrumpe. Ello supuso un riesgo: ¿cómo evitar deslizarse demasiado por la pendiente de la interpretación crítica de la obra, dejarse llevar por lo que la obra muestra, y a la vez, cómo arriesgarse a explorar categorías que no preexistan a la obra pero que emerjan del mundo en el que irrumpen? A lo largo de estas páginas esta tensión es permanente. En ocasiones el mundo del objeto pareciera desbocar el tejido textual hacia la obra y, acto seguido, virar sobre sí para exponer un concepto –lo esperado de una tesis doctoral. Pero he optado por acoger este riesgo y ello ha implicado encontrar un modo de escritura acorde con esa tensión y, sin duda, esa lúdica. Lo común o lo colectivo en el caso de los zapatos emerge como categoría que demanda ser establecida. Implica ello acoger la invitación de la obra, no a enfocarse en ella allí situada, sino a abrirse a los encadenamientos del mundo en el que irrumpe de un modo que no puede caracterizarse de otra manera que intertextual. En qué medida y cómo será es el motivo de su propio capítulo, pues ello implicó reflexionar sobre la excentralidad de una metodología intertextual en la que el núcleo objetual se expande no para acotar hermenéuticamente el sentido de la unidad, sino para deshojar los sentidos que se abren en capas que terminan por conectar la obra con una multiplicidad de formas de sujeto, esto es, una diversidad de formas de ser en el mundo que, empero, se encuentran ya incoadas en la cultura viva, en lo común que define nuestra ontología. Así, entre más se abre la intertextualidad, más se revela, parafraseando a Chaparro (2020), la simultánea multiplicidad que somos. De ahí la rotura con la unidad discursiva del sujeto dominante del mundo: de la obra de arte objetual a la diversidad de subjetividades se reveló que lo más potente y enriquecido yace en la tensión intermedia, el universo de contraposiciones y el camino de intertextos que se manifiestan en la obra como poética y experiencia de extrañamiento.

El “extrañamiento” deviene entonces una categoría doble. Es el entre que aúna una jaula de pájaros contorsionada (Johanna Calle, *Perspectivas* (2006)), una maleta con un maniquí desmembrado (Bernardo Salcedo, *El viaje (el enmaletado)* (1975) (ver [Galería 4](#))), un armario lleno de concreto (Doris Salcedo, *Sin título* (1989) (Ver [Galería 5](#))) con la

experiencia que me saca del automatismo rutinario. El extrañamiento está en esa contorsión, desmembramiento o llenura del objeto, pero también en la situación en la que posiciona al espectador. Ello por dos razones –o, mejor, dos efectos. Por un lado, el extrañamiento del objeto en la poética de la obra implica confrontar un sentido de orden, de cotidiana aceptación del modo de ser y estar en el mundo. No habría que ser ingenuo: dicha aceptación cotidiana incluye las situaciones críticas, políticas, opresivas que atraviesan los distintos procesos de subjetivación: ese estado de abandono colectivo de la alacena de zapatos. Son zapatos extrañados, des-ubicados de su lugar de origen, indispuestos como signos de un orden social, in-útiles para seguir reproduciendo las jerarquías de las subjetividades, pero por ello mismo idóneos para convocar origen, orden y jerarquías y abrirles una rotura que de espacio a una mirada crítica y sensible sobre las condiciones de existencia en nuestro propio mundo social. Allí, extrañados, no solo los mugrosos zapatos acusan esa situación sino que son una inconformidad, una rotura en la aceptabilidad y, en consecuencia, en el lugar de enunciación de dicho conformismo. Es una rotura que implica instaurar un lugar de enunciación posible, crítico, subversivo a las capas de discurso que la obra convoca y que, en tanto posible, plantea como demanda. Ese lugar de enunciación constituye lo provincial de la obra y su demanda de un posible, de un porvenir alternativo: es lo espectral que motiva la obra.

Por otro lado, esa demanda y ese motivo no se complementan sino cuando la rotura logra hallar correspondencia en la experiencia de extrañamiento –o en la experiencia extrañada. Des-alienada, des-compuesta, la referencia objetual en la obra se hace extrañante, de modo que la experiencia extrañada implica des-inhibir el sentir que tan cómodamente se automatiza en el “orden espiritual imperante”, como gustaba decir a Gonzalo Arango, y que tiende a reflejarse en la cómoda distancia del espectador. De hecho, la idea misma del espectador y su espectáculo tendrá que quedarse esperando; ante una obra de arte objetual, o paso de largo ignorando su presencia –como se hace con la mayoría de objetos en el transcurso de un día– o me veo obligado a detenerme y jugar el juego al que invita: ver sus perforaciones y sus cortes puede hacer sentir un escalofrío de solo verse allí, percibir la altura y peso de unos muebles puede agobiar la respiración, atender a las imágenes con las que se asocian o intervienen puede despertar la evocación, palpar sus heridas y fragmentaciones nos acerca a su propia y empática dolencia. La poética de extrañamiento

se corresponde con una sensación de estar frente a un cuerpo –un objeto corporificado– frente al que no puedo mantenerme distante, sino que devengo: 1) participante de su mundo extrañado, a la vez extrañado del mío; 2) interactor de sus elementos e invitaciones en medio de una relación que activa la obra; 3) cómplice de su demanda de un sentir acorde a la rotura, dispuesta a dejarse llevar con la obra.

Y he aquí porque, las más de las veces inconscientemente, he terminado escribiendo en ocasiones en una primera persona que no es solamente la del cortés plural “nosotros”, sino la de un “yo” que se expuso –tal vez demasiado y a riesgo– al decurso del extrañamiento de las obras de arte objetual en Colombia. Pero no soy “yo” expuesto, sino un “yo” expuesto por la obra. Un “yo” múltiple, pletórico de conflictos y contraposiciones que van desde aquel sujeto deseante de un universo diferente y modo de vivir creativo y resiliente, hasta el sujeto colonizado, racista y violento que aún pervive con vigor. Pasar al “somos” requiere reconocer todo ello. Y ese reconocimiento es, nuevamente, intertextual: tal y como el objeto cita un mundo, la obra de arte objetual arroja la significación a una cadena de exploraciones que traspasan los límites disciplinares y llevan el cauce hacia la literatura, la poesía, la música, la artesanía, el testimonio, la antropología, la historia... de todos, un poco ha servido para que en esas múltiples subjetividades se puedan entretejer los elementos de una composición en torno al sentir que nos es en común. La obra de arte objetual abre la rotura, a la vez que entreteje; genera el extrañamiento, a la vez que instauro lo provincial; nos demanda un porvenir espectral, a la vez que nos hace cómplices de su contagio.

¿No era esta una tesis sobre el objeto de uso en el arte colombiano? ¿No debería estar acotando lo colombiano y su segmento de historicidad? Este trabajo ha apostado por evadir esta cuestión. No por astucia, sino por enfocar con claridad su campo de estudio. Ciertamente el denominador arte objetual colombiano otorga unos marcos en torno al tipo de obra y la lista de candidatos, además de ofrecer unos nombres paradigmáticos. Pero el núcleo del asunto muy pronto se abrió: se trata de ubicarse en la tensión que despierta el extrañamiento del objeto y la onda de expansión que se abre hacia la cultura, el sentir, la ontología misma de la realidad. Pero esta realidad es situada, no abstracta. Es aquella que compone el marco de lo estético en el que pulula nuestra existencia. Así que no se trata de

ubicar una especie de uso artístico del objeto en algún o algunos periodos de la historia del arte, sino de la manera en que dicha tensión entre el extrañamiento del objeto y la rotura de lo real pueden ofrecer modos de pensabilidad de lo estético situado, cuya composibilidad configura líneas de aproximación al ser-en-común. Ello implica que cada paso de este trabajo explora una posible categoría de un pensamiento estético emergente del encuentro intertextual con cada obra analizada. No que una obra en particular sea suficiente, cual Ideal hegeliano, para dar cuenta del espíritu. Nada menos intertextual. Sino que al destacar tanto lo que el objeto porta en la obra como el mundo en el que irrumpe, se evidencian hilos allí dispuestos que no solo competen a la obra en particular y que enlazan afecciones disponibles en otras expresiones artísticas, en otras historias, en otros testimonios; al rastrear dicha urdimbre, se nota que cada obra alude un poco, a un fragmento del sentir, pero que en el encuentro con otras expresiones, se revela que la composición está ahí, en la vida misma y su conflictiva trama. El objeto en la obra adquiere entonces una densidad y un potencial idóneo para hacer de esa exploración y del reto de nombrarla con categorías emergentes el centro del presente estudio.

Es por ello que el segundo capítulo presenta un derrotero y establece un concepto: la rotura. El diálogo con la obra de María Elvira Escallón permite trazar un camino al problema estético del objeto en la obra. No todas las obras de Escallón aluden al objeto, pero es posible insertarse en su derrotero para llegar a él. Y en ese camino, la rotura se mostró esencial, algo constitutivo de los escombros, fracturas, prótesis, estados de coma que la artista explora. Ese camino se transita paralelo a la discusión y descarte de una serie de categorías y perspectivas paradigmáticas de la teoría del arte contemporáneo, que en ocasiones se aplican con premura e incluso pueden obstaculizar el lenguaje y pensamiento situado. Abrirles su soporte, pararse en la fisura de sus marcos de discusión resulta apenas acorde con el mundo de escombros y el camino al extrañamiento del objeto en los términos que el arte colombiano ha podido explorar desde la década de los años sesenta en adelante.

El tercer capítulo no estaba programado. Pero al tomarse en serio la rotura y los niveles de extrañamiento, fue necesario realizar una construcción metodológica acorde. La imagen del tejer, del entre-tejido, resultó pertinente para establecer al menos tres niveles de

configuración de una aproximación a la intertextualidad que pudiera tomar distancia del paradigma hermenéutico, incluso lingüístico, que concentra el sentido en la unidad textual y, por el contrario, que concibiera el sentido como algo que se explora y construye ex-céntricamente: desplazándose en la trama de sentido que desborda la unicidad y compele la obra a dialogar con el mundo vital al que alude. Para abordar este reto, se desenfocó el recurso a un artista particular y se tomó en serio un referente objetual particular: la cama. La cama en el arte colombiano se encuentra presente de diversas maneras y las puntadas que vinculan unas a otras permiten abordar la exploración conforme al universo de sentido dentro del objeto (imagen canasto del objeto-obra), a la extensión de correlaciones en ocasiones conflictivas (imagen hamaca del objeto-obra) y a la manifestación de la resistencia y lucha que motiva la obra (imagen ruana del objeto-obra).

Lo anterior llevó a plantear, en el capítulo cuarto, la pregunta por cómo entender el lugar de enunciación de la obra de arte objetual en el arte colombiano. La manera como se habla de él se confronta con la manera en que “habla” la obra misma. Lo primero tiende a imponerse por una serie de factores que incluyen desde las herencias de un lenguaje hegemónico del arte hasta las ontologías de la colonialidad del pensar, del hacer, del sentir en el territorio latinoamericano. Una vez esto se reconoce, es necesario explorar alternativas emergentes que puedan dar cuenta de cómo en la resistencia a esas ontologías el arte persigue la instauración de un plano de enunciación propicio que he denominado lo provincial. Término adoptado de las palabras de Beatriz González, a quien este capítulo debe mucho más, lo provincial se establece a partir del diálogo entre los objetos de uso del arte –aunque González tiene protagonismo, lo relevante es la referencia permanente de los objetos, los muebles, los juguetes, las sillas, los cucharones, los machetes, etc., a la vida misma; o mejor, a la composibilidad de la vida misma, esa sensación de cercanía hogareña que portan y que muestran que las variaciones entre una obra y otra son composibles a la hora de pensar el lugar que las inspira, desde el que hablan y aquel al que aluden. Este capítulo probablemente es el más largo por un excursus que no pude evitar, pero que tiene la función de mostrar que en esa constitución de lo provincial ineludiblemente se perfilan también aquellas formas de sujeto que las obras critican o proponen –o las dos al mismo tiempo.

La llegada al sujeto culmina en el quinto capítulo. A veces siento que todo lo anterior fue o una cementación o una larga evasión hasta este capítulo. Fue un texto difícil de escribir, pues difícil es la historia que portan los objetos del arte de la violencia en Colombia. Dolores múltiples, escenas trágicas, acciones tan humanas que colindan con lo monstruoso, se develan en los objetos de estas obras. Particularmente Doris Salcedo es un referente ineludible, si bien no es la única. Pero el trabajo con cada mueble, silla, cama, zapato, está concebido, desde el inicio, para abrir con vigor la rotura que desde el discurso cotidiano se esmera en tapar la herida de la violencia en el país. Me costó mucho la escritura, costó mucho exponerme al dolor. Pero a la final, estimo que fue el cierre adecuado para ver cómo desde el objeto en la obra se demanda una particular forma de sujeto que pueda aceptar el extrañamiento y corresponder al dolor (y dolo) que la violencia ha causado en el país. La viudez, la orfandad, y la complicidad que le corresponden, emergen de estas obras y la potencia del objeto en ellas.

Por lo que resta de este capítulo inicial, es necesario establecer un diálogo en torno al concepto mismo de extrañamiento; diálogo al cual no solo está invitado el lector sino un singular artista, a saber, Óscar Muñoz. Este artista goza de una particular duplicidad: por un lado, está arraigado en el mundo, el clima, la perspectiva aérea y las anécdotas de su Cali natal; pero por otro lado su trabajo con ciertos objetos es tan directo, literal incluso, que deja explícita la situación de extrañamiento. De ahí que resulte apropiado para abordar, en lo que sigue, la teoría en torno al concepto de extrañamiento. Con su obra, es posible ver el paso del extrañamiento del objeto al extrañamiento de la experiencia e, incluso, de la vida misma. Los componentes aquí explorados en torno a la construcción de esta categoría se hacen transversales a lo planteado en los demás capítulos.

Antes de dar paso a dicho tema, deseo no pasar por alto agradecer la paciencia y compromiso que cada lector pueda tener para con las páginas que siguen. En particular, al profesor Aurelio Horta por apoyar y creer en estos años en mi manera de proceder. Con afecto, al profesor Edgar Pineda, mi padre y contertulio principal, y a mi esposa, la profesora Jennifer Rivera, quien además de diálogos a deshoras y valiosas ideas nunca me negó el abrigo emocional que exigí realizar este escrito en medio de una pandemia y un confinamiento. Finalmente, también quiero reconocer un hallazgo singular: el trasegar de

estas páginas está lleno de diálogos con el trabajo artístico de mujeres artistas que de Beatriz González en adelante (incluso, no solo artistas como Escallón, Salcedo, Diettes, Bursztyn, Álvarez, Caycedo, Hincapié, Calle, sino críticas y estudiosas del arte como Traba, Pini, Buenaventura, Giraldo, etc.) han llenado de sentido la posibilidad de pensar y dejarse afectar por algo que llamamos el arte colombiano y cuya historia, en clave de mirada y sensibilidad femenina, es algo que debemos reconocer. A todas ellas, mi admiración y respeto en cada una de las líneas que con afecto y gratitud me permito dedicar, discutir y crecer con sus ideas.

Extrañamiento(s) desde el baño de Oscar Muñoz

Probablemente allí, bajo el umbral de la puerta, una ventana del fondo resplandezca con la luz matutina; no muy grande, no muy brillante ella, lo suficiente para remarcar también las sombras y superficies reflectantes de las cuatro paredes del baño enchapadas al mejor estilo de Óscar Muñoz (1951-) en *Interiores* (1976-1981). Ya adentro, la luz encuentra tropiezo en esa vieja cortina plástica, opalescente, quemada por el sol, pero que a contraluz todavía enciende la imaginación sobre ese cuerpo que se baña (al fin y al cabo, el vidrio es enemigo de la imaginación). Se alcanzan a percibir, cual fotogramas impregnados en la materialidad de la cortina de baño, cómo se mueve, se limpia, se toca. A un costado, un espejo acusa la mirada fisgona reflejada: justo ese espejo redondeado, que no puede estar en otro lugar que a la altura del rostro, desnuda la mirada, mientras que el vapor del baño transforma lo visible en su lisa superficie. Pero como es natural de lo humano, es mejor evadir la mirada y posarla en otro lugar. Manos y ojos, como por vergüenza, caen en el lavamanos. Paradójico lugar: ¿puedo recibir sus servicios sin hacerle una venia? ¿El agua que se posa en su interior, y dentro del cual deseo fugarme, no es ya otro espejo, otra superficie reflectante como el agua del río Cali? Servil, el cuerpo ve el rostro que aparece sobre el agua allí contenida sin plena seguridad ya de saber a quién le corresponde o qué verdad oculta. ¿Por qué no ver hacia otro lado, como al portarretrato familiar o al espejo de mano translúcido que habrían llevado mi mirada a través del cristal al resto del inquilinato

que llamo hogar? Al final, solo queda un cuerpo rodeado por las presencias de una cortina de baño, un lavamanos y un espejo.

Inquieta pensar –virtud artística de despertar el pensamiento– con relación a la obra de Óscar Muñoz sobre la manera en que él ve las cosas que han de servir para sus obras. Sabemos lo que vemos, su resultado final expuesto en cada ocasión o agrupado en una retrospectiva; y también reconocemos aquello que nos hace ver en las obras: esa inquieta imagen vaporosa o líquida que confronta, no sin estremecimientos, la mirada que le visita. La fuerza icónica de ese rostro hecho imagen líquida ha sido ocasión de amplias reflexiones, ya como lectura contextual mnémica y política, o ya como una incansable pesquisa en torno al momento protográfico de devenir imagen. Pero la inquietud a la que me refiero aquí es probablemente ulterior, más cismundana, incluso somática: ¿cómo entender esa búsqueda infatigable del dibujante Muñoz de atar la evanescencia a algo menos frágil y más duradero que el papel? ¿Cómo seguir siendo fiel al icono y, sin embargo, hacerlo móvil? ¿Con relación a qué? ¿Es posible seguir fascinado con el trazo del rostro, el cuerpo, el fondo de las cosas y a la vez desplazar su lugar de contención, su garantía icónica y su condición de realidad? Muñoz hace evanescente el dibujo, contrariando su finalidad representacional; su testigo es la reproductibilidad de la imagen hecha video. Y, con todo, previo al video, previo al icono, está el objeto. Muñoz extraña la imagen y el dibujo en objetos cotidianos, usualmente dados por ciertos, pasados de lado, manchados sin ser vistos, que se hacen protagonistas silenciosos de sus obras y dan cuenta de un desplazamiento de la mirada y de los cuerpos que le permite ponerlos a trabajar en y con la imagen. Pues es precisamente esa virtud silenciosa y demasiado familiar de los objetos elegidos la que soporta e impregna el shock del experimento visual resultante.

Para explorar esta inquietud hay que dejarse llevar a ese momento somático de estar rodeado y poder ver de otra manera sus objetos: una cortina de baño (*Cortinas de Baño*, 1985-1986), un lavamanos (*Narciso*, 2001 y *Biografías*, 2002) y un espejo (*Aliento*, 1995) (Ver [Galería 1](#)). Allí, el cuerpo se hace una cosa más. En general, estos objetos no invitan a tocar o a actuar; por el contrario, nos miran, nos objetualizan. ¿Qué posición adopta el sujeto por ellos rodeado? ¿Qué mirada extrañante puede fascinarse en singularizarlos y hacerlos ser más que entorno? Entre la cortina, el lavamanos y el espejo, el sujeto es

cuerpo desnudo y en consecuencia ya no importa si la imagen que se refleja le corresponde o no, pues ella misma está ahí como indicio del cuerpo que este escenario captura. Puede ser nada más que un experimento mental reunir estos objetos (estas obras) en un mismo espacio imaginario (aunque exposiciones como la célebre *Protografías* (2011) curada por José Roca y Maria Wills Londoño ya las han puesto a dialogar; incluso la exposición española *Atramentos* (2015) opera en un baño público). Pero sus intertextos permiten empezar a sumergirse en una particular ontología que ya no es la de la imagen, sino la de la relación entre el sujeto y sus objetos. ¿Quién constituye a quién? ¿Cuál posiciona al otro? ¿Es Muñoz quién hace de este baño imaginado un laboratorio de singularización artística y experiencia extrañada, o son estos objetos reflectantes los que le plantean una lúdica distanciadora, incluso alienante, ante la cual su cuerpo no puede sino caer sentado en el único lugar que queda por y para ver?

Aún si en el baño Muñoz estaba sedente o no, cosa harto curiosa y sin embargo nada fuera de lo común como lugar de ensimismamiento, los juegos de singularidad y extrañeza que supone desplazar las posibilidades de significación y expresión sobre la materialidad de estos objetos es el asunto que deseo explorar. Se acusa aquí otra ontología –estética, sin duda– porque dicha posibilidad antecede la ontología protográfica de la imagen. Para Roca, todo el trabajo de Muñoz con la fotografía es protográfico en tanto “se sitúa en el espacio temporal anterior (o posterior) al verdadero momento decisivo en el que se fija la imagen: ese proto-momento en el que la imagen está por ser, finalmente, fotografía” (2012, pág. 9). Mi interés no es cuestionar ni debatir esta tesis, sino, de hecho, compartir y extender la apreciación en torno a los usos que Muñoz hace de las cosas, lo cual incluye usar la fotografía no en cuanto imagen y referente del mundo, sino como una materialidad disponible al trabajo artístico pasada por, mediante el dibujo de la fotografía, “el filtro subjetivo del cuerpo que involucra la triada ojo-mente-mano” (2012, pág. 11) desde la serie de dibujos *Inquilinatos* (1976) (Ver [Galería 1](#)).

Cuestión similar se evidencia en la serie de dibujos *Interiores* donde la experiencia imaginada del baño es, de hecho, recurrentemente plasmada. Maria Iovino ya había señalado la insistencia en los lugares húmedos como baños y cocinas: “las últimas producciones de *Interiores* son enfoques en picada fotográfica hacia pisos y paredes de

baldosa que parecen disolverse en el ensordecimiento de la luz, de la humedad y del viento” (2003, pág. 39). Es la misma humedad y efecto del agua que después desbordaría y destruiría el carboncillo en *Narcisos* o *Simulacros*. Pero en la serie de *Interiores* también hay corredores y salas, espacios interiores cotidianos y familiares que la fotografía y la experiencia proveen. De hecho, sus obras se asientan en los espacios y cosas de la experiencia vital: “Mi infancia no es un recuerdo de Patio de Sevilla, como dice la canción, sino un corredor largo y oscuro que desembocaba en un solar iluminado que yo recorría en triciclo. Esos eran mis primeros cuadros. Por eso yo no puedo saber de dónde vienen mis influencias, que pueden ser Vermeer o mis propios recuerdos de las láminas que había en el cuarto de la muchacha de servicio” (Iovino M. , *Volverse aire*, 2003, pág. 25). Las láminas recordadas hacen parte de las cosas disponibles para su uso artístico. El mundo de cosas es el que adquiere densidad, significación y vida en los dibujos de Muñoz, cuyas perspectivas e iluminaciones, así como la presencia de espejos, baldosas, otras fotografías y otras cosas, crean una “penumbra atmosférica” (Garzón, 2005, pág. 51) que nos deja en su interior. De ahí la sensación compartida con Giraldo de que en esa atmósfera Muñoz nos convierte en un “espía involuntario”: “no puede evadirse la sensación de que algo inquietante ocurrió entre esas paredes, circunstancia a la que contribuye la pronunciada diagonal que atraviesa la imagen. La presencia está indicada por la ausencia, como decíamos, pero siguiendo el procedimiento de extrañamiento por excelencia: definir lo siniestro mediante una atenta mirada a la rutina” (Giraldo E. , 2012, pág. 56).

El baño de Óscar Muñoz es un escenario cuya cotidianidad y familiaridad es puesta en una experiencia de extrañamiento capaz de confrontar la mirada y el cuerpo que ya no lo habita con la comodidad usual. Y es de hecho tan incómoda la presencia de los objetos así extrañados que su natural obsesión no puede ser otra que capturar y trastocar las posibilidades de regresarlos a su estado de medios de autoidentificación. No se trata de mostrar el trabajo de Muñoz como uno objetual, pues, como dice Iovino, nunca ha sido esta una preocupación explícita de la investigación del artista. Pero es precisamente por eso, por la des-preocupación con que lo toma, lo usa, lo hace obra sin descomponer su objetualidad que, a la vez, es posible traspasar la imagen y dejarse interrogar por la presencia de ese objeto allí en obra. Pues experiencia y objetos sufren a su manera, como

se tratará de mostrar en lo que sigue, de extrañamiento y, al hacerlo, lo que es más común, más fundacional e ineludible de la existencia se hace patente: el sujeto es en la multitud de experiencias de cosas a la mano; o en palabras del mismo Muñoz: “La historia del hombre es la historia del lugar donde vive, de las cosas que lo rodean, de los cuadros que tiene en su casa, de sus almanaques, su cama” (Roca & Martín, 2013, pág. 66). Pienso, con Iovino, que esta es una línea de base -y poco visibilizada debo añadir- del trabajo de Muñoz. Sus medios de dibujo han puesto en evidencia la invasión de la luz, de las superficies reflectantes, de las formas que se diluyen y que atraviesan décadas de trabajo de *Interiores* a *Simulacros* (1999). Pero al detenernos en los recursos objetuales que también se reiteran en su obra -primero como imágenes, luego como presencias y soportes materiales- resulta apenas consecuente considerar la demanda que obras como *Cortinas de baño*, *Narciso*, *Biografías* y *Aliento* exfolian de la experiencia vital y cómo, además, ello implica aceptar perderse en dichos objetos, ser consumido por ellos, perder la realidad de la propia y singular yoidad.

De modo que, de la mano de estas cuatro obras de Muñoz, es posible explorar las facetas del extrañamiento, primero en el objeto mismo, segundo en la experiencia a la que lleva la obra, y tercero en la vida misma del sujeto en ella. Esto pone sobre la mesa la posibilidad de hacer uso de la categoría de extrañamiento. Al respecto, dos usos en la teoría del arte suponen distintas tradiciones. Uno, el más prolífico en relación con las artes visuales, proviene de Benjamin. Aunque conocedor de Brecht, Benjamin explora este término, al decir de Bolívar Echeverría (2003, pág. 6), como una propiedad del “aura” de la obra de arte, elemento que de hecho lo separa del *V-effekt* brechtiano o efecto de extrañamiento. Lo aurático tiene la naturaleza de lo lejano o lo extraordinario, “por cercano que pueda estar”. El aura le compete al vínculo de la obra con lo cúllico, y, en consecuencia, es por ello que una vez perdido lo segundo a causa de la reproductibilidad técnica que la primera se desvanece. Lo que queda se instala en el escenario de arte de masas, donde el aura no tiene cabida y, por el contrario, se requiere la mirada de la crítica. Ciertamente Benjamin conocía el efecto de extrañamiento del teatro de Brecht, pero en *¿Qué es el teatro épico?* dicho efecto es caracterizado como el *gestus* con base en el cual el dramaturgo alemán puede generar un efecto crítico sobre la ilusión dramática que mantenga la razón -y no la

empatía emocional— activa y dispuesta a cuestionar su realidad social. Pero estimo que el punto de partida puede ser revisado.

Benjamin declara que la multiplicación de las reproducciones es contraria y se superpone a una presencia irrepetible (1989, pág. 15). Pero ¿y si fuera al revés? De hecho, obras como las de Muñoz parten del contexto de su reproducibilidad, de ahí su estabilizada significación y absoluta familiaridad. El hecho de hacer del objeto una obra de arte supone reconocer su potencial como testigo de la vida cotidiana del contexto y estilos de vida en el que tiene lugar. Pero en lugar de suponer una incoada nostalgia de la tradición, el recurso a los objetos en el arte de Muñoz (y otros artistas colombianos, como se explora en esta tesis) conlleva el reconocimiento de que la crisis de la tradición y la agonía de la humanidad son de hecho el punto de partida de la obra. Su aura, o su carácter aurático, no interesa más. No tiene lugar en un contexto y una tradición en crisis. Por ende, eso es buscar algo que no se le ha perdido. Lo que la cortina de baño o el pequeño espejo apuntan es a una ruptura y una búsqueda: ruptura de la mirada que desestima la crisis vital del contexto y búsqueda de una experiencia de sentido que pueda dar lugar a una otredad constructiva. Por ello, el extrañamiento al que me refiero aquí no puede ser el de lo aurático que se ha devuelto al arte (como, tal vez, autores como Juan Antonio Ramírez (2009) desearían reconocer). Se trata de aquel que constituye un llamado a no permitir que la experiencia de sí se pierda en la homogeneidad.

Una tradición del concepto más cercana a este llamado se encuentra en la línea que iniciaría con el formalismo ruso. *Ostranennie* es el término ruso que Victor Shklovski utiliza y que se ha traducido como extrañamiento. En términos generales, aunque volveremos a él más adelante, Shklovski postuló esta categoría por oposición al paradigma representacional de la pintura donde lo visto es referente de una realidad. El extrañamiento implica un procedimiento de alterar esta economía artística incrementando la dificultad y duración de la percepción. En palabras de Eichenbaum, “el arte es interpretado como un medio de destruir el automatismo perceptivo; la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento” (1978, pág. 31). La obra de arte deviene así un artificio que modifica la manera de presentación de las cosas y, por su vía, la estabilidad de

la experiencia de las mismas. Para los formalistas que seguirán y discutirán esta noción, el artificio estaría no en el reflejo o la génesis sociohistórica de la obra, sino en la utilización específica del material que permite ver las cosas, invisibilizadas en capas de familiaridad, de otra manera o como vistas por primera vez.¹ De los elementos constitutivos de significación a la sensibilidad del autor, se trata de la integración metódica de niveles de significación que dan cuenta del artificio y su efecto resultante (Todorov, 1978, pág. 17). Este planteamiento resulta útil para aproximarnos a la idea de un extrañamiento en las obras de Óscar Muñoz. El artificio del objeto en la obra favorece la construcción de nuevas formas de significación, que, empero, al decir de Puelles, hacen del extrañamiento una manera de usurpar la realidad liberando la obra de iconocidad y provocando la distancia cognoscitiva del sujeto (2017, pág. 16). En su lugar, la obra aparece como un topos de vivencias extrañantes, “esto es, de experiencias radicadas en la pérdida de las evidencias respecto de lo que venía teniéndose por suficientemente reconocible” (2017, pág. 25).

Douglas Robinson señala en *Estrangement and the Somatics of Literature* (2008) que el artificio del extrañamiento puede entenderse según cuatro maneras de ser de la cosa.² Primero se encuentra la cosa tal como es somáticamente vista o sentida (Cosa 1). En segundo lugar, la cosa como es reconocida, es decir, como signo, una abstracción que ya no es sentida (Cosa 2). En tercer lugar, la imagen poética de la primera cosa (Cosa 3). Y por último, el poema mismo (Cosa 4). El extrañamiento ocurre cuando, por una parte, se reconoce que el camino de la Cosa 1 a la Cosa 2 es el de la habitualización o automatización de la percepción y, por otra parte, cuando la Cosa 3 plantea un vínculo con la Cosa 1 como una dirección inversa que obstruye dicha automatización y regenera la

¹ Resulta sugestiva la manera en que el mismo Malevich habla de los objetos: “El sentimiento intuitivo encontró una nueva belleza en los objetos: la energía de las disonancias que resulta del encuentro de dos formas. Los objetos tienen en sí una multitud de momentos temporales, su aspecto es variado y, en consecuencia, también su pintura es variada. Todos estos aspectos temporales de los objetos y su anatomía (capa de madera, etc.), se han vuelto más importantes que la esencia y han sido tomadas por la intuición como medio para la edificación del cuadro” (Malevich, 1975, pág. 40).

² Respecto a la historia del concepto, Robinson señala: “Novalis is not the only inventor of Romantic estrangement, of course; the concept is one of the central ideas of German and English Romanticism and German Idealism, closely tied to Hegel’s dialectical exfoliation of Rousseau’s concept of alienation and Friedrich Schlegel’s Romantic irony. The basic idea is that conventionalization is psychologically alienating, anesthetizing, and that the reader therefore stands in need of some sort of aesthetic shock to break him or her out of the anesthesia. Everywhere we look in Romantic and Idealist thought, in fact, we find pronouncements on the nature of poetry that anticipate Shklovsky’s formulation (2008, pág. 81).

experiencia vista y sentida de la Cosa 1. La Cosa 4 correspondería a esos elementos de significación que componen el artificio artístico (2008, pág. 94). Hasta aquí, el extrañamiento no necesariamente tiene un papel crítico más allá del formal sobre la obra particular. Empero, el planteamiento de Shklovski abre una línea de reflexión en el que la cosa extrañada y la experiencia de extrañamiento pueden dar cuenta de elementos que el teórico ruso no abordó, pero que, en efecto, otros autores y los desarrollos del arte mismo han alimentado y que hacen plausible retomar en la experiencia de hacer uso de la familiaridad de un objeto común en la obra de arte. Experiencia que no se limitaría ya a un asunto de modificar la presentación y percepción del objeto, sino que se abriría a significaciones que remontan a los modos de ser con y a partir de los objetos: la vida en la ciudad, el patio de la infancia, las cosas del baño. En esta implicación las obras de Muñoz –y diría las obras de arte objetual– juegan con una expansión del extrañamiento en la que el sujeto mismo se confronta con una vida extrañante. Mostrar esta posibilidad implicaría traspasar el límite formalista del artificio para conectar con una estética en la que el sujeto deviene centro extrañado de la obra, cuestión que habrá que ahondar en lo que sigue en diálogo con las obras de Muñoz.

Extrañamiento del objeto: Cortinas de baño

Las primeras cortinas fueron entonces los mismos interiores de baños, pero con un punto de vista menos forzado y aéreo, más frontal y a la altura normal del espectador. De modo que la cortina real de plástico opalescente era el soporte de otra cortina ilusoria más transparente, que contenía accidentes y rastros de agua en un espacio ficticio. Junto a estas cortinas hice un grupo de cinco cortinas más delgadas que contenían sólo figuras en la actitud cotidiana del baño, pero con una presencia difusa y espectral. Con este grupo creo que logré más expresión del soporte y también mayor dramatismo (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1996, pág. 12).

Maestro de espectros, Óscar Muñoz sabe bien que no se trata de una mera ilusión. Es presencia material con plena capacidad de capturar los sentidos y, sin embargo, nunca asible, escapa de la posibilidad de captura. El espectro se deja ver, sentir, mas nunca representar. Por ello solo nos deja con el pavor y la culpa de ver lo que no debía. Pero para poder ser visto o sentido, el espectro debe jugar con un soporte material que dé lugar a su estado de indefinición y, por ello mismo, deje a su víctima en una incertidumbre de lo

visto y de quien ve (“yo lo ví, estoy seguro!...¿estaré enloqueciendo?”). *Cortinas de baño* (1985-1986) (Ver [Galería 1](#)), una obra que constituye un punto de inflexión en el trabajo del artista, juega precisamente con este dramatismo. Es una invitación a un juego de seducción frustrada que deja abierto el interrogante sobre el *voyeur* que él mismo construyó. Hay una mecánica –artificio diría Shklovski– en su obra, ya de larga data reconocida por la crítica:

El logro de *Cortinas de baño* ocurre cuando Muñoz imprime en un soporte transparente y leve, imágenes de bañistas o de salas de baño desleídas, apenas reconocibles, tras el vapor y el agua ya condensada que vuelve a rodar por las superficies. El efecto lo propicia el encuentro del agua corriente que Muñoz instala en el borde superior de la tela transparente, con la tinta que lanza desde un compresor a través de un tamiz fotoserigráfico. Así, cuando la impresión se afirma, la integridad de la imagen se ha descompuesto por el correr del agua, y su apariencia se asemeja a la de una cortina de baño que afecta la visión entera de los cuerpos que cubre (Iovino M. , 2003, pág. 16).

Pero en medio de esta mecánica, no por menos innovadora y sorprendente, no deja de inquietar una extraña seducción a la que invita la obra. Mi yo frente a la cortina encuentra la sombra de un cuerpo. La luz agudiza la posibilidad de verlo y, sin embargo, solo es sombra adherida a la superficie plástica. Pero es esa superficie ondulante, pesada y móvil de piso a techo la causante de mi atracción. La cortina de baño es un objeto extraño: protege el espacio de la salpicadura del agua, pero se mueve al son de las gotas que le caen, del cuerpo que choca; permanentemente ondula acusando la presencia y el acto, pero es estorbosa, pesada y hasta ruidosa; opalescente a propósito, nunca del todo limpia, las manchas sobreabundan; cumple la función de separar el espacio de la ducha del resto del baño, pero uno solo quiere tocarla poco y arrastrarla fuerte hacia un costado. La higienización de las sociedades contemporáneas ha terminado por sustituirla por el vidrio, dejando todo a la vista, incluso cuando no quiere ser mostrado, y eliminando las sombras. Pero la materia de la cortina, tosca con la luz, deja en ambivalencia lo visto y lo que se desearía ver, pues, tal y como Muñoz nos ubica, el ver, el oír y el sentir (efecto sinestésico implícito) siempre están en la posición de afuera del baño –o al menos de la ducha: ante sus cortinas no soy más que un *voyeur*, un mirón impertinente. Pero más aún, como bien sabía Hitchcock, la cortina de baño es un objeto psicótico que apela al deseo de arrastrarla, incluso arrancarla súbitamente, en una pulsión apenas contenida por el pudor del encuentro con el otro que la cortina esconde. Y allí yace su drama (a veces, también, burla) espectral: convertido en mirón, no resisto la tentación de acercarme más allá de todo pudor (personal

y artístico) y lograr capturar lo que la cortina de baño esconde, para encontrar, empero, nada más que la repetición invertida del mismo juego: ausente de cuerpo, se replica el mismo brillo, misma sombra, misma luz, mismo material; tan solo el borde abismal de dejar que el goce me atrape en un giro inacabable alrededor de la misma cortina.

Aquí se abre el extrañamiento frente a la obra, tanto en el artificio de la obra misma, como en el efecto causado en la experiencia. El primero compete a lo que se denomina una desautomatización en la percepción y significación de la cosa –el objeto–, mientras que el segundo remite a la experiencia que suscita, el efecto de distanciamiento. Por ahora conviene centrarnos en el primer aspecto del extrañamiento.

En efecto, para llevarme a ese estado de psicosis a la Hitchcock, el objeto debe ser extrañado y llevado a un estado de significación extrañante. Esta es una tarea difícil. No por la ingeniosidad que supone a la poética artística, sino por el mundo que implica confrontar: al decir que el objeto –la cortina de baño– nos es familiar, no estamos diciendo más que una obviedad. Y precisamente por ello, su obviedad confronta, resiste el encuentro, incluso suscita rechazo ante la obra. Los objetos se encuentran en un estado de automatización permanente que garantiza su economía y funcionalidad. Y al ser reproductores de la cotidianidad, la vida misma se cosifica en los hábitos automáticos que, al decir de Shklovski, la devoran: “así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra” (1978, pág. 60). El primer acto de resistencia que hace extrañamiento es precisamente la posibilidad de detener la automatización. Si el lenguaje y las estructuras estabilizantes de significación en el mundo social tienen la tarea de garantizar una representación legaliforme del mundo, la presencia de unas fórmulas fijas, el uso diferencial (y diferido, también) de palabras, formas, materiales, signos en general, presentados de una manera distinta otorga una organización ambigua del mensaje respecto al código. Para Umberto Eco, “a partir de esta sensación de “extrañeza” se procede a reconsiderar el mensaje, mirando la cosa descrita de otra manera y, como es natural, también los medios de representación y el código a qué se refieren” (Eco, 1986, pág. 139). Las fórmulas hasta ahora vigentes para dar cuenta del mundo pierden efectividad. No se trata de romper las fórmulas o las normas de percepción, sino de usarlas para maniatar la

significación inmediata y conducir a una percepción no adiestrada, elongada, interrogativa, tal y como si se confrontara con el objeto por primera vez. Pero este extrañamiento no puede quedar en el mero plano del interrogante, sino que el objeto debe poder ser sentido en su propia vitalidad: “para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. [...] El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto” (Shklovski, 1978, pág. 60).

¿Qué más familiar y automatizado que un objeto del baño de cualquier casa? Se nos olvidan los oscuros secretos de los que son testigos y las pulsiones que han mediado; la mirada funcional sobre la cortina (¡pero no es más que una cortina de baño!) desestima ese impulso infantil por desautomatizado pero también deseante en su desnudez y referencia somática que le compete como objeto en medio de la retórica del baño, de su intimidad, de su sensualidad, de su coprofagia y de su albergue de ensimismamientos de cuanto puede pensado y deseado. Es por ello que la cortina de baño es el lugar para sostener esa sombra corporal y afectar nuestra sensibilidad. Pero esto se hace patente extrañando su posición en el mundo (saliendo del baño), intensificando el efecto lumínico en su materialidad (la puesta en instalación) e impregnando la sinestesia de la sombra corporal en su superficie material (deformación sensible en la obra).

La palabra “deformación” no es gratuita. Para Todorov, “el hábito nos impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos: esa es la finalidad de las convenciones artísticas” (1978, pág. 12). La deformación es entendida por él como una disminución de la probabilidad de recepción del mensaje. Este principio informacional aplica tanto a la recepción de una obra particular como a la posibilidad de innovación en arte. Sin embargo, podríamos extender la idea de la deformación en otra dirección. Si seguimos la reflexión de Jameson en torno al concepto de extrañamiento, la deformación del objeto remite a la instalación de la tensión entre la habituación y la “percatación repentina de las texturas y superficies mismas del mundo y del lenguaje” (Jameson, 1974, pág. 50). El objeto hecho obra es deformado con relación a la habituación y, por este medio, hecho disparador de redescubrimiento, percatación de la propia manera de ver el mundo y sus detalles en una manera que, a la vez, nos despoja de la tranquilidad que da el hábito; en palabras de Jameson, “el arte es en este contexto una manera de

restaurar la experiencia consciente, de irrumpir en los hábitos de conducta adormecidos y mecánicos y permitimos renacer al mundo en su frescura y horror existencial” (1974, pág. 50). Deformación entonces es precisamente la poética de *Cortinas de baño*, sin que en realidad sufra uno de sus pliegues. Pues este objeto –y su serie– deforma en manos de Muñoz el contexto objetual al que pertenece la cortina y la realidad automatizada, irrumpiendo en la mirada y la sinestesia corporal a la que alude y dejándonos a flor de piel las sensaciones y significaciones ocultas tras la cortina.

Por ello, no podríamos reducir este trabajo a un asunto, al decir de Roca y Martín, de extensión de la “capacidad como dibujante para engañar al ojo (...) y nos fascinan con su verosimilitud. Pero al acercarnos y correr las cortinas quedamos con las manos vacías; no hay más que velos” (Roca & Martín, 2013, pág. 60). Esta interpretación supone que en la “verosimilitud” yace la poética de la obra. Pero si lo que hemos planteado es plausible, el dibujo es suplemento de la deformación inscrita en el objeto hecho obra y es precisamente por ello que no hay engaño ni manos vacías. Justo nos quedamos con lo que hay, con la materialidad del objeto sobre el que se instaura la relación de seducción. Nunca se trató del cuerpo tras la cortina, sino del desfogue de abrirla súbitamente, o tal vez lenta e inescrupulosamente, pero ciertamente evidenciando la pérdida de sí que implica dejar el pudor habitual y correr la cortina ajena, dejarse llevar por su invitación y quedarnos con la satisfacción del objeto mismo. Con esto en mente se ilumina la frase célebre de Shklovski “que la piedra sea piedra”: no como una cosa más en el suelo, sino conforme a su extrañada y singular vitalidad capaz de ser, hacer o “enseñar” como una piedra en el camino.

Con ello, aviene la distinción del mismo Shklovski entre visión y reconocimiento. El reconocimiento es del orden de la verosimilitud. La visión se enmarca dentro del extrañamiento. Éste no puede ser medido en términos de verosimilitud, pues es precisamente aquello que deforma. De ahí que Shklovski consagre al arte esta tarea: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la *ostranenie* de los objetos, y que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Shklovski, 1978, pág. 60). Pero ¿qué entender por visión en extrañamiento, o tal vez visión

extrañada? Ana Contursi asocia esta tarea artística con la metaforización. Para ella, se trata de un efecto de la oposición entre el reconocimiento, propio de la esfera de la comunicación automatizada, y el campo de impresiones pregnantes que resultan de la visión de las formas; efecto que se manifiesta como una superposición de la racionalidad comunicacional en virtud de dejar abierta una singularidad metafórica. De ahí que: “las metáforas utilizadas por el arte, sus formas y rodeos, constituyen el meollo de sus efectos posibles y nos llevan, afortunadamente, de las preguntas ontológicas acerca de lo que el arte es, hacia interrogantes más complejos, que no encuentran respuestas categóricas pero que piensan lo que el arte hace en relación a las tensiones siempre latentes entre ciertas leyes y estructuras internas (lo artístico) y el mundo del que surgen y sobre el que se despliegan” (Contursi, 2017, pág. 8). Sin embargo, al pensar en torno a la inquietante cortina de baño de Óscar Muñoz, la metáfora no parece ser algo que caracterice la obra. Pues la metáfora supone el reconocimiento de los términos de la elipsis y ello no toleraría la posibilidad de deformación; la metáfora no extraña, invita a seguirle el camino a partir de lo conocido. Posiblemente la interpretación de Robinson sea más pertinente al caso: “no se trata solamente de que el reconocimiento está condicionado por repetición a ser automático; se trata de que el automatismo funciona eludiendo la sensación, ese sentir visualmente canalizado pero miméticamente reencarnado del lenguaje corporal de Joe que nos dice no solo quién es sino qué está sintiendo” (Robinson, 2008, pág. 119). En la expresión de Shklovski de “dar sensación del objeto”, el énfasis está dado en la corporalidad en juego. El efecto no es meramente metafórico, sino vinculado al campo de sensaciones corporales a los que remite y de los que participa el objeto. No hay objeto no sentido, al menos mientras sea un objeto de uso cotidiano. Por reconocimiento dejamos de sentir la cortina de baño. La visión retrotrae la experiencia de la misma a las cadenas de sensaciones y sus significaciones propias, originadas en el cuerpo que hace y es con el objeto. Una visión somática o corporizada que se contrapone a la desomatización de nuestra experiencia del mundo. Por ello *Cortina de baño* captura el cuerpo, las sensaciones, y es desde ese estado que puede ser leída la invitación que nos hace: el campo de sensaciones que despierta y las libertades de goce que implica nos ponen en esa posición *voyeur* desde la que ya no pasamos de largo la cortina de baño, sino que somos

llevados a la extrañeza que contiene y que nos da una visión sin tapujos de lo visto y del propio ver.

El término de Shklovski *ostranenie*, para referirnos a este extrañamiento, ha sido objeto de diversas traducciones y discusiones: “desautomatización” o “desfamiliarización” son los más usuales, mientras que “singularización” es el término usado por el traductor de Shklovski al español y el mismo “extrañamiento” concurre como una opción pasada por la traducción al inglés (estrangement). Con todo, a la luz de lo que hemos planteado, y gracias a la versatilidad de nuestra lengua, me gustaría proponer un esquema diferente de la relación entre estos términos: 1) el extrañamiento es la categoría central que pone en relación la desautomatización y un efecto de singularización; 2) la desautomatización es la característica del proceso de deformación artística del objeto al que hemos aludido con las *Cortinas de baño*; 3) pero, junto a ella, hay un efecto que puede distinguirse como singularización en la obra, en esas cortinas de baño comunes que devienen obras de arte y posicionan característicamente al sujeto con quien interactúan.

Sanmartín Ortí reconoce en el término desautomatización la manera en que Shklovski caracteriza “el procedimiento tolstoiano de describir los objetos como si no se reconociesen”, pero también en los diversos procedimientos literarios que estudió el formalismo ruso como la alteración del orden, la yuxtaposición de significados disímiles, la puesta al desnudo del procedimiento mismo. “En todos estos casos también se produce un extrañamiento, pero nos parece más claro referirnos al efecto literario descrito por Shklovski con el término –por lo demás habitual ya en la Teoría literaria– de desautomatización, puesto que la ruptura de los hábitos automáticos perceptivos es la finalidad última del extrañamiento y no al contrario” (Sanmartín Ortí, 2007, pág. 19).³

³ Al respecto señala: “La concepción autotélica de la forma artística y el reconocimiento de los poderes referenciales del extrañamiento, por tanto, más que una contradicción, representan dos momentos de un mismo proceso paradójico. Ahora bien, el extrañamiento, tal y como lo describía Shklovski a partir de la prosa de Tolstói, no es un procedimiento inventado por el escritor ruso, sino que aparece siempre que se describe la realidad desde un punto de vista inhabitual: ya sea la mirada de un caballo (como en Jólstomer), de un extranjero, de un niño, etc. Según Ambrosio, la noción de poesía como visión o intuición pura de las cosas, libre de cualquier tipo de automatismos preconcebidos, constituye toda una corriente del pensamiento estético que se remontaría a Platón, pasando por el romanticismo (Schiller, Shelley, Coleridge), hasta llegar al pensamiento intuicionista del simbolismo, Croce o Bergson. Siguiendo esta corriente, V. Erlich había mencionado en su estudio una serie de coincidencias entre el pensamiento de Shklovski y el de Coleridge, T.S. Eliot o los surrealistas” (Sanmartín Ortí, 2007, pág. 40).

Pero si, como hemos denominado, la deformación de las estructuras significantes a la base de la automatización remiten al procedimiento artístico, ello no es suficiente para caracterizar el efecto emergente en la percepción de esa deformación y la apertura en los modos de aproximación a la obra. Claramente *Cortinas de baño* de Muñoz no es una obra cuyo análisis pueda parangonarse con el análisis de la prosa tolstoyana como lo hace Shklovski, pues la modificación de los recursos literarios precede a la posibilidad de la descripción familiar de las cosas y ocurrencias del caballo. Por el contrario, una obra como la de Muñoz no toma como antecedente la modificación de los recursos materiales y sensoriales del objeto de uso, sino, de hecho, su estabilidad, su familiaridad: nunca ha dejado de ser una cortina de baño. Es sobre esa objetualidad que toma pregnancia el trabajo de Muñoz y que puede alterar la percepción; no hay descripción, menos narración, hay un efecto en que *esa* singular cortina acogida y alterada perceptualmente; aunque sin modificación material, confronta la propia sensación y vida habitual del sujeto.

El extrañamiento en el arte objetual toma unas premisas distintas a las del artificio literario. Y su efecto es más cercano a lo que Sánchez-Biosca -quien lleva el extrañamiento al principio de montaje en cine- caracteriza como un “efecto de violencia perceptiva” que se impone sobre el conjunto –y no solo sobre el elemento desplazado– de lo perceptible. “El concepto de extrañamiento y sus derivaciones teóricas más consecuentes adquieren sólo su pleno rendimiento observados a la luz de una poética que postula la violencia perceptiva, el shock emocional, y que concibe el texto como el desmantelamiento de una estructura compacta” (Sánchez-Biosca, 1994, pág. 213). Se trata de un efecto singularizante, ya evidenciado por las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, que, a partir de la desautomatización, pone al mundo en un estado de fractura frente al sujeto; de inacabamiento y ex-centricidad de la significación; de angustia y banalización de sus tradicionales prejuicios. La violencia es singularizante en tanto lo que se violenta es un estado de cosas preconcebido y normalizado: frente a la rutinaria manera de actuar con una cortina de baño, las *Cortinas de baño* de Muñoz irrumpen y desencadenan con el vigor de lo ex-céntrico (o centrífugo) todas las alusiones sobre el sujeto que allí es con y en el objeto.

En este marco de ideas, habría una perspectiva distinta de lo que acontece en *Cortinas de baño* frente a aquellas que se enfocan en el problema de la representación y la imagen. Para Roca, en esta obra, “al igual que en *A través del cristal*, realizada muchos años después, Muñoz logra establecer una distancia entre la imagen fotográfica del sujeto representado y el soporte que la acoge. En ese espacio indefinible se sitúa la experiencia de la obra” (Roca J. , 2012, pág. 14). Pero la singularización, ese efecto violento que le acoge en tanto obra, no se hace indefinible. Por el contrario, el espacio indefinible que instaura es el que media entre el objeto cortina de baño deformada y la posición de sujeto a la que invita. En palabras de Muñoz, “los trabajos de las *Cortinas de baño*, por ejemplo, tienen ese carácter: el espectador duda qué puede haber o no detrás de aquello que se percibe. Hay una disolución...” (Herzog, 2006, pág. 103). No se trata de que la fotografía y la relación entre ilusión y realidad no sean una línea intensa en el trabajo de Muñoz, ni de negar la aproximación sobre el laboratorio de ideas que sus obras expresan en esta línea. Se trata de reconocer la intensidad también de ese papel del objeto en la experiencia de duda sobre lo familiar, que no puede reducirse a un asunto de ilusión de la imagen, sino que se materializa en la relación de presencia del objeto y deformación de su familiaridad, al punto de que ésta incita una violencia perceptual que singulariza la obra y que deja al espectador en estado de disolución. Hay allí un estado emergente de los mecanismos y la experiencia de extrañamiento en la obra, pues la disolución es un efecto de violencia artística.

Shklovski caracteriza esta violencia como un estado de violación del ritmo: mientras que el “ritmo prosaico [de la vida cotidiana] es importante como factor automatizante [...] el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico transgredido. [...] no se trata, en efecto, de un ritmo complejo, sino de una violación del ritmo, y de una violación tal que no se la puede prever. Si esta violación llega a ser un canon, perderá la fuerza que tenía como artificio-obstáculo” (1978, pág. 70). El ritmo prosaico se encuentra en la estabilidad del código. El ritmo estético es el que lleva a extrañamiento la organización de ese código, de/re-estructurando sus elementos y dando espacio a la posibilidad de otros sentidos, sensaciones o significaciones. De ahí que, para Robinson, el extrañamiento trabaje a través de la disrupción, la reorganización y la revigorización de la interrupción y la

fragmentación. Es un orden sincopado en medio del código que “incita insurrecciones [...] a lo largo del sistema normativo” (2008, pág. 131).

Ya es claro, me atrevo a suponer, que el extrañamiento en la obra de arte no es meramente un artificio formal, a pesar de Shklovski. Esta categoría, en su diálogo con las *Cortinas de baño* de Muñoz, ha abierto una dimensión de la poética artística inscrita en la violenta singularización que supone tomar un objeto de nuestro mundo familiar y convertirlo en un testigo de lo que somos, incluso de lo que ocultamos al respecto. Curiosamente, siguiendo a Carlo Ginzburg, este dispositivo, visto de esta manera, no sería nuevo, ni necesaria o exclusivamente artístico. El historiador italiano encuentra este procedimiento descrito en palabras de Marco Aurelio:

Detente en cada una de las cosas que existen, y concíbela ya en estado de disolución y transformación, y cómo evoluciona a la putrefacción o dispersión, o bien piensa que cada cosa ha nacido para morir. [...]

De igual modo es preciso actuar a lo largo de la vida entera, y cuando las cosas te dan la impresión de ser dignas de crédito en exceso, desnúdalas y observa su nulo valor, y despójalas de la función por la cual se vanaglorian (Ginzburg, 2000, pág. 20)

Para Ginzburg, reconocer el extrañamiento de esta manera implica alejarse de las significaciones usuales a fin de abrir la experiencia, desnudarla de simbolismos hasta dejar en presencia su disolución. Tarea detectivesca del arte, ya no se ven las cosas como vistas por primera vez, sino “como si no tuvieran ningún sentido: como si fueran una adivinanza” (2000, pág. 21). En ello radica el extrañamiento –en la línea que hemos identificado en el arte objetual–: “comprender menos, ser ingenuo, quedarse estupefactos, son reacciones que pueden llevarnos a ver más, a alcanzar algo más profundo, más cercano a la naturaleza” (2000, pág. 27). Ante *Cortinas de baño* violentamente somos desnudados ante nuestras pulsiones, ante la mirada voyeurista, la seducción opalescente, el cuerpo que espía la sombra del cuerpo. Libre de pudores y esteticismos de hogar, el extrañamiento hace del objeto una “adivinanza” en torno a lo íntimo y psicológico del sujeto que la obra construye. Ese mismo que miraba desde los *Interiores* sin presencia humana. Pero aquí aparece en estado de disolución: “en *Cortinas de baño*, lo nuevo está en que Muñoz desintegra la figura humana al disolverla como lo había hecho antes con el soporte y se libera así de su representación completa. Cuando vuelve a retomar el retrato en *Narcisos*, *Narciso* y *Biografías*, o el cuerpo en *Simulacros*, Muñoz alude al hombre desde el

fragmento, que ya ha logrado honda exactitud en su reunión con los medios y los propósitos expresivos” (Iovino M. , 2003, pág. 42). Lo interesante, empero, es que ese estado de disolución no es el fin; no es, en lenguaje deleuzeano, una desterritorialización sin límite ni retorno. Por el contrario, la disolución duplica el mundo entre un estado normalizado sólido y un estado artístico extrañado, duplicidad que se soluciona en el sujeto que se escinde entre los dos mundos. En términos textuales, la escisión entre un fragmento y el texto no conlleva la anulación de uno de los dos como elementos de sentido, sino que la escisión es ya un vínculo marcado, signado en su diferir y que, por ello mismo, produce y *es* sentido en su otredad.⁴ Para Sánchez-Biosca, habría extrañamiento en el futurismo de Marinetti, la poesía automática dadá de Tristán Tzara o el surrealismo de Bretón (1994, pág. 215). Pero, en mi opinión, una obra como *Cortinas de baño* evidencia que el extrañamiento de un objeto tan automatizado como un enser del cuarto de baño adquiere pleno potencial expresivo y productor de sentido y de alteridad allí donde el sujeto en y ante la obra (su sujeto de enunciación) es arrastrado por ella a su estado de extrañamiento. Es el sujeto en el objeto el que deviene el enigma de la adivinanza que es la obra. De hecho, la cortina, con toda la deformación que introduce Muñoz, es adivinanza en el sentido de Ginzburg que, desnuda de simbolismos, deja en rojo vivo para la sensación el estado de disolución del sujeto, cuya experiencia resultante es, a la vez, secundar un nuevo estado de extrañamiento. Por ello, al decir de Ginzburg, el sujeto “está llamado a certificar el régimen de extrañamiento, pues es él mismo quien –permítasenos el juego de palabras– ha sido extrañado con violencia del y por el texto” (2000, pág. 216). Al pasar del extrañamiento del objeto en la obra al extrañamiento del sujeto por la obra (lo que profundizaremos en las páginas que siguen) estamos pasando a otra superficie para la que Shklovski ya no es suficiente. Habría una teatralidad que un heredero del crítico ruso adoptó en todo su vigor: Bertolt Brecht. Para él, el arte es superfluo porque se vive para lo superfluo (Brecht B. , 2019, pág. 1). No se necesita nada más que el reconocimiento de la desnudez de la vida tras la cortina para ver lo que realmente somos. Y en esta medida, abrir la cortina de(l) baño de Muñoz no es más que abrirnos al extrañamiento de lo que

⁴ Sánchez-Biosca trae a colación la siguiente cita de Gillo Dorfles: “Parece, pues, pertinente convenir en la extensión que propone Gillo Dorfles del término en cuestión a «todos aquellos casos en que se presenta un fenómeno de escisión, de disyunción entre un fragmento y el texto, entre una obra y su contexto, entre una palabra y su colocación normal, como consecuencia de la cual dichos elementos son susceptibles de una fruición más profunda y 'especializada'»” (1994, pág. 213).

somos y de lo que es el mundo tal y como lo (des)conocemos. Cuando es el sujeto de la obra, de la cortina de baño, del teatro superfluo de la vida el que es extrañado, es la vida misma la que se evidencia extrañante por la obra de arte; y nuestros esfuerzos de automatización, nada más estrategias para olvidar.

El hombre miró a su alrededor con nuevos ojos y vio cómo las cosas, desde siempre vistas, pero nunca explotadas, podían ser empleadas en beneficio de su comodidad. Su contorno fue transformándose decenio, después año a año, y finalmente casi día a día. Yo, que escribo esto, lo estoy haciendo con una máquina desconocida cuando nací. Me desplazo con los nuevos vehículos a una velocidad que mi abuelo no podía ni imaginarse; nada se movía entonces tan rápidamente. Y puedo elevarme por los aires, cosa que mi padre no podía hacer. Con mi padre pude ya hablar desde un continente a otro; pero sólo con mi hijo puedo ver las imágenes en movimiento de la explosión de Hiroshima (Brecht B. , 2019, pág. 3).

Extrañamiento de la experiencia: ante el lavamanos de Narciso y Biografías

Es fácil perderse en las obras de Óscar Muñoz. Sus imágenes, explícitamente oriundas de la fotografía, se imponen al ver. Yo mismo me he perdido allí, en la referencia visual. Y, sin embargo, hay una experiencia preliminar en la obra cuando se mira el objeto que contiene la imagen y que gustaría caracterizar como aquella del ensimismamiento.

Narciso (2001-2002) y *Biografías* (2002) (Ver [Galería 1](#)) son dos obras en torno a una experiencia similar. Hay una extraña invitación a otro objeto común del baño, el lavamanos. Usualmente tan blanco y brillante como él lo reconoce en sus obras, lo pasamos de lado inmisericordemente. No despierta pulsiones ni miradas atrevidas, no testimonia una relación con un otro en sombra. Su acceso supone un encuentro con uno mismo: una limpieza de manos, de boca, de rostro tal vez; está ahí, servil, para recibir, retirar y engullir todo cuanto ofrecemos. Empero, este ofrecimiento inicia con una venia que pone el cuerpo al servicio de sus herramientas; ellas abren un caudal, ante el cual se frota la piel humedecida y renovada. Ciertamente lo usual es que el agua fluya llevándolo todo por el sumidero. Pero puede ocurrir que no lo haga, que contenga el agua y el brillo

de la luz del techo empiece a palpar en la superficie líquida mientras se sumerge la propia sombra. ¿No es esta una fascinación humana disponible desde la tierna infancia? Los primeros regueros de agua de un infante ocurren allí, dejando la llave abierta, esperando que la poceta se llene para salpicar todo con loca alegría. Pero también, llegada la edad en que a esa alegría se la come la rutina y las exigencias de la adultez, ante el lavamanos puede uno perderse en el fluir del agua: toda la vida aturullada en la cabeza se detiene en el sonido del agua que cae y se acumula allí, y yo, con manos quietas, probablemente caídas, no puedo sino ver cómo crece el agua en la poceta sin darme cuenta de que en su superficie se perfila mi reflejo y mi sombra. Al despertar de este estado (por frío, por agua, por tiempo, por hambre), evidencio cómo el sumidero al fondo se lleva todo resplandor. O casi todo: queda ese brillo humedecido de porcelana que pertenece al lavamanos con el que he estado dialogando, ensimismado, sobre mí mismo en silencio.

Diría que el ensimismamiento es una experiencia tan común como el lavamanos que propone Muñoz. Es un encuentro silencioso con uno mismo donde la visualidad se detiene. La caótica multiplicidad de estímulos visuales es puesta en suspenso por una superficie reflectante o brillante: el agua, la pantalla, una baldosa, una hoja de papel, la luna. ¿Cuántas superficies reflectantes hay por doquier? Permanentemente desestimadas, olvidadas y empero contenidas en formas tan cotidianas, con cada brillo puede invitar a la locura de suspender el propio reconocimiento y dialogar con el propio silencio mental. En este escenario, el objeto que devuelve la luz deja claro el mensaje: hay que perderse un poco en un reflejo y adentrarse allí, en el objeto; hay que darse a la pérdida de sí para encontrar la otredad de sí reflejada en la superficie. Esto indicaría que la obra de Muñoz es una obra de superficies. Pero no solamente de las superficies de la representación –del dibujo–, sino de aquellas propias de los objetos reflectantes que capturan la luz sin ser vistos, que confrontan dialécticamente y silenciosamente el centro dominante del sujeto con un continente sólido que, empero, lo lleva a una experiencia de extrañamiento ante la cual resulta irrelevante la imagen representada. Dice Muñoz sobre *Narcisos secos* (1994), obra preliminar a *Narciso* y *Biografías*: “trabajo la idea del autorretrato pensando que el que mira la obra se está mirando a sí mismo; es un espejo, la imagen mía pasa a ser la imagen del otro, es un tema que me ha interesado: cómo nosotros nos miramos y miramos al otro, cómo nos vemos en el otro” (Herzog, 2006, pág. 105). Mientras que *Narcisos secos*

incorpora este principio poético de la vida y muerte de la flor en la superficie del retrato sobre el agua, *Narciso* (el mítico yo que se hace flor que cae) plantea la relación con el continente, un objeto que exalta y engulle ese rostro en superficie. De ahí que la poética resultante aluda a un escenario en el que el sujeto extrañado, en últimas, no es Muñoz autorretratado, sino un rostro “en flor”, ahí, pasmado, grávido, perdido de sí y cuya consciencia de sí sólo regresa en su disolución (expresión aún más intensa cuando Muñoz evidencia que el rostro ya no es de él sino de un cualquiera y, además, ya desaparecido en *Biografías*). Por ello, no importa el referente de ese dibujo sobre el agua, sino su indicio de sujeto detenido ante el agua, contenido y sólo visible por ese silencioso objeto de uso común, el lavamanos –¿o quién podría asegurar que ante ese lavamanos el rostro que ve no es el suyo? ¿Quién podría, sin apelar a una rutinaria confianza en el hábito, no caer en el escepticismo humeano al que conduciría la obra? ¿Cómo no cancelar la representación de identidad y, por el contrario, percibir el tiempo, la parsimonia que toma enfocarse en ese objeto y verse diluir lentamente por el sifón?

En *Narciso* y *Biografías* el ensimismamiento es una forma de extrañamiento de la experiencia. Pero esta no le pertenece a la imagen, pues ella es siempre un llamado de conciencia, un objeto de representación. El ensimismamiento es una vivencia que procede del lavamanos, del objeto, el continente de la imagen que la hace ser y que a la vez la disuelve, la trastoca e incluso la elimina, sustituye y regurgita. Ese fondo experiencial halla experiencia en el objeto que soporta la obra, ya en su materialidad, ya en una objetualización de la obra y la imagen, ya en la reproductibilidad de su accionar. Aquí aparece un cuestionamiento: ¿por qué nos propone acercarnos al objeto lavamanos a través del video? Muñoz no realiza una instalación como lo hizo en *Narcisos secos*, sino que presenta la experiencia en video. Pero, con ello, el uso de la reproductibilidad técnica, de hecho, enfatiza la realidad de la experiencia que provoca el objeto; en un mundo en el cual la realidad es conocida y se hace verdad a través del video, la aceleración por medios técnicos de la parsimonia del ver y del tiempo de disolución crea el efecto de realidad sobre esta experiencia del lavamanos y el rostro engullido. Mientras que *Narcisos secos* transfiere sobre el rostro y las hojas de papel depositadas en un contenedor de acrílico la poética lenta y de larga duración de la muerte de los pétalos, *Narciso* (con el juego de una “s”) media entre el pétalo que cae en su muerte y el sujeto que se sumerge al perderse en

su reflejo.⁵ Para relatar esa verdad el recurso al video se convierte en un artificio dramático que evidencia la desaparición en pocos minutos. No solo por el accionar en video del lavamanos, sino por la sombra sobre la porcelana que se confunde con el retrato y por el sonido del agua que corre hacia el sifón. El final de esta dramaturgia es que sombra e imagen “se funden en una sola mancha que, desfigurada, desaparece por el sumidero” (Roca J. , 2012, pág. 16). El video aporta a la experiencia de extrañamiento algo que desde Shklovski no podía establecerse con exactitud: deja clara la verdad del artificio empleado –y nos hace conscientes por medio de la pantalla de su artificialidad–, pero en lugar de disminuir el impacto exagera el extrañamiento haciendo patente la propia experiencia de perderse a sí mismo en esos minutos. Este es un recurso brechtiano de extrañamiento que se reitera en Muñoz en obras posteriores como *Línea del destino* (2006) con la palma de la mano y en *Biografías* (2002) donde retorna el lavamanos.⁶ Pero en *Biografías* el video ya no muestra solamente el retrato del artista en su disolución, sino que empuja el extrañamiento sobre retratos de rostros anónimos tomados de obituarios que no solo son engullidos por el lavamanos, sino que, en virtud del recurso al video, son regurgitados por él al invertirse el tiempo de la imagen. Frente a la pantalla, el lavamanos se hace aún más diciente que si estuviera ante nuestros ojos, adquiere vitalidad y movimiento y nos hace parte de su drama. Así, mientras que *Cortinas de baño* nos había puesto sobre la mesa cómo el objeto puede ser extrañado con su propia violencia artística, *Narciso y Biografías* acusan un potencial extrañante en la obra de la experiencia que el sujeto vive ante ella.

⁵ Roca describe *Narcisos secos* de la siguiente manera: “un tamiz de serigrafía es preparado con un autorretrato del artista. Un contenedor cuadrado de vidrio o acrílico se llena de agua hasta el borde. Con la ayuda de una brocha, el artista cuele polvo de carbón vegetal a través de la seda, con lo cual el retrato hecho en pigmento negro se deposita en la superficie del agua, y no cae al fondo debido a la tensión superficial. Cada contenedor es preparado por el artista de manera diferente: en algunos hay solamente agua, pero en otros deposita suavemente copias de mapas, cartas, tramas de baldosas u otras imágenes que flotan en la superficie. [...] Durante la exposición, el agua se evapora y la imagen sufre cambios debido al calor y la vibración, hasta que finalmente se deposita, ya seca, en el fondo de la cubeta. [...] El artista se ha referido a las tres etapas del proceso como alegóricas al paso del individuo por la vida: la creación, en el momento en que el carbón toca la superficie del agua (la imagen nace en el agua); la vida, que corresponde a los cambios que se dan durante la evaporación; y la muerte en el momento en el que el polvo finalmente descansa seco en el fondo del contenedor, su cuna y su mortaja. El resultado, que el artista llama *Narcisos secos* (1994), es a la vez la imagen final y la muerte del proceso: los despojos de una fotografía que tuvo una vida después de haber sido fijada para la posteridad. En ese sentido, los *Narcisos secos* son el testimonio de una doble muerte de la imagen” (2012, pág. 16).

⁶ “La palma de la mano del artista contiene una pequeña cantidad de agua en donde es posible ver el reflejo de su rostro. El ojo del espectador busca identificar el autorretrato en esta imagen temblorosa, que se va haciendo cada vez más pequeña cuando el agua se cuele poco a poco por entre los dedos” (Roca J. , 2012, pág. 16).

Con todo, habría que tener mayor justeza con Shklovski y establecer su afinidad y distinción con el extrañamiento brechtiano, al que hemos aludido en el recurso dramático video-lavamanos-retrato. Según Francis (2017), en la línea de reflexión de Shklovski, el extrañamiento remite al momento en que los elementos significantes y sus patrones, así como los significados que construyen, devienen desfamiliarizados en las formas de lenguaje propias del arte y por propósitos estéticos. De modo que el artificio poético yace principalmente en los patrones desautomatizados objeto de estudio, pues es frente a los patrones convencionales que los cambios implican un estado de innovación. Sin embargo, esta lectura de la propuesta de Shklovski es cuestionada por Vatulescu (2006) al señalar que en la obra del crítico ruso el extrañamiento no se reduce a un estudio de dichos patrones, sino que se corresponde con la manera en que el arte responde al contexto de las obras de arte. Esta extensión, en principio contra-intuitiva frente al modelo formalista, es defendida por esta autora al señalar que en Shklovski hay dos momentos biográficos en torno al concepto de extrañamiento. Por una parte, el extrañamiento de *Arte como artificio* de 1917 correspondería con la lectura de Francis y lo que ya hemos planteado al respecto. Sin embargo, por la otra, a partir de los textos de 1920, como *La estructura de la ficción*, el extrañamiento empieza a ser asociado con el “dominio vital” y político de la Rusia del momento:

Seis años después, encontramos un autor radicalmente diferente y un extrañamiento radicalmente diferente. Como a raíz de la revolución “no había una vida ordinaria de ningún tipo”, el escritor ya no era necesario para extrañar la rutina. El teórico del extrañamiento artístico se limitó a confesar: “No puedo reunir todas las cosas extrañas [vse to stranno] que he visto en Rusia”. La exclamación impotente “es extraña” [stranno] puntúa la narrativa. Esta “extrañeza” tiene el mismo efecto que el extrañamiento artístico –intensifica la percepción. “La diferencia entre la vida revolucionaria y la vida ordinaria”, Shklovsky cita con aprobación a Boris Eichenbaum, “es que ahora todo se siente”; el corolario es que “la vida se convirtió en arte” [zhizn 'stala iskusstvom]. La revolución ha convertido la vida en arte de la misma manera que el artista solía convertir el material en arte –haciéndolo extraño y por lo tanto capaz de intensificar la sensación (Vatulescu, 2006, pág. 40).

Para Vatulescu, habría un desarrollo en el pensamiento estético del crítico ruso tras su exilio por Europa, condición misma de extrañamiento de sí. En ese estado de exilio, observando en la distancia el estado de su madre patria, sus memorias muestran que el objeto de extrañamiento es él mismo, un estado de pérdida de sí y de su posición en el mundo. “En el curso de sus viajes, Shklovski perdió incluso ese último caparazón de

identidad, sus ropas. Fueron robadas o arrojadas por él mismo a favor de un más o menos exitoso disfraz” (Vatulescu, 2006, pág. 42). Pero lo interesante es que esa experiencia de auto-fragmentación, extrañeza y plasticidad del sujeto es, a su vez, convertida en Shklovski en una voluntad creativa, pues, continua la autora, la manera en que en sus memorias, *Viaje sentimental* de 1923, relata su posición y su aproximación al arte indica que él ha hecho de su propia existencia un material creativo, y de la propia vida, algo semejante a una obra de arte. Es la vida misma la que es extrañante. A la luz de esta interpretación, la *Ostranenie* de Shklovski adquiere un cariz ambiguo, en la medida en que no es simplemente positiva ni negativa. Habría muchas clases de extrañamiento en medio de las relaciones y circunstancias humanas. De modo que el efecto (la experiencia) de extrañamiento no se limita al potencial creativo y productor de sentido (terapéutico) del extrañamiento artístico en la obra, sino que incluye el amplio rango de experiencias “entre el extrañamiento de sí [...] y un auto-extrañamiento –un artificio empoderador de sobrevivencia y subversión” (2006, pág. 63).

Entre *Narciso* y *Biografías* de Muñoz se plasma un relato similar. No en este caso por la biografía del artista, sino por la invitación extrañante que realiza a la subjetividad. Por una parte, como mostró *Cortinas de baño*, su trabajo impone un extrañamiento en el objeto de uso, su contexto y sus significaciones, que ponen en tensión lo automático de la experiencia del objeto y la deformación que abre y evidencia las significaciones no vistas sobre el sujeto que la obra construye. Por otra parte, el lavamanos de las obras sobre las que ahora reflexionamos incluye al sujeto como una materia consumida por el objeto. El sujeto es extrañado en la obra, se pierde en él y esa es la experiencia inicial a la que nos aboca, plenamente ensimismados en auto-disolución. Pero, además, el recurso al video como dispositivo de mediación entre el objeto lavamanos y el sujeto evidencian otro extrañamiento. Cuando el mundo es extrañante –como conoció Shklovski–, hacer patente el mecanismo extrañante impide negarse a verlo: el recurso de Muñoz hace que el video muestre la verdad de esa pérdida de sí, pero a la vez instaura un estado reflexivo sobre esa pérdida. Me veo diluirme en ese lavamanos, pero con toda la teatralidad de la imagen video; es mi experiencia hecha espectáculo en la pantalla. Me reconozco y diferencio en la experiencia de la obra, haciéndome a mí mismo extraño ante lo que veo y adquiriendo conciencia de mi potencial extrañante en el mundo. En consecuencia, una duplicidad en mi

propia mismidad tiene lugar en esos minutos de disolución y que, en el caso de *Biografías*, es reconstituida en un eterno retorno y re-disolución de una alteridad: puedo verme a mí mismo como un otro extrañado y desatado de un mundo agobiado por lo mismo: soy materia creativa de disolución y re-creación.

Pero al considerar esta confluencia de experiencias, el concepto de extrañamiento ya ha anudado ese elemento que Brecht hizo patente en la teatralidad: el extrañamiento se evidencia allí cuando, a fin de superar la inercia de un mundo normalizado por “lo igual”,⁷ hay que hacer patente la mala actuación y la superfluidad del teatro. En palabras de Brecht, el extrañamiento “solo significa que en la escena nada ha de ser “sobrentendido”, que aun en la más enérgica participación del sentimiento siempre se sepa lo que se siente, que no se ha de permitir que el público sencillamente se identifique con cualquier cosa, de tal modo que todo se acepte como algo natural, determinado por Dios e inmodificable... y así sucesivamente” (Hellín Nistal, 2016, pág. 483). Lo sobrentendido constituye esa faceta automatizada de la experiencia con los objetos que reproduce lo que hay. La incisión que propone Brecht implica dejar abierta la herida, esas significaciones de la experiencia que no percibimos, incluso ocultamos, pero que están ahí, hacen parte de la ontología del mundo, y evidencian, por ende, lo que somos. Así que, en lugar de promover la identificación empática entre audiencia y obra, Brecht propone que el actor, el escenario, la música, el parlamento, todo lo que hace posible la obra y usualmente olvidamos que está ahí se haga patente, se muestre a la audiencia, obstruyendo la empatía y afirmando su contingencia: “Su estado de raptó en el que se abandonan a sensaciones imprecisas pero poderosas, es tanto mayor cuanto mejor trabajan los actores; por lo que nosotros, a quienes este estado no nos gusta, deseáramos que los actores fuesen pésimos” (Brecht B. , 2019, pág. 5). Dejar clara la teatralidad de la experiencia de ensimismamiento es, a la vez, mostrar ese carácter contingente y dominante de la experiencia rápida y re-productiva del mundo en el que vivimos y, además, evidenciar la pausa de ese fondo frágil y silencioso constitutivo de sí. El video-actor de *Narciso* es representación y performatividad del

⁷ Byung-Chul Han distingue lo igual de la mismidad, en tanto “lo mismo no es idéntico a lo igual, siempre aparece emparejado con lo distinto. Por el contrario, lo igual carece del contrincante dialéctico que lo limitaría y le daría forma: crece convirtiéndose en una masa amorfa. Una mismidad tiene una forma, un recogimiento interior, una intimidad que se debe a la diferencia con lo distinto. Lo igual, por el contrario, es amorfo. Careciendo de tensión dialéctica, lo que surge es una yuxtaposición indiferente, una masa proliferante de lo indiscernible” (Byung-Chul H. , 2017, pág. 11)

extrañamiento: pantalla torpe, sonido poco elegante, iluminación evidente y sombra de quien graba, se visualizan en la obra evitando lo sobreentendido y su empatía,⁸ y sólo nos deja una actuación exagerada, demasiado teatral, sobre la propia pérdida de sí en la experiencia reproducible en sí mismo de estar ante ese lavamanos y encontrar en su experiencia la propia alteridad.

Jameson expone el extrañamiento (*Verfremdung*) en el dramaturgo alemán, ya no como un asunto del modo de la relación entre cosas y realidad humana, sino de la relación “entre lo estático y lo dinámico, entre lo que es percibido como inmodificable, eterno, ahistórico, y lo que es percibido como cambiante en el tiempo y como siendo esencialmente histórico” (Jameson, 1974, pág. 59). La automatización –que se evidencia en el origen de los objetos que usa Muñoz– es necesaria para el efecto tranquilizador de una eternidad del presente, de una naturalidad de las cosas y eventos. Por el contrario, el efecto de extrañamiento (*Verfremdung-effet*) en Brecht genera una incisión política al proponerse “hacernos conscientes de que los objetos y las instituciones que concebimos como naturales son en realidad tan solo históricas: en tanto resultantes del cambio, ellas mismas devienen a su vez cambiables” (1974, pág. 59). La relación sujeto/objeto, personas y mundo material, está signada fuertemente por la automatización tranquilizadora; obras como las de Muñoz confrontan esa relación, pero, además, al hacer patente su artificialidad, su teatralidad, convierten la distinción entre los términos de la relación en algo difuso, diluido y deformado y, con ello, muestran que el sujeto es otra materia susceptible de crítica y recreación. De ahí que, para Brecht:

Nuestra actitud habrá de ser crítica. Si se trata de un río, la actitud consistirá en regularlo; si es un árbol frutal, en hacerle injertos; si se trata de los desplazamientos, construyendo vehículos para la tierra y el aire; si se trata de la sociedad, revolucionándola. Nuestras representaciones de la convivencia humana están destinadas a los constructores de diques, a los cultivadores de árboles, a los constructores de vehículos, a los revolucionarios de la sociedad, a quienes traemos a nuestros teatros y a quienes rogamos que no olviden, cuando

⁸ “En cuanto al trabajo de los actores de cara a la representación teatral, Brecht elabora una serie de indicaciones para los actores épicos. Según palabras del autor alemán, el actor debe hablar como si no pudiera dar fe a sus oídos y tomar a los hombres como completamente modificables. El efecto de distanciamiento se produce cuando el actor evita la empatía estética o endopatía (*Einfühlung*) del público con los personajes, para lo cual debe llevar a cabo una actuación exagerada, muy *teatral*, adoptar una actitud de sorpresa constante ante las contradicciones e incorporar elementos extraños a su personaje. Brecht llegó a decir que lo que necesitaba el teatro épico eran los peores artistas posibles, ya que estos imposibilitan la entrada de los espectadores en la obra o, con otras palabras, la *κάθαρσις* aristotélica” (Hellín Nistal, 2016, pág. 485).

están con nosotros, sus joviales intereses, con el fin de confiar el mundo a sus cerebros y a sus corazones para que lo transformen según su criterio (Brecht B. , 2019, pág. 4).

Lo que hemos llamado deformación previamente, reaparece aquí con potencial crítico y transformador. La deformación del “río”, del objeto de uso o de la sociedad no yace meramente en la alteración de la forma, sino en la transformación de lo dado, en no aceptarlo como natural y en invitar al sujeto a dejarse llevar a una posición dispuesta a la revolución. Ese potencial de la deformación artística recae en la manera en que poéticamente extraña el mundo haciendo saltar sus propios elementos automatizados, generando efectos de extrañamiento de uno a otro, entre *objetos*, en *sujetos* y desde *la vida misma*. Así, el extrañamiento brechtiano permite dejar en claro cómo la teatralidad en la obra favorece el recorrido de los tres modos del extrañamiento que se habían señalado con Shklovski.

Al decir que es lo cotidiano en su presentación normalizada lo que se pone sobre la mesa del artista –diría, incluso, al interior de su baño–, aparece aquí una relación con la poética surrealista, tal como lo recuerda Puelles en *Modernidad y extrañamiento*. En el surrealismo hay formas de extrañamiento del objeto, del sujeto y de la vida en la manera en que “de las evidencias de la significación saltamos –más que transitamos– al delirio de las imágenes mostrándose sin más a sí mismas. Desde las homotopías de la identificación caemos en las alteraciones de lo tenido por conocido” (2017, pág. 120). El artificio artístico confronta el código cotidiano convirtiendo lo cotidiano en algo tan “bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas” como, recuerda Puelles, ya sabía Lautremont: “será la presencia de la mesa la condición que permite el encuentro extrañante. Es la mesa la que da sostenimiento a lo extraño, con lo que nos apartamos de las tentadoras poéticas nihilistas y nos situamos más bien ante la arbitrariedad sobre la que reposan las representaciones para hacerse reconocibles” (2017, pág. 120). Hay algo de mundo delirante en la invitación que Muñoz hace en *Biografías*: rostros otros se van una y otra vez por el sifón, de modo que el lavamanos “los acompaña cariñosamente mientras los hace vivir una y mil muertes” (Roca & Martín, 2013, pág. 40). El lavamanos es, en este caso, como la mesa de Lautremont, condición de extrañamiento que sostiene la experiencia por su cercanía, pero que en la obra patentiza el juego de los signos cotidianos: ese objeto es signo de limpieza en la acción, pero también de desecho en

lo que consume. Así sostiene esta doble condición limpiando el ensimismamiento del sujeto y desechándolo en un otro que puede ser él mismo.

Esta tensión entre lo cotidiano y lo poético artístico se muestra, al decir de Jameson (1974, pág. 49), como un tipo de dialéctica en la que lo artístico, deformando lo cotidiano, se abre como un mundo en sí mismo. Esto es relevante porque podría parecer que el extrañamiento del objeto no es más que una alteración dentro de lo mismo. Pero la relación es más compleja. El lavamanos –como cualquier objeto cotidiano– carga sus significados comunes al uso y la vida social. El objeto es materia del sujeto para dar orden y sentido a su mundo de vida. Pero el uso artístico del objeto cotidiano conlleva la reorganización del mundo en torno al sujeto que ese objeto enuncia. Lo cotidiano es, en palabras de Mukařovský, ese “fondo sobre el que se refleja la deformación estéticamente intencional de las formas [...], es decir, la violación intencional de la norma” (Hellín Nistal, 2016, pág. 474). Pero además el resultado de esta violencia, de la que ya hemos hablado, no es una representación anecdótica, por crítica que sea, de la realidad, sino el acceso a una versión extrañada de lo posible. Así, siguiendo el desarrollo de Brecht, el extrañamiento evita la “identificación emotiva de los espectadores con los personajes, alejándose de lo necesario y lo verosímil de Aristóteles” (Hellín Nistal, 2016, pág. 482), porque allí no se puede sino reproducir un mismo estado de cosas. Por el contrario, en línea con lo planteado sobre *Narciso* y *Biografías*, el ensimismamiento como forma de extrañamiento desplaza la identificación del sujeto que, ante la acción del lavamanos, evidenciada cual mal actor por el video, vive la duplicidad de la pérdida de sí y, a la vez, se extraña a sí mismo de todo el mundo rutinario en el que no hay lugar –ni tiempo– para esa experiencia. No se puede disfrutar de paz en esa pantalla, ni por la imposibilidad de identificarse, siempre viendo el rostro desaparecer en el objeto, ni por dejarse morir, pues el rostro que engulle el lavamanos es devuelto en el propio rostro.

Brecht establece esta duplicidad productiva en torno a Brueghel el Viejo: no se puede tener paz en el idilio de *La caída de Icaro*, ni dolor en la catástrofe del personaje: “él no permite que la catástrofe altere el idilio; el segundo permanece inalterado y sobrevive indemne, apenas perturbado” (Brecht B. , 1974, pág. 157). En esta obra permanece viva la contradicción dialéctica entre lo cotidiano y lo artístico de manera que “uno denuncie al

otro y desencadene su extrañeza” y la vida misma aparezca en la obra de arte como en un estado extrañado en el que “su tragedia contiene un elemento cómico y su comedia, uno trágico” (1974, pág. 157). Lo cómico, en particular, parece ser una idea sugestiva frente al extrañamiento. Umberto Eco, de hecho, expone una aproximación a “lo cómico como extrañamiento” cada vez que el texto pone “en escena la historia de nosotros mismos enredados en los entramados del lenguaje que nos habla. No nos damos cuenta, pero nos reímos (o sonreímos) de nosotros mismos” (1998, pág. 40). Lo cómico del texto, dice Eco, habla del mundo en que vivimos, tal como es y tal como lo hablamos. Pero presenta el mundo, afirma Eco, rompiendo las máximas conversacionales de Grice, cuya “obviedad” se imponen como criterio ideal de una conversación fluida y razonable entre dos (añadiría, automatizada también). Pero lo cómico muestra que “cuando se violan tales reglas, nace también la comicidad del discurso, o sea, lo cómico del texto” (1998, pág. 51). El mundo entra en un estado de alteridad que se hace plástico a través de la violación de las reglas, de lo normal y automático, y nos permite crear una experiencia diferente, posible, de lo que vemos “por primera vez”. Por eso el extrañamiento no necesita alterar el objeto de uso en la obra de arte: es el mismo lavamanos que día tras día contemplo en mi casa. Pero ese lavamanos de Muñoz comparte esa comicidad de ver y re-crear el mundo del sujeto, volverlo una cosa en su interior que, a la vez que lo hace extraño a sí mismo, todo en torno al sujeto adquiere, lejos de la mismidad, la alteridad de lo posible por absurda o irrisoria que sea. De ahí la facilidad de perderse ensimismado.

Es una experiencia cómica en el sentido señalado la que nos propone Muñoz. La crudeza del yo diluido como realidad ineludible y común salta a la vista. *Biografías* plantea esta experiencia y deja clara la economía de la misma. En palabras de Giraldo: “no se debe olvidar, por supuesto, que el polvo sobre el agua no va al cielo ni se convierte en otra cosa: se cuele por el sifón. La banalidad y la condición de desecho son el destino de una imagen que alguna vez fue amada. Todo es, por tanto, doméstico, trivial” (2012, pág. 61). Lo doméstico y el desecho se imponen en el lavamanos, pero al hacerlo produce un escenario distinto. Vía el extrañamiento en el objeto y del sujeto, “ver y verse, ver y no ser visto, ser visible e invisible [...] expresa las complejas realidades de la memoria, a partir de un esencialismo que debe su significado a la misma configuración de la forma interactiva” (2012, pág. 62). Hay un intercambio en la interacción con la obra de arte que ya Shklovski

había enunciado en términos de unas “leyes de gasto y de economía” (1978, pág. 60), donde la dilución y deformación de lo cotidiano y automatizado conlleva no solo a que las fórmulas de la experiencia sean sustituidas por una percepción renovada, sino a que esa percepción constituya un ámbito de lo posible. Se desecha para producir: la realidad misma se hace una superficie moldeable, transformable, regeneradora. El potencial reproductivo de los objetos de uso –a fin de cuentas, oriundo de su carácter de mercancía– es trastocado en un intercambio experiencial que se revela en sus propios signos re-creador de mundo. Las máximas acusadas por el texto cómico, siguiendo a Eco, son precisamente las leyes económicas de un intercambio sígnico y simbólico regulado, pero la deformación de las mismas altera la regulación mostrando un posible dentro de la misma experiencia, liberado de la regulación y, más aún, orientado a la producción. Este rasgo es propicio frente al objeto extrañado en la obra de arte, pues da cuenta del distanciamiento con relación a la representación y contemplación de la obra. Quien se aproximase a las obras de Muñoz con una expectativa contempladora no podría sentir más que aburrimiento, o a lo sumo un pasajero discomfort. La contemplación, al decir de Puelles, “fija y debilita la obra reduciéndola a objeto estético”. Por el contrario, experimentar el extrañamiento implica dejarse llevar por la “vivencia imprevista del sobrecogimiento, expulsándonos de la distancia –la justa– que nos protegía –o eso creíamos– en la representación, impidiéndonos mantener la posición de sujeto de dominio que creíamos haber ganado a fuerza de hacer del mundo una trama de signos antropomórficos” (Puelles, 2017, pág. 117). Los objetos de los bodegones o escenas interiores –que incluyen en algunos casos lavamanos– son reconocibles en tanto remiten a un mundo compartido que miramos a través del lienzo. Pero el objeto presente –ya en materia, como una cortina de baño, ya en mediación, como a través de una pantalla– se hace cuerpo libre con apertura y suficiencia significativa en torno al sujeto, quien, de hecho, es desplazado de contemplador a interactor: su dejarse llevar en extrañamiento es el núcleo de la obra y lo que anuncia lo posible de la vida extrañada y extrañante.

Por ello, convengo en insistir, comicidad y ensimismamiento como formas de extrañamiento encuentran lugar en la obra de Muñoz con la crudeza necesaria para desechar los manidos límites entre quien ve y lo visto, lo que se ve o lo que me ve. Perdersé en el sifón, regresar como otro que es uno mismo supone un diálogo liberado de

la contemplación y la verosimilitud y encausan la dilución de lo dado y la apertura de lo posible. Puelles encuentra una raíz de esta experiencia en los delirios grotescos, donde se daría origen “a las libertades intrínsecas de lo que podríamos llamar la suficiencia de lo imaginario, propiciatoria de la creación de figuras ajenas a las leyes comprobatorias de la realidad” (Puelles, 2017, pág. 56). Y es precisamente lo que opera en la economía del extrañamiento brechtiano: el relato oral o épico hace uso de los detalles y las anécdotas, operando indistintamente sobre lo real y sobre el texto cultural pre-dado. Y al plantear el juego así, sea por *bluff*, sea por convicción, provoca una “energía alegórica suplementaria”: “la capacidad de exteriorizar nuestras acciones posibles o virtuales, la utilización de un espectáculo que se hace por única vez (y por lo tanto es aparentemente inmodificable, pero solo aparentemente inmodificable) para transmitirle al público la sensación de múltiples posibilidades” (Jameson, 2013, pág. 86). Se trata de una economía intertextual agresiva, violenta en la obra, cuya productividad yace precisamente en que la desautomatización es reconstrucción de posibles nuevos e insospechados incoados en la experiencia cercana: “algo nuevo y como tal innombrado puede surgir del léxico de lo ya clasificado” (2013, pág. 93). Pero no hay nada más meritorio de ser extrañado que el sujeto contemplador frente al objeto significado. De ahí que, en la experiencia de extrañamiento, ese sujeto en identificación que se acerca al lavamanos, ese “yo” tan común a la contemplación, sea “él mismo un objeto para la conciencia y no nuestra conciencia misma: es un cuerpo extraño dentro de una conciencia impersonal, al que intentamos manipular para otorgar algo de calidez y personalización al asunto” (2013, pág. 98).

¿Podemos decir con confianza que es ajena esta experiencia de no reconocer-nos en lo que vemos, de sentir que las cosas se imponen a la propia conciencia? Nótese, por ende, ya cuán lejos estamos de la *ostranenie* como un asunto de percepción. La lección de la interpretación brechtiana del extrañamiento yace precisamente en que la obra de arte excede el signo. Se establece en su diferencia. El signo no le pertenece a la obra, sino a lo cotidiano, a los códigos culturales vigentes materializados, en nuestro caso de interés, a la objetualidad. La obra juega con las leyes, la economía de los regímenes de signos que rondan el objeto y que incluyen posiciones de sujeto. Pero al proceder así, la obra de arte demuestra un punto final: es la vida misma la que es extrañada en la obra, pero no solamente porque la obra incluya la deformación de sus códigos, sino porque lo que

plantea es posible en la vida misma. De modo que la vida, también, es extrañante en sí misma. La economía en torno a la vida se muestra como lo que es: una superficialidad significativa histórica y contingente, cuyos signos, aunque estables, se superponen con fragilidad unos a otros. De ahí la humana necesidad de reafirmar el repertorio de sentido una y otra vez. Pero, asimismo, el llamado a la contradicción se hace necesario también para dar lugar al orden de lo posible: la recreación de las relaciones internas de ese régimen no puede sino causar extrañamiento a un punto en que se hace patente, a la vez, ese vacío tan querido por Lacan con lo simbólico: por más que automaticemos la vida en la red de símbolos que nos rodea, nunca puede haber una plena identificación con y en ella. Esa vida simbolizada es extraña al sujeto, que ya es nada más que una parte de ella. La obra hace patente este artificio cotidiano y prosaico a través de sus propios artificios; o como señala van Heusden, “recrea lo desconocido y confronta al receptor con una realidad inestable. No porque la vida se ha convertido en signo, sino porque la vida, en su desconocimiento, demanda significación” (Van Heusden, 2010, pág. 161).⁹

Ese es el ensimismamiento que nos engulle por el sifón. No solo el que supone estar frente al lavamanos particular de Muñoz, sino aquel que acusa la fatiga y la vacuidad de la rutina en la vida misma de cada quien. Para Iovino, Muñoz introduce la experiencia del sujeto por medio de la función del lavamanos como recipiente, espejo y desagüe. Pero no meramente como una percepción de la cosa. De hecho, es hora de abordar el paso de *Narciso* a *Biografías*: ¿por qué modificar el nombre de la obra, por qué dejar de relatar la muerte del autorretrato y pasar a reanimar la vida del extraño del obituario? Según Iovino, un ánimo interesado en capturar el impacto y la injusticia del violentado y el desaparecido, el ser sin nombre ni presencia como efecto de la asimilación de la violencia en el país, es algo que atraviesa las injusticias en *Inquilinatos*, la destrucción en *Lacrimarios* (2000-2001), la ruptura del espacio en *Ambulatorio* (1994), la des/aparición en *Aliento* (1995) y “la violenta fuga de *Narciso* y de *Biografías*. Muñoz hace el señalamiento de un tejido complejo, y paralelamente, desde que se interna en esa apreciación, dibuja un rastro vital interminable con la materia evanescente. Con ese mismo trazo insiste en lo ilusorio del

⁹ “Shklovski parece haber acertado cuando señala que el arte es una representación de la vida. El parece estar equivocado, sin embargo, cuando atribuye lo desconocido al arte, en lugar de descubrirlo en la vida misma” (Van Heusden, 2010, pág. 162).

reflejo ante el espejo” (2003, pág. 71). El juego de la auto-referencia en *Narciso* alude a un ensimismamiento del yo que se pierde a sí mismo en la captura del objeto-lavamanos; yace aquí una sensibilidad a los problemas de la identificación de sí en un mundo cambiante y agresivo con el sujeto. Pero el paso a *Biografías* plantea una fuga diferente: sustituye la auto-referencia, pletórica de significación (y estatus en tanto inicialmente perteneciente al artista), con el retrato de un “don nadie”, un muerto más en un país donde la lista diaria de fallecidos se une a causas que pueden ser variopintamente crueles. Así, el efecto de no identificación de un Narciso se intensifica, pero también se auto-contrapone. La violencia que implica la anonimidad del duelo ya no puede terminar en una pérdida de sí ensimismada, pues sería ratificar la no importancia de la vida y el dolor; por el contrario, Muñoz devuelve el rostro con la misma violencia con que lo había consumido el lavamanos, éste retorna su existencia y lo arroja en *mi* cara como *mi* reflejo. Por ello se hace biografía, se hace parte de la propia presencia y temporalidad (o mejor finitud). El lavamanos se lleva entonces en unos minutos la distancia que me separaba de lo visto y me devuelve en la forma de lo que no reconozco, pero veo ahora como mío. Es un Narciso re-extrañado, espectral, cómico en tanto él mismo nos desplaza en su ir y venir. Así, *Biografías* añade tantos relatos como interactores llegan a ella y pone sobre la mesa la crudeza de la imposibilidad de ser o no ser aquel ser reflejado; lo único cierto es ese factor común que es la experiencia cotidiana y el significante automatizado del sujeto frente al lavamanos. Se trata de aquella crudeza que Ginzburg rastrea hasta Marco Aurelio en torno al “verdadero principio causal como antídoto contra las falsas representaciones. [...] considerar los platos catados como si fueran (en palabras de Marco Aurelio) “el cadáver de un pescado, de un pájaro o de un cerdo”. En el seno de esta tradición, el extrañamiento es un medio de superar las apariencias o de alcanzar una comprensión más profunda de la realidad” (2000, pág. 35). La función de tal crudeza es desatar en quien se allega a la obra una crítica moral y social. Ante *Biografías*, no se puede dar por descontada la realidad de aquel que merece duelo y no soy yo; pero también –o principalmente– que no hay manera ni razón sensible para suponer que ese no soy yo, o pude ser yo, pues ambos compartimos el mismo y rutinario lavamanos.

Se llega aquí entonces al punto final de esta sección: en el paso de *Narciso* a *Biografías*, lo que se desata es la indiferenciación del sujeto, ya llevado por varios extrañamientos, como

una instauración sensible de una función crítica asentada en el objeto lavamanos que referencia y construye a ese sujeto. Y esto no es “extraño”; es precisamente aquello a lo que el efecto de extrañamiento en Brecht apuntaba y lo que el dramaturgo alemán “extrañaba” en Shklovski. En sentido estricto, así como en la experiencia automatizada, Brecht veía en el teatro burgués la sumisión del espectador en un estado acrítico, hipnótico, contemplativo de una ficción saludable para alejarse de la realidad. El efecto de extrañamiento supone hacer patente la teatralidad de la vida encantada mediante proyecciones, gestos, ruidos, malas actuaciones que impiden la contemplación –videos, agua que cae, sombras de cámara, lavamanos brillantes impiden la contemplación en las obras de Muñoz y ponen de frente el efecto crítico.¹⁰ “Por eso, defendía Brecht, el teatro debe en todo momento romper con la ficción y las convenciones dramáticas, de tal modo que el espectador salga de su encantamiento y perciba la problemática real que la obra relata” (Sanmartín Ortí, 2007, pág. 61). El efecto de estas huellas es un estado de inacabamiento que invita y demanda a los interactores completar la experiencia planteada en la obra.¹¹ La función crítica es algo que emerge de esa interacción (aunque, probablemente habrá que evaluar en qué medida el sujeto se deja interpelar por la invitación). Frente a la contemplación habría empatía receptiva, mientras que frente a este

¹⁰ Habría que reconocer aquí, aunque no tenga el desarrollo que merece, que Brecht alude a estos artificios extrañantes con la noción de gesto, como algo particular que se construye entre la instalación de la obra teatral y la performatividad del actor en la escena. Al respecto, Guaquetá señala: “El mencionado recurso de la interrupción, tal como señala Benjamin, es un aspecto medular en el teatro de Brecht, ya que es el mecanismo que logra la constitución de un *gestus* por medio del distanciamiento. En palabras del propio Brecht,

el objetivo del efecto de distanciamiento es distanciar el gesto social subyacente en todas las situaciones. Por gesto social se entiende la expresión mímica y gástica de las relaciones sociales que vinculan entre sí a los hombres de una determinada época.

Así, Benjamin puntualiza que “el teatro épico es gestual. En rigor, el gesto es el material y el teatro épico su utilización adecuada”. Dicho gesto, siguiendo al filósofo alemán, “tiene dos ventajas, por un lado frente a las manifestaciones y afirmaciones por completo engañosas de las gentes, y por otro frente al carácter múltiple e impenetrable de sus acciones”. Este mecanismo permite, entonces, que el espectador cuestione, durante el transcurso escénico mismo, el decir y el actuar de los ejecutantes, rompiendo así con la ilusión dramática – pues aquí los hechos no son representados, sino narrados; de ahí su carácter épico– y con la identificación – pues el propósito fundamental es apelar a la razón, en oposición a conmoverse o dejarse llevar por la carga emocional” (Guaqueta, 2016, pág. 7).

¹¹ “El dramaturgo propone hacer esto a través de la introducción de huellas de rasgos posibles que podía haber adoptado en otras circunstancias, de manera que los espectadores tienen que seleccionar, completar, sustituir los elementos del comportamiento y los gestos de los personajes, que ya no son algo natural, sino cuestionable y sujeto a modificaciones. Los actores aparecen en escena como dobles figuras en las que se perciba una tensión entre la presentación y la experimentación, lo mimético y lo performativo, es decir, el proceso real de actuación sobre un escenario no se disimula y el actor, además de representar a su personaje, se representa a sí mismo, se refiere al público, a la obra, a su propia dualidad y se muestra el propio acto artístico” (Hellín Nistal, 2016, pág. 484).

extrañamiento hay un despertar del pensamiento que se ve cuestionado, criticado y llevado con la obra a la radicalidad del estado posible al que da apertura.

De esta manera, el sujeto extrañado en la obra es el efecto crítico que acusa el estado de cosas y provoca un retorno, ese retorno que *Biografías* hace sensible. Robinson lo señala en términos de un doble auto-extrañamiento: el auto-extrañamiento de ida (el extrañamiento de sí desde sí mismo en identificación con el otro) y el auto-extrañamiento de regreso (el extrañamiento de sí desde el otro en la auto-reflexión crítica sobre la naturaleza y las consecuencias de esa identificación)” (2008, pág. 218). El mismo Robinson señala el carácter idealizado o utópico de esta crítica que nace del confort y el disconfort, lo familiar y lo extraño. Pero también es cierto que toda crítica orientada a abrir un estado de posibilidad ante lo dado (ante lo repertorial, gustaría decir Jordi Claramonte¹²) tiene ese carácter utópico que, empero, alguien como Mari Carmen Ramírez caracteriza como utopía invertida: es alternativa de sentido dentro y para el propio mundo de la vida y el contexto de la sociedad a la que alude y cuyas injusticias o banalidad resalta con crudeza. Por eso el Narciso mitológico –o sea, el yo–, con el que se funde el primer lavamanos y nos problematiza la experiencia de ensimismamiento, es desplazado por la certeza del muerto del obituario que acusa la mirada inclemente, que despierta y confronta la (in)sensibilidad cultural de nuestro contexto interpolando una y otra vez la imposibilidad de identificación: la experiencia común de *Narciso*, con los mismos artificios de extrañamiento, deviene nuevamente extrañada en un otro que se pone en mi posición de sujeto en *Biografías*.

Si el extrañamiento en Brecht tiene la función de afectar la audiencia –por demás, la trabajadora– con el fin de sembrar la urgencia de cambiar el mundo, es entonces necesario

¹² Claramonte hace de la categoría de extrañamiento un estado de tensión modal entre lo dado, el repertorio de sentidos, y lo posible, las disposiciones al cambio y la novedad. En su Estética modal, Claramonte categoriza esta tensión como una relación permanente de automatización e innovación, de manera que una y otra se coproducen dando lugar a diversas poéticas, en el marco del arte, y a cambios en la estética en el marco de la vida o, como él denomina, del procomún que asocia la vida a su sensibilidad y valores. “En términos modales lo llamativo del caso es que, en el primer paso, el del extrañamiento propiamente dicho, lo que se da es una quiebra de la repertorialidad vigente y una apertura hacia lo disposicional que abra el campo de lo posible, de lo que podemos hacer y comprender con lo que hay. A su vez, en el segundo paso, al que Sklovski llama artistización, se impone una relativa clausura de lo disposicional –puesto que ya no se puede estar experimentando y jugando en “cualquier” dirección– y, consecuentemente, una tímida apertura hacia una nueva repertorialidad, una nueva gramática que mantenga fértil el dispositivo estético a través de su sofisticación y carga semiótica...” (Claramonte, 2016, pág. 238).

ver que empatía y extrañamiento no son dos modelos separados del arte, sino dos estados de la experiencia misma cuya confrontación –dialéctica, afirma Robinson (2008, pág. 228)– caracteriza su productividad. Es a partir de un inicial reconocimiento de lo visto –el lavamanos– que la experiencia se dispone a una identificación empática común: es parte de mi mundo; pero, a partir de ella, la sensación de extrañamiento inicia al confrontar los artificios que obstaculizan la empatía y, en consecuencia, desatan la seguridad que la identificación suponía: ¿soy o no soy yo frente a este lavamanos?; la distancia, e incluso ansiedad que puede causar, generan una posición extrañada del sujeto construida por el artificio de la obra de arte en el que la pregunta identificatoria queda abierta y la crítica toma su lugar: no puedo probar que no soy yo el que engulle el lavamanos y el que retorna de su interior. La crítica yace en la no complicidad con la normalidad con que rutinariamente se asume como natural el sistema alienante económico, político y cultural, ya sea el capitalista que Brecht rechaza, ya sea el de la muerte banalizada que la indiferencia pasa de largo en nuestro país.

Extrañamiento de la vida en un espejo

Aliento unifica lo que *Narciso* y *Biografías* transita. En cada caso, el objeto deviene ese continente de la experiencia extrañada con el cual Muñoz, en el sentido más sólido del término, re-materializa la imagen y, con ello, un yo que se busca infatigable, inalcanzable. Pero a diferencia del tránsito crítico que vivencia el lavamanos, el espejo de Muñoz en *Aliento* materializa el extrañamiento crítico en él mismo y en la posición que como sujetos nos plantea la obra. Un término usado rápidamente en el caso del lavamanos se hace ahora necesario de esclarecer. *Aliento* desplaza al contemplador para dar sentido, para construir en virtud de su objetualidad de espejo, al interactivo. No como un asunto de participación o relacionalidad, sino como resultado emergente de la experiencia de extrañamiento que, como vimos, ha desplazado al sujeto al estado de lo posible que la obra abre. Como ya ha de esperarse, habrá que iniciar por lo que el objeto es en la obra y lo que allí enuncia.

El espejo es aquel objeto que, por excelencia, hace visible lo que escapa a nuestra mirada, la corporalidad del sí mismo. De ahí que este objeto de uso esté presente en diversas formas y tamaños en nuestra cotidianidad. La necesidad de saber de sí (¿cómo estoy?!, ¿cómo me veo?!), es solo satisfecha en el contacto visual con el espejo. Así visto, ¿cómo no caer en la tentación de trazar una línea (extrañante, no cronológica) de *Cortinas de baño, Narciso y Biografías* hasta *Aliento*? La sombra del cuerpo en la superficie de la cortina invitaba a un yo mirón a encontrarse en la obra; un sujeto que Muñoz declara suyo o de su amor en el primer lavamanos que lo engulle ensimismado; pero siendo insuficiente perderse a sí mismo en el reflejo del agua, el lavamanos evidencia la necesidad del retorno de un otro que soy o no yo otra vez; ahora, sin mecanismos, la mística extrañante del espejo aún a ese yo a un otro en el mínimo contacto que significa interactuar ante el espejo.¹³ ¿En qué consiste este contacto? *Aliento* deja claro algo que la cotidianidad automatiza, anestesia: ante el espejo somos, vivimos, respiramos. No es meramente un dispositivo visual el que incorpora la obra, sino toda la sinestesia de ser ante esta cosa que tiene el potencial de devolverme algo. La obra deja patente la ley de su economía: el espejo es fuente de una transacción. Su uso objetual consiste en eso, la transacción entre lo que el sujeto dona y lo que del espejo devuelve. Cada vez que un cuerpo se busca, ahí está el espejo. Por medio de él se manifiesta lo deseable y lo indeseado, lo ocultable, con el carácter de realidad, lo que el individuo no puede negar: “ese, así, tal cual, soy yo. No tú, no otro, tan solo yo”. Pero también la transacción se efectúa en la forma de una transformación. Umbral estético y físico, promesa de auto-transformación: llego a él en un estado A y por su medio mis manos y recursos pueden hacer de mí una presencia en estado B. Desde la hora del alba, todos vivimos esta estética autotransformadora y, sin duda, autocrítica. Todos podemos vernos en él y, sin embargo, la experiencia es siempre e ineludiblemente individual: yo y mi propia imagen, cruda y real, cara a cara conmigo mismo y todas mis marcas. Al hacer del espejo -o mejor, de una colección de ellos, redondos, pequeños, a la altura de la mirada (cuestión fundamental sobre la que

¹³ Al respecto, Iovino afirma: “En *Aliento*, Narciso no es una imagen fija ni es un documento, es la presencia móvil o viva de quién llega ante el espejo, que se pierde en su propia agua hecha vapor, para ver reflejado, en esos instantes, no el rostro que lo enamora, sino el de otra instancia, que todavía es él y también su pérdida” (2003, pág. 54).

volveremos pronto)–, *Aliento* deviene una obra que no acontece en la cosa que se ve ni en la que hace ver, sino en la interacción que activa el crudo reflejo de la realidad.

Es interesante que la palabra “reflejo” esté dotada de la virtud de lo real, incluso diría de la verdad. El reflejo, aunque ilusión óptica, se busca para encontrar la verdad, así nos duela verla. Nadie en la vida cotidiana cuestiona ese hecho. Y sin embargo Muñoz nos traslada a otros escenarios en los que este cuestionamiento es el punto de partida. La obra demanda más que el encuentro del reflejo, exige la acción suplementaria que le da vida. De todos los espejos posibles, se trata de un pequeño espejo redondo de pared ubicado a la altura de la mirada. No podemos trasladarlo, tan solo acercarnos a él, posicionar nuestro cuerpo a su altura y someter nuestro retrato a su aureola. Todo esto lo hacemos con el sentido práctico que le pertenece. Allí, rígido, sometido, el cuerpo se aproxima a su superficie reflectante buscándose. Pero en lugar de encontrar solamente el efecto óptico y lumínico que lo hace útil, su carácter de objeto es reescrito: la superficie normalmente intocable e inmaculada del espejo se ha convertido en otra materia de trabajo en la que una impresión serigráfica en grasa ha quedado adherida entre el rostro y el espejo; una cosa invisible entre los dos hace un nuevo umbral de transformación. Éste ya no se hace sensible por la mirada, sino por un gesto somático aún más automático: el respirar.

Un primer extrañamiento aparece aquí, un espejo para respirar. Pero el resultado de esta evidencia es una aparición, un otro se hace visible. ¡Cuán extraño es el baño de Óscar Muñoz! El vapor de la ducha, del agua del lavamanos, de la propia respiración agitada por el calor se condensan en la superficie de ese modesto espejo que devuelve la vida a un otro que (no) soy yo. Muñoz mismo describe esta transacción del espejo de la siguiente manera: “en el mecanismo de *Aliento* hay una relación con el otro y con uno mismo: cuando tu empañas con tu aliento la imagen, se borra tu imagen, tú ya no eres, y es la otra persona. Pero no puedes mantener la exhalación para mantener a la otra persona, necesitas inhalar. Así es que, en el momento en que tú suspendes la exhalación y vuelves a inhalar, desaparece la otra persona y vuelves a aparecer tú en el espejo. Hay esa confrontación entre la vida de uno y la vida de otro” (Herzog, 2006, pág. 110). ¿Podría ser ese juego vaporoso infantil de dibujar sobre el espejo? Ciertamente hay una lúdica, así como una comicidad en el sentido de Eco. Pero no son los dedos de niño los que dibujan, sino la

boca y el aliento, cual mujer sensual que se besa ante el espejo y a la vez oculta lo visible. Y ahí, ese gesto de ocultamiento devela. Se oculta para aparecer, se empaña para ver. “Además de una carga conceptual, creo que hay una relación sensual de los materiales. El espectador puede tener la experiencia de esa relación sensorial de los materiales: cómo se pega el vapor en la superficie del espejo, y cómo el círculo se va cerrando...” (Herzog, 2006, pág. 113). De lo que resulta otro extrañamiento, un espejo para ocultar cuyo ocultamiento revela. Y aún más, este espejo, allí, en el baño de Óscar Muñoz, no es sino una cosa redonda en la pared; sólo llega a ser ante quien a él se allega. Pero el que se allega desaparece, se pierde a sí mismo para recibir un otro. La captura del rostro que ejerce su forma redondeada y pequeño tamaño no puede ser capturada por una cámara a menos que estuviera en el ojo del sujeto. Pero a este sujeto le otorga una aureola, símbolo divinizante de rostro con el poder particular de dar aliento de vida. Empero, así como lo exalta, lo frustra: la obra le demuestra la finitud de su poder, el efecto de su aliento es temporal, casi instantáneo: él, sí, ilusorio. La obra da un tercer extrañamiento para el interactor quien en cuestión de segundos es sacado de su condición mortal y retornado, cual *daimon*, a un estado que ya no es el inicial, pero es el de la realidad vivida: nuestra vida está llena de olvidos y espectros de aquellos otros dejados atrás, imposibles de recordar eternamente, y a cuya fosa todos caeremos. Ese es el otro que impone la obra. No es, a pesar de una cierta lectura generalizada, un gesto de memoria política conveniente a nuestra historia bélica, sino el instante de conciencia crítica de la propia finitud que empero solo aparece traspasada la fría indiferencia ante el otro: ante *Aliento* podría pasar de lado o contemplarme rápidamente, pero en el momento en que el calor del aliento se impregna en su superficie, la aparición del que siempre ha estado ahí pero ya no está, que es nota de periódico, me recuerda que no estoy solo, que ese rostro espectral es el dolor de alguien y que así como él duele para unos, yo seré el olvido de otros, el obituario de alguien que sufrirá la misma inclemencia e indiferencia.¹⁴ La asociación de los rostros con personas desaparecidas no le otorga a la obra un carácter testimonial sobre el

¹⁴ “*Aliento* usa retratos de personas que han sido asesinadas o que han muerto en circunstancias violentas haciendo factible que sea interpretada como un reclamo ante la apatía o como un alegato contra la sensación de ajenidad, de “mal de otros”, que como mecanismo de defensa ante una situación de todos los días tiene el ciudadano menos afectado [...] Oscar Muñoz nos llama, entonces, a otra relación con ese “otro”, conmovedor en su propio anonimato, tan cercano -incluso- desde su intuida densidad estadística. Ese otro “cualsea” con el que podríamos confundirnos” (Álvarez, 2006).

desaparecido; ello, aquí, tan solo intensifica la presencia de la indiferencia y la respuesta obligada del interactor que completa la obra.

Tres niveles de extrañamiento en el espejo de Óscar Muñoz: el del objeto según el artificio poético, el de la experiencia a la que invita al sujeto y el de la vida misma a la que responde la obra. Probablemente no sea extraño que precisamente sea un espejo el protagonista de estos extrañamientos. Es famoso el espejo lacaniano configurador de una temprana y quebrada ipseidad. Pero también ya en arte el espejo *veduta* renacentista tenía el potencial de construir un mundo entero. Asimismo en la literatura encontramos espejos paradójicos como el espejo de Alicia, y espejos mágicos como el de la reina malvada. De todos estos el de Muñoz se emparenta más al de la reina malvada, cuyo espejo pone al frente a un alter ego: en el de ella es un genio cómplice; en el de él, un espectro cuyo duelo es ser semejante a mí, al yo que buscaba en el espejo. La obra de Muñoz acontece en este encuentro mágico, religioso y fúnebre de la vida y la muerte. “Espectros” es un término utilizado por el artista y algunos de sus críticos para revelar ese carácter de presencia sin identificación, que se incorpora en el trabajo de Muñoz con claridad en el momento en que utiliza las imágenes de obituarios, los muertos de la violenta cotidianidad del país, y expone con crudeza la manera en que se construye subjetividad en nuestra sociedad. Es un espejo que hace ver al otro a través de mí, me atraviesa, con la violencia de la muerte puesta cara a cara, declarándome impotente de evitarla y sustituyendo mi mismidad en el encuentro con la obra. El espectro es un otro imposible que sustituye al yo, que confronta la realidad automatizada y su demanda de identidad –a este asunto dedicaremos el último capítulo.

¿Qué ha sido en todo esto del sujeto? ¿Por qué la insistencia en pasar del objeto al sujeto o, de hecho, de difuminar sus relativas fronteras? Lo que hay es interacción de uno sobre el otro, no como efectos, sino como sus lugares mutuamente constitutivos. Esto ya lo sabía Brecht al pensar el extrañamiento, en tanto para él, según Prada, éste es “una técnica para representar las relaciones entre las personas, como un retrato de la existencia [...] es el retrato de una contradicción de tipo social entre subjetividad y comportamiento ante la sociedad, y su fin es posibilitarle al espectador un punto de vista crítico frente a la sociedad” (2013, pág. 137). Lo curioso es que la obra extrañante convierte al sujeto en

actor; o mejor, como señala Jameson, demuestra “al público que todos somos actores, y que actuar es una dimensión ineludible de la vida social y cotidiana” (2013, pág. 49). Visto así, todos actuamos en una realidad automatizada, ella misma artificial e histórica, en la cual los valores y verdades que la orientan devienen *de facto*, por ejemplo, naturalización de la indiferencia ante el otro. El objeto de uso hecho obra de arte, en este caso el espejo común, no es entonces un actor diferente; lo que hace es una actuación extrañada y una poética extrañante que evidencia esa artificialidad del mundo social –y, en consecuencia, su posibilidad de cambio. De modo que, al pensar en el sujeto, éste mismo no es el nudo de relaciones sociales y de poder del orden institucional cotidiano que incluye la relación vital con las cosas con las que él hace mundo, sino que es esa alteridad, enunciación diferida y provocativa de lo que él puede ser, y que es, en suma, constituido por el extrañamiento en la obra. Por eso Jameson reconoce que el extrañamiento tendría tres, si no cuatro, niveles diferentes: el del artificio en la obra que identificaría Shklovski como asunto de percepción (como efecto); el de Brecht y sus técnicas de mala actuación que hacen patente el mensaje obstruyendo la empatía (como técnica); el de la crítica incorporada sobre el estado de cosas del mundo (como crítica); y, finalmente, el de develamiento de la apariencia del mundo humano y señalamiento de un estado de posibilidad (como alteridad) (Jameson, 2013, págs. 72-74). Aquí, según este autor, se hallaría también, por ejemplo, el extrañamiento usado por Voltaire para evidenciar la religión como el fundamento ideológico del sistema aristocrático o de castas: “Desde Montesquieu hasta Voltaire, entonces, se recurre al efecto de extrañamiento para subrayar la artificialidad del antiguo régimen y promover las nuevas concepciones burguesas de simplicidad y naturaleza humana universal” (2013, pág. 75). Otros dioses y otros sistemas de opresión son los que interpelan obras en nuestro contexto como las de Muñoz. Pero se traduce aquí, en una estética originada en las vivencias y sensibilidad de lugar, la humana necesidad de hacer del sujeto el elemento transformador y generador de la contradicción. El extrañamiento como alteridad se constituye en la contradicción: allí donde no hay otro lugar que en la obra de arte que invita, a través del objeto, a hacer patente la nulidad del principio de no contradicción entre ser y no ser aquel ante el espejo. Al sujeto no le queda más que reconocerse actuando con la obra, e incluso en la obra, prestarle su aliento, perderse a sí mismo, devenir otro, alterar el curso indiferente ante la pérdida y la muerte.

Aliento es, ante todo, una intrusión en la forma cotidiana de vida, en la seguridad de la identidad subjetiva; y ante esta obra, el sujeto es un interactivo “protodramático”, diría Jameson,¹⁵ poco definido, un extrañamiento en aumento, una sensibilidad dramática que no puede ya evadir lo que esta deformación de lo “real” le echa en cara.

El interactivo de *Aliento* deviene, entonces, un sujeto ex-céntrico en la obra (esto es, su lugar es dispuesto por la obra misma) que, a la vez, tiene el potencial de mostrar críticamente cómo ese centro que llamamos lo real no es sino un estado extrañante de cosas que buscamos eludir rutinariamente (“No hay ningún tipo de vida ordinaria” decía ya Shklovski después de la revolución de Octubre (Băicoianu, 2015, pág. 143)). Por eso *Aliento* no es una obra al servicio de la conmemoración, no garantiza la presencia de recuerdos del pasado. Algunos autores como Pérez Moreno (2017), no pueden dejar de ver en *Aliento* una poética política de la memoria que se evidenciaría en lo efímero del rostro y el retrato; en una misma línea Giraldo contempla los espejos de Muñoz con relación a la injusta recordación de los muertos.¹⁶ Si bien ello puede ser enriquecedor, al enfocarse estrictamente en la imagen sobre el espejo el autor desestima toda la potencia extrañante que parte de la presencia del objeto-espejo. Por ello es probable que al reconocer el objeto, la lectura de Acosta se revele afín: para la autora, la obra de Muñoz “no recupera identidades perdidas, sino que disloca todo intento de reducir la experiencia histórica a una experiencia identitaria” (2013, pág. 54). Lo que denominamos previamente como el sujeto ex-céntrico es posible en virtud del extrañamiento que incluye el juego del rostro, tal y como el espejo o el lavamanos invitan a verlo. Lo interesante aquí es cómo entender esa no

¹⁵ “En ese sentido cabe señalar que, también para Brecht, todos estamos constantemente actuando y contamos historias para explicarnos y dramatizamos nuestros puntos de vista en toda clase de maneras, ya sean no dramáticas, ostentosas o incluso auto-paródicas. Por lo tanto, es mejor cambiar el léxico de la reflexividad y sugerir que todos los actos ya son, antes que reflexivos y autoconscientes, protodramáticos. El camarero de Sartre que “juega a ser camarero” no solo ilustra una teoría del ser, o de la ausencia del ser; también dramatiza una dramaturgia completa. [...] resalta intencionalmente esos instantes en los que el contenido teórico de nuestros movimientos cotidianos súbitamente se inmiscuye con nosotros y con nuestros semejantes, los “actores”” (Jameson, 2013, pág. 149).

¹⁶ “En *Aliento*, sabemos que los rostros parcialmente revelados en los discos de metal, luego de conseguir vida momentánea por la exhalación del espectador, hablan de aquellos anónimos blancos humanos de la violencia que pueblan la más gruesa de nuestras historias: la de la infamia colectiva, vuelta cifra y dato inexpresivo en manos de los medios. Sin embargo, la obra nos habla de la inexistencia o de la existencia relativa de tales rostros en la imaginación grupal, en la frágil e injusta recordación social de la que dan prueba las insuficientes imágenes monumentales que fabricamos para recordar a nuestros muertos ilustres en cualquier plaza pública. Son el devenir efímero del rostro y el recuerdo que precariamente lo anima los que aparecen como fuerzas expresivas” (Giraldo E., 2012, pág. 66).

reducción a la experiencia identitaria. No es gratuito al respecto haber estado evocando las diversas dimensiones y niveles de extrañamiento. Pero esto requiere una clarificación.

Algunos autores entienden el extrañamiento como una variante de la alienación. Torrance plantea, desde la sociología, que si la alienación refiere a la renuncia o la cesión de una posesión, de un derecho de algo o de la libertad o la capacidad de hacer algo, usualmente para el beneficio de alguien o algo más, tal que constituye una pérdida de una posibilidad propia ideológicamente justificada, entonces el extrañamiento denota el proceso o condición por el cual las personas se convierten en extraños o enemigos entre sí, en oposición a una condición de solidaridad social. El extrañamiento refiere aquí a cómo las personas se sienten respecto a los otros: “el extrañamiento tiene en su núcleo la idea de personas tratándose una a la otra como extranjeras, mientras que la alienación incluye esto, pero también se extiende a los extremos de la enemistad” (Torrance, 1977, pág. xiii). En esta perspectiva, caben lecturas como las de Vidler (2001, pág. 65) en torno a la estética y la sensibilidad en las ciudades modernas del siglo XIX, quien señala el extrañamiento de los habitantes, de las clases sociales, de individuo a individuo como un fenómeno causado por la industrialización y el rápido crecimiento urbano -una forma residual de la alienación. Sin embargo, la distancia con lo que hemos procurado trazar salta a la vista. Esto se debe a que el concepto de extrañamiento que se origina en el formalismo ruso inició tomando distancia de la postura del materialismo histórico y luego fue traducida a una crítica en Brecht a la sociedad capitalista (siendo él marxista) esencialmente desde el quehacer y la poética artística. A partir de esta diferencia crucial, la posibilidad de abrir una relación con la subjetividad se labra de una manera principalmente propositiva: el interés para Brecht, como hemos dicho, es la posibilidad de cambio y transformación de lo dado. Esta nota perfila lo que señalamos aquí como el sujeto ex-céntrico nacido del extrañamiento en la obra de arte a la luz de *Aliento*. Y en esto también hay una tradición que el buen Eco hizo resonar en uno de sus ensayos de *Obra abierta*: “De la manera de formar como compromiso con la realidad”. Para el semiólogo italiano hay una confusión entre alienación y extrañamiento:

Antes que nada, volvamos a llevar la categoría a sus fuentes y a su uso correcto: sucede a menudo que se oye hablar indiferentemente de alienación-en-algo o de alienación-de-algo, cuando la alienación, según la entiende la tradición filosófica, es la primera, la que en

alemán se llama *Entfremdung*. En cambio, la alienación-de-algo, en el sentido de extrañamiento nuestro en relación con este algo, se traduce por *Verfremdung* e implica otro orden de problemas. Alienarse-en-algo quiere decir, por el contrario, renunciar a uno mismo para entregarse a un poder extraño, hacerse otro en algo y, por consiguiente, no actuar ya en relación con algo, sino verse-intervenido-por algo que no somos nosotros (1992, pág. 128).

La alienación remite a toda una serie de relaciones entre sujetos, sujetos y objetos, sujetos e instituciones, símbolos y lenguaje. La alienación es un fenómeno que abarca desde la estructura del grupo humano hasta el más íntimo de nuestros comportamientos psíquicos. “En este sentido, nosotros entonces, por el hecho mismo de vivir, trabajando, produciendo cosas y entrando en relación con los demás, estamos en la alienación” (Eco, 1992, pág. 131). Esto significa que la realidad misma, en tanto es labrada por seres humanos en condiciones sociales conflictivas, es alienante. Ese es el centro en el que se forma la subjetividad y donde cada sujeto adquiere y reproduce su posición -donde se efectúan formas de subjetivación. Así, continua Eco, nosotros producimos la máquina que termina oprimiéndonos al ser puesta en lógicas de producción o servicio. Corremos en el auto al trabajo, aceptamos su afán y nos resignamos al tráfico; nos vemos sin detenernos en el espejo solo para lograr ser aceptados y “pertenecer”; aceptamos ante el lavamanos y un sinnúmero de accesorios las inclementes prácticas de higienización permanente como valores morales y estéticos. ¿Cuál es la alternativa? Habría que (como nos ha enseñado Muñoz) empezar por extrañar esos objetos.

En el plano de la acción práctica, una vez consciente de la polaridad, todavía podré elaborar otros muchos subterfugios "ascéticos" para salvaguardar mi libertad incluso comprometiéndome con el objeto; el último y el (aparentemente) más trivial de los cuales podría ser, en una medida consciente, tratar mal al coche, tenerlo sucio y desatendido, no respetar totalmente las exigencias del motor, precisamente para hacer que mi relación con él no llegase a integrarse nunca completamente. Y esto sería eludir la *Entfremdung* gracias a la *Verfremdung*, escapar a la alienación gracias a una técnica de extrañamiento... de la misma manera que Brecht, a fin de que el espectador se sustraiga a la posible hipnosis del hecho representado, exige que se mantenga encendida la luz de la sala y que el público pueda fumar (Eco, 1992, pág. 136).

Entender el objeto, deformar su sentido, alterar el orden de su presencia en nuestra vida y ponerlo al servicio de un nuevo uso –poético y metafórico– que impida que nos dobleguemos a él es una experiencia de extrañamiento que construye ese espacio de lo posible en el que tiene sentido el sujeto ex-céntrico. Probablemente no se trate de romper con total radicalidad con la alienación, pues de hecho el punto de partida es la

familiaridad. Se trataría más de una crítica auto-generadora potencialmente (aunque no exclusivamente) propia de las poéticas artísticas particulares con las que conviven las obras de Muñoz: se trata de “vivir aceptando una serie de relaciones que constantemente se someten a la atención a través de una *intentio secunda* que nos permita verlas en transparencia, denunciar sus posibilidades paralizadoras; relaciones que es preciso tratar desmitificándolas de continuo, sin que desmitificarlas quiera decir anularlas” (Eco, 1992, pág. 137). Para Eco esa poética es precisamente la de las obras abiertas, dejadas a la indeterminación y de estructura ambigua, porque precisamente en esta condición advierten que ya no es posible hablar del mundo en los términos de un cosmos ordenado sobre el que recaen todas nuestras sospechas. De ahí que el arte contemporáneo deba extrañarse a sí mismo con relación a su propia tradición y lenguaje, pues la forma misma de hablar del mundo y del sujeto compromete la visión o reproducción de las estructuras que sustentan ese mundo y ese sujeto. El arte está en ese conflicto interno de hacer un otro lenguaje estando él mismo dentro de la estructura de mundo que le ha dado lugar y, en consecuencia, del lenguaje con el que es posible entender este mundo. Lo que hace que algo sea realidad es precisamente la certeza de su naturalización; la imposibilidad de vivir en duda escéptica permanente; de saber que sean como sean sus leyes, funcionan. Pero por ello mismo, una obra como la de Muñoz, al tomar un objeto de esa realidad humana, pliega sus propias leyes para hablar de ella, para mostrar ya no la alienación sino el extrañamiento humano que permite hacerlo maleable: “el fluir de lo que ya existe persistiría inamovible y hostil frente a nosotros si viviésemos en su interior, pero no hablásemos de él. En el momento en que rompemos a hablar de él, aun cuando sea registrando las conexiones distorsionadas, lo juzgamos, lo extrañamos de nosotros, para conseguir quizás volver a poseerlo” (1992, pág. 146). Este es el estado de posibilidad en tanto alteridad que puede abrir el potencial semiótico desatado del objeto de uso hecho obra de arte como experiencia de extrañamiento.

Pero habrán obras que no propongan tal alcance del extrañamiento. Algunas pueden limitarse a un señalamiento crítico de la propia alienación. No es fácil ex-centrar al sujeto, pues él se hace patente mediante el extrañamiento en la obra.¹⁷ Las cortinas de baño, los

¹⁷ Eco continua: “Instalados en un lenguaje que ya ha hablado tanto: he aquí el punto. El artista se da cuenta de que el lenguaje, a fuerza de hablar, se aliena la situación de la que surgió para expresarla; se da cuenta de

lavamanos, los espejos expresan ese reto de partir de la ambigüedad que les pertenece a esos objetos familiares y automatizados una vez devienen obras de arte. El hecho de ser objetos de uso permite incorporarse en la realidad y convertirlos en una exploración sobre lo que somos. Pero no solo lo que somos en la realidad alienante, sino lo que somos fuera de su centro, ex-céntricos en tanto extrañados. Es precisamente aquí donde adquiere fuerza la idea del interactor, pues es con esa ex-centricidad con la que interactúa el cuerpo, la sensación, incluso la conciencia que se deja llevar por la obra más allá de toda posible contemplación, que acepta el disconfort y la deformación, que ríe en comicidad devastadora con la obra. Pero el interactor es entonces resultado del trabajo creativo-crítico del artista y la fortuna con la que pueda, en efecto, invitar al extrañamiento de la realidad misma.

Temo, llegado a este punto, suscitar la extrañeza del argumento en mi lector (paradójico temor). Pero es precisamente esta posibilidad de abrir lo real como posible y ya no como lo dado -tal como nos ha ilustrado Eco- lo que no ha dejado de ser vocación del arte. Ciertamente hay fórmulas y piezas en el arte que se convierten en parte del repertorio de sentido necesario para sostener el estado de cosas. Pero encuentro en trabajos como los de Muñoz que desde el contexto colombiano se han propuesto precisamente responder a ese llamado y para el cual el recurso a objetos como los que hemos visitado en su baño es eficaz y afortunado. El objeto llama al sujeto, lo hace su interactor, a la vez que el objeto no es pasivo, interactúa con y en él. El aliento en el espejo no agota la obra, pues esta tiene lugar en el largo contacto que va y vuelve, que busca al sujeto. Para Noorthoorn, se trata de un “mecanismo espectral” agobiante que habla a/de un sujeto que, en sí mismo, no es más que un resultado de “imágenes transitorias, almas de pasado, fantasmas del presente. Como si el arte estuviese al servicio de un tiempo que pasa y, al final del día, del arte

que, si acepta este lenguaje, también se aliena él en la situación; intenta entonces romper y dislocar desde el interior este lenguaje a fin de poder sustraerse a la situación y ser capaz de juzgarla; pero las líneas a lo largo de las cuales se rompe y se disloca el lenguaje en el fondo vienen sugeridas por una dialéctica de desarrollo interna a la evolución misma del lenguaje, de modo que el lenguaje descompuesto nos refleja inmediatamente la situación histórica, nacida también de la crisis de la anterior. Disocio el lenguaje porque me niego a expresar con él una falsa integridad que ya no es la nuestra, pero en aquel mismo momento corro el riesgo de expresar y aceptar aquella disociación efectual nacida de la crisis de la integridad, para dominar la cual había tratado de hablar. Sin embargo, no existe solución fuera de esta dialéctica; se ha dicho ya: no hay más que exteriorizar la alienación extrañándola, objetivándola en una forma que la reproduzca” (1992, pág. 148).

solamente quedase el artificio (aquel fundido de técnicas). Como si el hombre fuese deglutido por la tecnología y estuviese destinado a desaparecer (por más de que su imagen recurrente reaparezca espectralmente)” (2013, pág. 19). Pero, en la obra de Muñoz, allí, al interior del espejo, ese subjuntivo con el que Noorthoorn reflexiona la obra resulta demasiado débil. Es precisamente en este arte en el que se evidencia esa banalidad de lo real. Pues, si así no fuera, no tendría sentido cuestionar lo real y darse a la tarea de pensar y hacer sensible una alteridad al mismo. Ese es el potencial del extrañamiento y, como señala Puelles, es parte de la sensibilidad y creatividad humana abocada a lo real: “lo maravilloso no habita tanto en el insípido reino de lo imaginario “fora-real”, de la pura fantasía, sino en la escena misma de lo real: en la veta de extraordinario sobre la que se levanta la realidad ordinaria. [...] O sea, lo ordinario es extraordinario; o sea, lo extraordinario, inmanente a lo real, es un destino al que llegar a través del desvarío de la realidad cotidiana” (Puelles, 2017, pág. 204). Puelles analiza una tradición artística enfocada en el extrañamiento que tendría lugar en un arte desligado de la representación, pero, a la vez, desvinculado de la abstracción. Las imágenes del surrealismo o de los cuadros de De Chirico no son iconos, sino que nos fascinan, afirma Puelles, dificultando o impidiendo el acceso a la verdad: “Se trata de crear una imagen ajena a tener que cumplir las exigencias que le impone alguna otra instancia –Verdad, Realidad, Idea–” (2016, pág. 33). Son imágenes que muestran sin representar.

De ahí que, para este autor, lo constitutivo de la experiencia de extrañamiento sea “la impenetrabilidad de la imagen, su opacidad” que deja fuera al espectador sin posibilidad de dominar la imagen como contemplación. “La imagen pone sus fuerzas en la disolución de los objetos. Su conquista –antiplatónica– no es otra que la de hacer desaparecer lo que hay” (2016, pág. 36). Pero en el baño de Óscar Muñoz las obras no tienen estas características. Si lo que hemos expuesto ha podido adquirir el talante de lo plausible, las imágenes en sus obras participan de la experiencia de extrañamiento que tiene lugar allí por medio de la invitación del objeto en el que ellas se hallan y al cual sirven. Es por ello que en sus obras el objeto “es”, tiene el carácter de realidad, y a la vez –o por ello mismo– es el vehículo de extrañamiento que trastoca lo real, que logra que lo real ya no pueda darse por sentado sin que pierda su referencia objetual. En esta tensión lo real ha perdido claridad, confiabilidad y transparencia; por el contrario, no es la imagen la que adquiere

opacidad en la obra, sino la realidad misma se hace opaca, se libera a otros posibles sentidos. En estas obras de arte donde el objeto dispara la interacción, la realidad se ha asumido maleable, modificable, incluso líquida y vaporosa. La realidad es extrañante, extraordinaria, maravillosa en su propia locura y opacidad. La sensibilidad automatizada es un esfuerzo simbólico por evadirla, por conferirle sentido al punto de considerar que ese sentido es lo real. Muñoz no se cansa de agobiarnos desocultando la evasión en el sentido y habilitando la percepción de la locura que le es propia. ¿No es esta una fascinación recurrente en la literatura y el arte colombiano y latinoamericano?

Responder a esa digresión será motivo de otro material y ocasión. Pero podemos apelar al mismo Muñoz para darle un poco de aliento a esta intuición final. Pues precisamente el espejo del baño de Muñoz da el cierre experiencial al extrañamiento de una realidad que preferimos no ver, mantener en indiferencia moral y cultural. De *Interiores a Aliento y Biografías*, la obra de Muñoz responde a una sensibilidad a la locura de lo real en nuestro país: desoculta la evasión con la que nos prestamos a una connivencia con la indiferencia, la banalización de la violencia y la desconfianza institucional, dejando en claro la posibilidad de dar sentido a una vida y una historia en ese contexto. “Con la transformación de su contexto, la poética de la cotidianeidad, la de los espacios que habita el hombre y la del tema de lo urbano que invade la primera obra de Muñoz, se carga paulatinamente de desesperanza; y el ejercicio se invade de un existencialismo que insiste en lo real o lo vital, para hablar a través suyo de las condiciones que lo restan” (Iovino M. , 2003, pág. 48). Por eso lo que se va, lo que se pierde o diluye es lo que usualmente debería ser lo más confiable: la certeza de sí, la propia identidad. Pero la realidad con la que juega Muñoz es una marcada por esa transitoriedad de lo humano y el deterioro. Es la realidad de convivir en una sociedad que vive de la guerra como su rutina diaria y diluye su impacto, afirma el artista, “en ese común denominador que no para de crecer y que se conoce como La Violencia en Colombia” (Herzog, 2006, pág. 1). Esta es una realidad que antecede a las generaciones vigentes, nacimos y crecimos escuchando de ella junto a la música de navidad. Pero su asimilación y evasión ha terminado por volverla anodina, una nota más; brumosa como un chisme más; diluida como una masa homogénea e insípida. En esta realidad se ha perdido el drama. Y frente a esta realidad se requiere extrañamientos múltiples y diversos, que puedan causar malestar y deformar la tranquilidad de esta

realidad, que le recuperen la extrañeza que le es propia y la subjetividad que le sea sensible.

Mi percepción es que la historia está marcada por ciertos hitos que produce una sociedad [...] La guerra empezó a finales de los años 40. Es decir, antes de que yo naciera, existía la guerra. No sé si llamarla un proceso, pero ha sido una situación que ya lleva cincuenta años, que no se ha resuelto y que demorará mucho tiempo en resolverse, como si se viviera un presente eterno o en un presente pasado. Por esto no se puede hablar de la época de la violencia. Inclusive, no se pueden determinar los rostros de las personas muertas. Hay una cosa muy contaminada y confusa en eso que es la memoria. No es lo mismo la situación en que, por ejemplo, Boltanski retoma las fotografías de esos niños judíos, a esta, donde no existen personas con identidad y particularidades, donde nadie recuerda a nadie, donde no hay recuerdo de los muertos porque no tienen rostro ni nombre. Los tendrán a lo sumo para sus familias, pero, en general, en el entorno colectivo, hay una masa brumosa, confusa, contaminada, oscura, que no está bien definida o clara, ni resuelta, ni nada. [...] Y otro asunto es la repetición de los sucesos cotidianos, que son eventos parecidos, pero no son iguales. Eso es terriblemente dramático. [...] Cada evento que se da está anulando al otro. No podemos decir: la guerra cambió la sociedad, pero eso ya pasó y ahora estamos viviendo otra etapa de la historia. Y aunque a mí no me interesa hacer un discurso político con mi trabajo, estoy respondiendo a un proceso que tiene que ver con mi vida y con mi entorno. Me parece que eso es muy claro, es mi manera de buscar entender este malestar (2006, págs. 106-107)

Entonces, ¿cuándo la realidad es o no extrañante? ¿Cuándo la obra conlleva el extrañamiento de la vida y la realidad? No es que la obra se aleje de lo real, sino que lo evidencia tal cual es, esto es, extrañante. Llamamos real también a la evasión a través del sentido que nos permite vivir plácidos e hipnóticos, automatizados. Pero ambas caras son nada más que modos de hablar y de ser de lo mismo. No puede haber realidad sin las dos facetas, evasión en el sentido interpretado y deformación de sentido para acontecer extrañamientos. Solidificación y disolución son modos de la misma materia; asimismo automatización y extrañamiento son modos de la cultura, pues, como interpreta la estética modal de Claramonte, “la cultura no será ni esta ni aquella concreta decantación, sino siempre el resultado variable de los modos de relación que ponen en juego en diferentes proporciones lo necesario y lo contingente, lo posible y lo imposible... constituyendo así lo efectivo” (2016, pág. 131). Aliento justamente da cuenta de esto a través de la interacción que propone: por un lado, esos espejos se convierten en presencia de lo anónimo, los “blancos humanos de la violencia” que se someten a la crudeza de una existencia relativa en la imaginación grupal (Giraldo E. , 2012, pág. 66); por otro lado, insuficiente con el señalamiento, ese espejo enuncia un sujeto dolo(ro)so. Afirma Muñoz: “no puedes mantener el aliento porque necesitas oxígeno para ti mismo. Hay algo traumático, un

diálogo conflictivo entre uno y el otro” (Garzón, 2005, pág. 61). Impotente para mantener la exhalación del aliento por más de unos segundos, el espejo queda a la espera de que la interacción reviva; no solo el rostro otro que aparece, sino que el aliento mismo retorne, que el interactor quiera revivir el trauma de perderse en el otro. Pero al hacerlo, al aceptar su interpelación o al menos invitación, ya he aceptado otra forma de lo real, he desplazado la identidad, he asimilado la no indiferencia y no me queda sino jugar otro juego en otra realidad: entrar en otra relación con lo real que emerge y se constituye –a la par que se hace ex-céntrico el sujeto– al interactuar con la obra. El extrañamiento es, en últimas, ese juego elemental que ya conocíamos en la infancia y que Muñoz explícitamente reconoce: los adultos no juegan, reproducen; para jugar hay que prestar atención a las cosas y dejarse llevar a donde el juego nos quiera llevar. ¿Acaso no es divertido jugar al *Aliento*, colados en el baño de Óscar Muñoz?

Diego Garzón: Agua, aliento, polvo son formatos muy particulares. ¿Por qué está usted interesado en trabajar con estos elementos?

Óscar Muñoz: Eso viene un poco de la infancia. ¿Dónde más podría venir tal relación con los elementos, excepto de la infancia? Me atraen porque son elementales, primarios. De niño, uno llega a conocer y reconocer los elementos, jugar con ellos, experimentarlos. Con mis amigos solíamos sentarnos en las aceras, en esta ciudad cálida, y hablar y hacer dibujos con saliva en el pavimento que se borrarían. O en la ducha yo dibujaba en el espejo empañado. Los adultos no juegan, no prestan tanta atención a las cosas. La infancia es un contenedor lleno de impresiones para explorar (Garzón, 2005, pág. 61).

Galería 1



Ilustración 1: El Sindicato (1977).
Alacena de Zapatos. Tomada de Roldán
(2014)

Ilustración 2: Óscar
Muñoz. *Inquilinato*
(1976). Tomada de
Banrepcultural (2019)

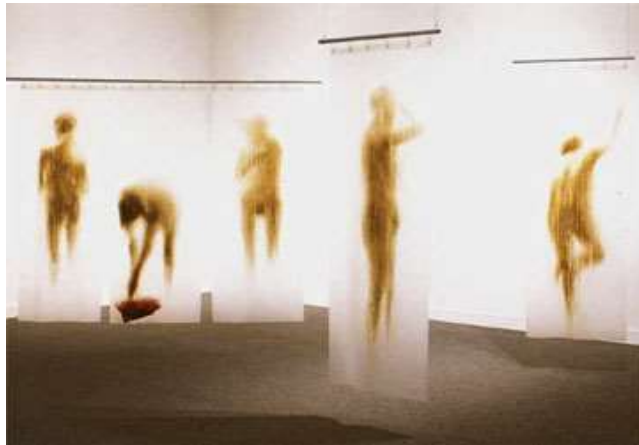


Ilustración 3: Óscar Muñoz. *Cortinas de baño*
(1985-1986). Tomada de Óscar Muñoz
Protografías (2011)



Ilustración 4: Óscar Muñoz. *Narciso* (2001-2002). Tomada de Óscar Muñoz Protografías (2011)



Ilustración 5: Óscar Muñoz. *Biografías* (2002). Tomada de Óscar Muñoz Protografías (2011)



Ilustración 6: Óscar Muñoz. *Aliento* (1995). Tomada de Óscar Muñoz Protografías (2011)

**ROTURAS: DE CAMINO AL PROBLEMA
ESTETICO DEL OBJETO EN EL ARTE**

rotura (ro'tura)*sustantivo femenino*

1. acción o efecto de romper o romperse *La rotura del pacto dio inicio a la guerra.*
2. espacio abierto que queda en un cuerpo al romperse *reparar las roturas de un mueble*
3. desgarradura de un cuerpo sólido. *tener una rotura de ligamento*

*La capa del viejo hidalgo
se rompe para ser ruana
y sus cuatro puntas confunden
el castillo y la cabaña....*

Bambuco de Luis Carlos González y José Macías

Algunos llaman “estado de ruina”, “deterioro”, “abandono”, “pérdida de sus funciones”, “desgaste”, etc., a todo aquello que vemos en sus obras. Lo cierto es que la obra de María Elvira Escallón (1954-) demuestra una fascinación por las cosas rotas. Si ve un lugar olvidado, ella lo conserva “vitrificado”; si encuentra una rama añeja, tornea una apariencia a punto de desaparecer; si pasea por la ciudad, recolecta escombros; si moldea una brillante columna, escenifica su desaparición; si la dejan entrar a un hospital, realiza intervenciones en el cuerpo de los catres –ahora que lo pienso, me encantaría hablar con ella, pero ¡asusta pensar qué encontraría en mi vieja casa de Teusaquillo!–. La presentación de Escallón en la exposición *Evidencias de los hechos* (2014) del Banco de la República resume esta fascinación así: “De diversas maneras, la obra de Escallón es evidencia de un pasado dejado en el olvido y la promesa truncada de un futuro mejor” (Castañeda, Gómez, & Ramírez, 2014). La ruina, lo roto como evidencia. Aunque cierta en un sentido, esta descripción contiene una mirada forense demasiado presentista: la ruina de hoy como referente de lo ya pasado y lo no allegado. Por el contrario, lo roto tiene su propia historia, su propio tiempo. La rotura no evidencia solamente lo perdido –de hecho, puede que nada se haya perdido–, sino que deja abierto el tejido, desliga la unidad, y en su hendidura se abre una historia invisible que la superficie lisa siempre trata de ocultar. Lo roto es signo del uso, de la vida de las cosas, del objeto que persiste en casa embadurnado en pegante o tan solo consagrado allí, en la repisa, símbolo del tiempo que está siendo. En sí misma, la rotura abre el espacio de un tiempo que le es propio, que lleva sus propias huellas, que marca los cuerpos con una alteridad potente. Doris Salcedo (1958-) lo sabe bien: *Shibboleth* (2007) no es una mera discontinuidad, sino que la palabra “shibboleth”

misma indica que la rotura es presencia significativa sensible que apela a la identidad. Escallón, empero, no requiere abrir el suelo entero de un espacio expositivo, sino que manifiesta la sensibilidad de saber que la rotura preexiste en la cotidiana mundanidad. Y, más aún, que existe una tendencia o vicio “normal” por ocultarla, como si escondida se diera lugar a la cura. Pero, tal como el Hospital San Juan de Dios emblemata, ocultar la historia que ha llevado a la rotura puede tener más apariencia de forclusión o autoengaño que de ocultamiento, pues no se trata de una mentira o un conspirar, sino de una herida abierta que sigue, de fondo, acusando y que para reconocerla habría que romper su mórbida capa.

Escallón utiliza varias estrategias para abrir el espacio de la rotura, entre las cuales la presencia/ausencia del objeto de uso cotidiano ocupa un lugar privilegiado en algunas de sus obras. Vale la pena recorrer con Escallón el camino al objeto en su obra, pues allí ocurre un extrañamiento del registro usual del objeto, a saber, el del espacio y la visualidad, hacia el registro del paso del tiempo y el sentir de la vida. Abrir el espacio para abrir el tiempo: un primer abrir como incisión, intromisión, hendidura; un otro abrir como extracción, exposición, emergencia. Relata la urgencia y relata la aparición de lo que interpela la sensibilidad y está ahí, evidenciando la historia y la vida misma.

De modo que el propósito de este capítulo es doble. Por una parte, compete mostrar, a la luz de la obra de Escallón, cómo el objeto de uso apropiado en su trabajo artístico es fuente de extrañamiento de su registro usual y con ello generador de potencia en el marco del sentir. Para tal fin hay que seguir el camino de la aguda sensibilidad que Escallón demuestra a lo largo de una serie de obras que nos llevan a dicha potencia del sentir del objeto en la rotura. Por otra parte, es necesario reconocer las condiciones en que se puede comprender cómo dicha sensibilidad es motor de su obra, es decir, cómo el camino al tiempo del objeto en la obra de Escallón plantea una exploración y localización del problema estético mismo del objeto de uso en la obra de arte. Pareciera, entonces, haber aquí dos lecturas diferentes y no claramente compatibles de la obra de Escallón. El tiempo ya ha sido motivo de interpretación por parte de Julia Buenaventura en el libro *Polvo eres*.

*El correr del tiempo en María Elvira Escallón*¹⁸, mientras que el reconocimiento de un proyecto estético es anunciado por José Roca al señalar como constante en el trabajo de Escallón “el cuestionamiento de los límites entre lo natural y lo cultural [...] Lo natural es aquí entendido como “el estado natural” de las cosas –que justamente al estar naturalizado se acepta como un orden incontrovertible– y la obra de Escallón se encamina a perturbar la naturalidad de ese orden” (2003, pág. parr 1). Pero este extrañamiento de lo “natural”, como lo destaca Roca, compete al orden del problema estético, de las posibilidades de su expresión y de la raigambre del sentir que le da sentido; y es a partir de él que tiene lugar la exploración del tiempo. Esto pone de sobremesa que para llegar a comprender dicha raigambre no es posible acudir a preconcepciones de lo estético –e incluso de la inutilidad de la estética en el arte del siglo XX–, ni a historias prestadas de su lugar en el arte. La pregunta misma que asocia los términos “estética” y “belleza” reproduce el vicio de su fracaso, particularmente entre “sus dos puntos finales mellizos –afirma Jameson–: las trivializaciones de lo puramente decorativo y disfrutable, por un lado, y el idealismo sentimental de las varias ideologías de la justificación estética, por otro” (2004, pág. 14). Deseo mostrar que, al tomar distancia de esta lectura manida de la estética y sus “puntos finales”, es posible encontrar, de la mano de Escallón, que lo estético corresponde a la posibilidad de hacer emerger el sentir y la vida misma desde el fondo de la rotura que abre la presencia del objeto en la obra de arte; y que, esta posibilidad, demanda interrogar la mirada estética tradicional y antes bien buscar una posición estética consistente con la propuesta poética.

¹⁸ Al respecto, Buenaventura afirma: “Las obras de María Elvira Escallón emplean diversos recursos para exponer y hacer perceptible el tiempo. *Precipitación de arenas del río Cauca*, 2008, tal parece una clepsidra; en ella una montaña de arena va siendo armada a través de un hilo de polvo que cae delgado pero constante, hasta acumular tal cantidad que termina por tapar, engullir, la mesa rectangular sobre la cual comenzó su embestida. En *In vitro*, 1997, instalación realizada en la Estación de la Sabana de Bogotá, bien público desactivado e inutilizado por el propio Estado, María Elvira se limitó a mostrar el polvo acumulado, la situación del lugar, para lo cual instaló, en uno de los corredores, un vidrio de seguridad, así, mientras toda la estación había sido restaurada para la muestra, el espacio de la obra continuó tal y como fue encontrado. Es decir, como una ruina y, cualquier ruina, en su condición de después, muestra que hubo un antes, evidenciando un transcurso. *In memoriam*, 2001, por su parte, consiste en una columna de hielo de 300 kilogramos dispuesta en un cubículo rectangular de vidrio lleno de agua, así que la columna irá deshaciéndose, perdiendo su condición de sólido para pasar a ser líquida, en un lapso de veinte horas, después del cual será reemplazada por una nueva columna durante los días que corresponden a la muestra” (Buenaventura, *Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón*, 2014, pág. 44).

Empezando desde adentro del sentir

Desde afuera, habría que reconocerlo, se trató de una bomba más, un atentado más en una larga lista de imágenes de noticieros y cifras del conflicto, la violencia y el narcotráfico. La explosión en el Club El Nogal en septiembre de 2003 dejó 36 muertos, más de 200 heridos y daños millonarios. Desde que era infante terminé acostumbrado a jugar mientras acompañaba a mi padre a las 7 p.m. a escuchar la lista del día. Incluso cerca de mi casa y mi colegio en más de una ocasión se sintió el estruendo de una explosión en los vidrios de la habitación. Hoy, ya a la distancia, no puedo estar plenamente satisfecho con esa explicación costumbrista de la mirada desde afuera. Habría que reconocer una profunda frialdad en la reducción al dato y arriesgarnos a preguntar: ¿por qué terminamos conviviendo con esa frialdad? ¿Por qué las palabras “muertos”, “heridos” y “daños” –en plural– ya nos son tan anodinas como “pájaros”, “viento” y “mugre”? Y a la vez ¿qué se supone que deberían hacer en nosotros? ¿Cómo deberíamos responder? Si en algún sentido esta experiencia puede ser compartida como una reacción colectiva e histórica, considero que resultaría injusto juzgar la respuesta. Pues la mirada desde afuera es precisamente una posición que busca cubrir la huella, evitar la herida, tapar la ausencia, ocultar la rotura. Una persistente protección del sentido de la vida. Pero también, y de ahí el encantamiento de la obra que Escallón dedica al Club El Nogal, relata la necesidad de la valiente mirada artística de hacer sensible lo que los miles de imágenes noticiosas no pueden mostrar, a saber, las huellas de lo ocurrido desde adentro. Adentrarse en el lugar de la explosión – además, el lugar donde ella trabajaba entonces– requería ubicarse en el borde de la enorme rotura de 7 pisos generada por la onda explosiva y mirar lo que las cámaras de televisión no veían y por donde los forenses pasaban: en la serie de 12 fotografías se capturan, en sus propias palabras, “las huellas dejadas por las personas y las huellas de los objetos faltantes” (Sánchez & Escallón, 2007, pág. 70).

¿Por qué dirigir la cámara y seleccionar, de todo el universo visual que puede haber en medio de tan caótico escenario, huellas de entes ausentes? En el registro cotidiano, estamos acostumbrados a dos cosas: siempre hay personas entrando y saliendo de nuestro espacio y las cosas siempre están ahí para organizar ese espacio. Una violenta explosión – o la violencia en general– destruye la confianza que supone esa certeza; no ha dejado sino

ruinas y polvo de muerte. Pero ¿qué pasa en el medio? Las manos se arrastran, los pies corren, los cuerpos tropiezan y caen; el lugar ya no es el mismo, dónde está el cuadro del pasillo, la puerta de salida, la gran lámpara que invitaba a gozar, las mesas que acogían; en privaciones sensoriales, cuerpos y cosas tropiezan, se queman, se confunden y caen. Solo las huellas dan cuenta de los movimientos y del tiempo, de los largos y extenuantes minutos en que todo venía abajo. La selección de Escallón de confiarle a lo visto y lo ausente la mirada *Desde Adentro* (2003) resulta impactante.

Como persona que llega al escenario de los hechos después de que todo se ha consumado y que puede ver ese espacio cuando nada ha sido tocado aún, siento una inmensa tristeza. Las huellas actuaron como el vehículo que me transportó hasta los momentos que ellos vivieron. Yo llego tarde, todo el mundo llega tarde a hacer ese registro, nunca vamos a poder estar en el momento mismo de los hechos; lo que nos puede dar acceso a esos momentos, no son las perforaciones de siete pisos, ni los carros carbonizados en el parqueadero, ni el estado del gimnasio, sino las huellas de las personas y de los objetos más cotidianos (Sánchez & Escallón, 2007, pág. 72).

Así, en las fotografías de Escallón hay una temporalidad compleja: la del tiempo de llegada, siempre tardío; la del rastro, paso a paso de las vivencias allí dejadas; la de los objetos cotidianos calcinados. Algunas fotografías plantean una inusitada y escabrosa relación con las huellas animales y violentas de las pinceladas con las que Alejandro Obregón da vida a sus cuadros, que, en mi opinión, en lugar de embellecer las fotos recrudence la herencia de la mirada del pintor de una época no menos cruenta. Dedo tras dedo, pie tras pie, componen una escena que evidencia el movimiento permanente de la violencia vivida. Pero otras fotografías se detienen en las cosas: el interruptor de emergencia, el espejo calcinado. En particular este último es motivo de un video de 12 horas en el que su estado de inercia de los objetos se contrasta con el sonido de un día en la carrera séptima.

La cámara de video se situó fija frente a una pared por un lapso de doce horas. La imagen que registro es la silueta de una mesa que quedó estampada sobre ese muro por el incendio; encima se ve un marco carbonizado que contenía un espejo. Sólo transcurre el tiempo.

Ese marco sin espejo muchas veces ha sido interpretado por los espectadores como una ventana a una gran oscuridad, como el paso hacia otra dimensión; yo no había visto el poder evocador que tenía ese marco calcinado (2007, pág. 88).

Entre la dispersión de huellas de personas y el poder evocador del marco calcinado, la obra de Escallón no relata el espacio, sino el tiempo de la rotura. Todo allí ha abierto la herida y

ella se introduce en el tejido; pero no para sanar y olvidar, sino para relatar los detalles, para evidenciar que está ahí abierta, maloliente, doliente y punzante. “Hubo gente que vio el video y me dijo que le había recordado esta sensación que uno tiene cuando ha muerto un ser querido; ese sentimiento de extrañeza de constatar que todo sigue andando, el sol sigue saliendo, los carros siguen en la séptima y uno se pregunta ¿por qué toda la realidad no se detuvo al mismo tiempo?” (2007, pág. 90). He ahí el punto de rotura: interpela y demanda una sensibilidad extrañada, pues confronta el tiempo rutinario y anodino con el tiempo de la vivencia que el espectador de sus huellas capturadas es llevado a experimentar. No inventa un tiempo fantástico, sino que lo hace beber del duelo, del luto, del sentir. Precisamente por ello la obra de Escallón evidencia desde aquí un interrogante estético en diálogo con las vivencias, los objetos, los espacios. En realidad, listar estos tres elementos falsea lo real: uno y otros se codeterminan, se redefinen: no hay espacio si no es para la vivencia y ésta no tiene lugar sino mediante los objetos que, a la vez, dan sentido al espacio. Circularidad de la vida cotidiana que busca remedar sentido y hacer subjetividad. Así que habría aquí, en la obra de Escallón, un marco reflexivo en torno al tiempo de la vivencia que traspasa la usual circularidad que tiende a la espacialidad.

Si lo planteado hasta ahora es plausible, ¿cómo entender a continuación el lugar de dicho marco reflexivo? ¿Cómo asir estas fotografías y su mirada desde adentro como propuesta artística? Plantear este interrogante en medio del diálogo con la obra de Escallón es necesario para ubicar las categorías que nos permiten abordar el problema estético del objeto de uso en el arte, de la sensibilidad que expresa su extrañada función. En otras palabras, habría que rastrear la urdimbre teórica que compone ese problema estético. Anne Cauquelin expresa esta necesidad al interrogar la articulación entre lo teórico y lo artístico. Para esta autora, “lejos de ser “agregados” prescindibles, palabrerío inútil y mayormente abstruso, las teorías parecen ser, al contrario, el ámbito y el oxígeno indispensable para la vida de las obras, donde el arte se desarrolla y se cumple, fuera del cual no podría sino asfixiarse” (2012, pág. 10). La obra adquiere su posición en el mundo del arte en virtud de las mediaciones de la teoría. Empero, Cauquelin aborda las teorías en un rastro limitado y prediseñado, apenas renombrado en función de su clasificación: fundacionales –con raíz en el horizonte de lo bello del mundo griego–, conminativas –normativas propias del gusto y la modernidad–, de acompañamiento –que teorizan las prácticas artísticas particulares– y

los involucramientos contemporáneos –la doxa teorizante que asigna espacio al arte–. Según esta clasificación de Cauquelin, una teoría estética estaría ubicada entre los dos primeros marcos: lo bello y lo correcto o la norma del gusto. Cabrían al menos dos interrogantes: ¿dónde ubico la reflexión que las palabras mismas de Escallón revelan? ¿dónde ubico mi propio comentario alimentado por las primeras? Si dijésemos que entre la reflexión de Escallón y la vigente reflexión se evidencia un asunto estético, no un comentario crítico, ni una doxa del campo del arte, ¿cuál sería el sentido de tal clasificación? Habría una ausencia de mirada creativa en sentirse satisfecho aquí con la clasificación, pues, como sabía el sabio Borges, todo se puede hacer caber en un afán clasificatorio. Por el contrario, lo que procuramos mostrar es que precisamente una obra como la de Escallón da cuenta de un fondo estético vigente y activo y cuyo diálogo deviene recurso idóneo para una construcción estética pertinente, situada e individuada que nos permita explorar el sentir “desde adentro” –de nuestro arte, cultura y vida. Es así que para explorar el tema de la rotura, la sensibilidad de la mirada estética, la expresión del objeto extrañado, conviene abrir las huellas que de la obra emergen y desde allí construir el diálogo pausado con lo que, también en términos teóricos, vale la pena apropiarse o no.

Uno de los elementos que, en principio, habría que cuestionar su valía subyace a la categoría de “lo contemporáneo” en la expresión misma “arte contemporáneo”. Con ello empezamos a responder los dos interrogantes planteados frente a Cauquelin, pues es necesario aceptar una mirada escéptica e interrogar en qué sentido se añade algo a la obra de Escallón al contemporalizarla. Lo contemporáneo no es solamente una marca historiográfica. De hecho, siguiendo a Romero (2018), ser marca historiográfica es la menor de las funciones de lo contemporáneo en el arte, pues no es posible evitar incluir con el término un bagaje de prejuicios y posiciones discursivas que se suelen aplicar acríticamente con esta categoría y que, la más de las veces, corresponden a un contexto de enunciación y un universo teórico incompatible. En *¿Qué es el arte contemporáneo?* Smith plantea, en una consonancia con la mirada de Danto, que

El Arte Contemporáneo es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones

profesionales, sus eventos clave, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos...en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio (2012, pág. 299).

De modo que en sentido estricto es posible ser posthistórico y trabajar dentro del arte contemporáneo o no. Y la interpelación ideológica institucional que conmina a la inclusión en la institución “arte contemporáneo” puede preexistir –como de hecho lo hace– al trabajo artístico mismo. No que no haya habido cambios en el referente del producto artístico, en la función o tarea del mismo, en el rol del artista y el marco discursivo del Arte; lo que puede ocurrir es que a partir de la posición de enunciación que supone la institución arte contemporáneo, se profieran actos de habla constitutivos de obras-de-arte-contemporáneo sin necesidad de considerar sus elementos y significados particulares. De ahí que se pueda realizar una aproximación al “arte contemporáneo” de Colombia sin cuestionar en qué sentido es contemporáneo y a qué raigambre pertenece. Contemporizar la obra de Escallón podría simplemente desestimar lo que ella misma busca labrar en su propio tiempo. De hecho, el mismo Smith apela a señalar que si ha de ser útil el concepto de lo contemporáneo sería para destacar “la multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo que se establecen hoy”, esto es, el tiempo que regula las diversas interacciones entre los seres humanos, la naturaleza, la diversidad cultural y la política global. Pero no solo como un hecho de lo actual sino como un reconocimiento de que “lo contemporáneo” expresa esa pregunta vigente por el propio tiempo de la experiencia y, en consecuencia, “la misma pregunta es válida en todos los contextos a lo largo del tiempo, hasta el presente” (Smith, 2012, pág. 319). E incluso, en un tiempo histórico, lo contemporáneo varía no solo por periodos, sino por contextos y lugares, por las sensibilidades que le son propias.

De modo que hay que reconocer lo contemporáneo de un modo diferente a lo que trae la categoría institucionalizada de “arte contemporáneo”. Un ejemplo de esto se evidencia en las reflexiones de Lucy Lippard. En *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Lippard se aproxima al boom del conceptualismo en Estados Unidos bajo la premisa poética de: “liberados del status del objeto, los artistas conceptuales eran libres de dejar correr su imaginación” (2004, pág. 7). Frente a la representación, pero más aún frente a la materialidad del objeto artístico, describe la pulsión del arte como intentos de escapada que derivaron en lo que denominó “una desmaterialización del arte”: “el arte

como idea y el arte como acción” (2004, pág. 10). Pero sería un error asumir este enunciado como postulado general del “Arte”, en diferentes contextos. Lippard misma enfatiza que esa manera de producción artística proviene menos de una línea histórica única y universal –¡Duchamp “padre” de toda apropiación!– que de una disposición reactiva al propio contexto por parte de los artistas locales, tanto en términos de la red y entorno artístico como de la situación histórica y política. Así, respecto a la red artística, de los artistas de la idea al minimalismo en Estados Unidos, se notan fuentes diferentes a las europeas que abordaría el grupo Fluxus y que son conocidas en su propio entorno: “como críticos responsables debemos mencionar a Duchamp como precedente, pero el nuevo arte en Nueva York vino de fuentes más cercanas: entre otras, los escritos de Ad Reinhardt, la obra de Jasper Johns y Robert Morris y los inexpresivos libros de fotos de Ed Ruscha” (2004, pág. 10). Por otra parte, Lippard destaca que la idea de la “desmaterialización” proviene de su propia experiencia trabajando con los artistas del momento y, en muchos casos, sus compromisos políticos vivos en los agitados años 60 y 70. El ambiente político, intelectual y cultural en tensión y marcado por la guerra y las luchas laboristas, antirracistas y antisexistas sirvieron de impulso al arte. La AWC (Art Workers Coalition) “proporcionó un marco y una forma de relación organizada para los artistas que estaban mezclando arte y política que atrajo a un cierto número de “artistas conceptuales”” (2004, pág. 11).

La clave del relato de Lippard es que el reconocimiento de que la ampliación de los límites del arte consistió en la búsqueda de un ““arte” más emocionante [que] podría estar aún dentro de las energías sociales sin que se haya reconocido como arte” (2004, pág. 28). Fue el tiempo de una disposición creativa abiertamente sensible a lo que su contexto demandaba y en diálogo crítico con los recursos a la mano. Para Lippard, los impulsos llegaron a su fin, la “escapada fue temporal” y el “arte volvió a ser atrapado”, pero la pulsión “sigue afuera”. Cabría entonces decir que es esa relación con el afuera la que marca la contemporaneidad. El “afuera” es siempre el signo de una situación liminal, aquello que no está contenido en los contornos de la urdimbre discursiva, por más densa y poblada que sea. Por ello mismo, riesgo de contagio, de posibilidad, de transformación; pero, además, para hacerlo efectivo en el adentro, éste debe sufrir rotura: dejar entrar el afuera para poder dejar salir desde adentro. Es por ello que la obra de Escallón es

contemporánea en el sentido en que su “desde adentro” es el afuera de la mirada codificada del contexto de violencia mediatizada.

Danto rescata esta herencia como el problema estético por excelencia dejado por la “vanguardia intratable”. Tras todas las diversas y ricas discusiones para eliminar de la definición del arte todo lo que fuera no esencial, en *El abuso de la belleza* (2005) Danto retorna a lo inesencial para mostrar la inevitabilidad de lo estético en el mundo y su función en la posibilidad del arte (dejando la pregunta de si era necesaria la deriva inicial). Los valores estéticos provienen del mundo, no del arte. Pero lo que el arte puede hacer es conectar la vida emocional y valorativa con los “pensamientos que animan las obras de arte”. Así, por ejemplo, Danto interpreta los dos relojes de pared en la obra *Sin título (Amantes perfectos)* (1991) de Felix Torres-González como una meditación en la cual los dos relojes –cada uno el tiempo de un amante– aparecen como *vanitas* que abordan la inexorabilidad de la muerte –acuciada por la temprana muerte del amante del artista a causa del sida– y a la vez la ternura de la compañía que consuela ese sino. La cuestión es cómo el objeto reloj captura ese sentido en la obra y trae la angustia actual de lidiar con la muerte, ya sin mitos, ya sin curas, ya sin salud, ya dado solo al abandono del paso del tiempo. En lugar de ponernos de frente la superchería de la muerte, el prejuicio sexista al enfermo de sida y la evasión del luto con que culturalmente se busca evitar su confrontación, la obra, al ritmo de gotera, deja claro que uno de los dos relojes va a detenerse y el otro –por ahora– no. La posibilidad de ver y lidiar con este tema de esta manera y de aceptar su confrontación marca su contemporaneidad, particularmente enlazada a los movimientos y emociones que en la década de los noventa reflejaron la crisis causada por dicha enfermedad. Y en ello yace el gesto similar que realiza Escallón en *Desde adentro*, al tomar la muerte por sus huellas vivas y confrontar lo que debe ser visto en una cultura que banaliza el dolor y la violencia. De ahí que Danto afirme que en cuanto el arte responde a una cultura dada tiene la posibilidad de, a la vez, conectarse “con la humanidad” y su necesidad de lidiar, en estos casos, con el sufrimiento (2005, pág. 198). Danto todavía no es capaz de desligar plenamente la pregunta estética de la tradición de lo bello –prejuicio manido en mi opinión–, pero nos sirve para entender que, si hay un problema estético en el arte contemporáneo, y en nuestro caso en la obra de Escallón, yace en la posibilidad de jugar con “el modo en que las cosas se muestran, junto con las razones

para preferir una forma de mostrarse que otra” (2013, pág. 135). Habría un lazo importante entre lo estético así abierto y la ontología misma del ser humano para quien el mundo, opaco para su mirada constructora de significación, no tiene un solo modo de mostrarse y sus divergencias pueden ser puestas en pugna.

Es por ello que, si bien del relato de Lippard se pueden inferir similitudes importantes en el hecho de reconocer lo que es propio al arte, como ser una ventana de fuga permanente, aquel marco respecto al que brinda libertad no es el mismo ni puede proveer las mismas pulsiones ni recursos. En solo cuestión de un par de décadas, el relato que Lucy Lippard plantea de su arte contemporáneo diverge de lo que el contexto colombiano ha gestado y permitido hilar entre obras como las de Beatriz González o Bernardo Salcedo hasta María Elvira Escallón. Se tratan de tiempos diferentes, de líneas que evidencian multiplicidades temporales divergentes en función de lo que los contextos vitales brindan y a los que la actividad artística responde. En *Ante el tiempo*, George Didi-Huberman prefiere hablar de anacronismos: “es factible separar a esos dos perfectos contemporáneos que fueron Alberti y Fra Angelico ya que ambos no pensaban entre sí totalmente “en el mismo tiempo”” (2015, pág. 39). Un elemento valioso a destacar de esta obra de Didi-Huberman, entre otros, es que si la contemporaneidad no es un regulador temporal de lo que debe ser, que si el anacronismo es una necesidad, las separaciones entre dos modos y actividades artísticas en un periodo dado no constituyen motivo de juicio (como lamentablemente se vislumbra en ciertos juicios de un arte “rezagado” en Colombia frente al de otras latitudes), sino de atención al “modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (2015, pág. 39) u objetos, en nuestro caso. Lo que hay es un “montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos”, un montaje cuya plasticidad no se reduce a un relato del devenir artístico, sino a una compleja mezcla de elementos artísticos y extra-artísticos que constituyen “diferenciales de tiempo” operando en cada obra. Para estos diferenciales de tiempo Didi-Huberman destaca las implicaciones para la historiografía del arte, tanto en relación con el tiempo mismo que supone la heurística del hacer histórico, como el tiempo mismo de la(s) obra(s), el “más-que-presente” que implica la “irrupción o aparición del tiempo” (2015, pág. 43). Las obras, y probablemente el contexto de producción artística en su red y conflictos, tienen su propio diferencial de tiempo y, a la vez, la historia que se labra a partir de ellas puede erigir su

propia heurística temporal.¹⁹ Entre uno y otro surge la interpelación por abrirse –cual rotura– al tiempo de la propia obra desde adentro. Escallón nos pone un tiempo interno vivido en los minutos posteriores a la explosión; nos pone un tiempo detenido en la mirada que se resiste a la rutina; nos pone un tiempo ajeno a la rapidez noticiosa; nos pone un tiempo de crítica en la vocación artística que es el tiempo del arte en Colombia; nos pone el tiempo de una posible historia del arte que responde a lo innombrable o censurado; nos pone, en suma, en la contemporaneidad de un vínculo con nuestro tiempo que, como afirma Gonzalo Sánchez en su conversación con Escallón, “como escombros se resiste a desaparecer. El escombros en sí mismo alude al desvanecimiento de un orden preexistente ya desaparecido, sin embargo en sí mismo, se resiste a desaparecer” (Sánchez & Escallón, 2007, pág. 85)... Y se transforma en “un orden nuevo” complementa Escallón. No necesita ver el Club El Nogal renovado, sino dar tiempo a la rotura para re-ordenar lo sensible y situarse en el interior del tiempo como resistencia (a desaparecer).

La cuestión de lo contemporáneo en crisis

Con este tiempo nos hemos aproximado al problema estético del objeto en la obra, la estética de la rotura, a la luz de Escallón. Pero aún estamos lejos de contar con las herramientas para hendir sus dimensiones y el plano de su construcción. Hay que romper no solo su espacio y visualidad a su debido tiempo, sino también su estabilidad: ver su carácter de cosa desgastada, de escombros. Entrar en crisis con la obra. Habría, como ya se vislumbra en nuestro proceder, dos elementos a tener en cuenta. Por una parte, la manera en que María Elvira Escallón deja abierta la crisis en sus obras, en particular en *In memoriam* (2001) y *El reino de este mundo* (2000) (ver [Galería 2](#)). Y, por otra parte,

¹⁹ “Me aparecieron así configuraciones anacrónicas que estructuraban objetos o problemas históricos tan diferentes entre sí como una escultura de Donatello -capaz de reunir referencias heterogéneas de la antigüedad, de lo medieval y de lo moderno-, la evolución de una técnica como el grabado -capaz de reunir el gesto prehistórico y la palabra vanguardista-, el abanico antropológico de un material como la cera -capaz de reunir la larga duración de las supervivencias formales y la corta duración del objeto a fundir... O la inclinación característica de numerosas obras del siglo XX -de Rodin a Marcel Duchamp, de Giacometti a Tony Smith, de Barnett Newman a Simon Hantai-, que tienden a practicar, aún solo en busca de resultados formalmente homogéneos, este “montaje de tiempos heterogéneos”” (Didi-Huberman, 2015, pág. 47).

resulta pertinente recordar dos de los más citados manuales de crisis del arte contemporáneo: *La querrela del arte contemporáneo* de Marc Jiménez (2010) y *El arte en estado gaseoso* de Yves Michaud (2007). Entre obras y manuales es posible ir desgastando la noción misma de crisis que le compete a la noción de arte contemporáneo y cuestionar su lugar en el problema estético que buscamos aquí extraer.

Las dos obras de Escallón, aunque de periodos diferentes, tienen en común una evidente mirada hacia lo que desaparece, lo que se hace escombros o lo que se diluye. Pero en lugar de detener el tiempo del objeto caído, lo aceleran. Con rapidez –su propia rapidez–, estas obras nos confrontan con el principio energético de transformación de la materia, aún si en sí mismas se encuentran ya detenidas. *In memoriam* inicia con un sueño de la artista, quien no lo puede olvidar.²⁰ Continúa con la obstinación de hacerlo realidad, a pesar de varios intentos fallidos. Hasta que finalmente en una caja de hierro y vidrio logra acomodar una gran columna corintia hecha completamente en hielo sumergida en agua. Se trata de un objeto fantástico, una bola de cristal o un azulejo cautivador que se diluye en el agua. Pero siempre fue agua: correcto sería decir regresa al agua mientras desaparece de nuestra vista. Un lento des-aparecer de 20 horas que en realidad es una metamorfosis: mientras más difícil es captar su contorno con nuestra mirada, más es una sola fuerza hídrica que presiona los cristales de la caja. El objeto se niega, él mismo, a nuestra percepción para ser lo que siempre habría sido sin una intervención e incrementar la fuerza que resiste a su contención. De hecho, más de una vez el agua helada despegó las juntas de los cristales escapando por la sala de exposición.

El reino de este mundo remite a una transformación similar. Inicia con un deambular por la ciudad buscando la obra que no ha sido –un estado de sueño o crisis también–. Continúa con el encuentro con la casa en demolición y la obstinación de Fanny, una mujer que con sus manos limpia los ladrillos caídos del lugar donde solía trabajar para construir ahora su propia casa. Termina con una imagen de la casa de Fanny y un muro y su sombra, ambos de ladrillos del lugar, instalados en la sala de exposición –otro reguero, aunque más

²⁰ “*In memoriam*, 2001, por su parte, consiste en una columna de hielo de 300 kilogramos dispuesta en un cubículo rectangular de vidrio lleno de agua, así que la columna irá deshaciéndose, perdiendo su condición de sólido para pasar a ser líquida, en un lapso de veinte horas, después del cual será reemplazada por una nueva columna durante los días que corresponden a la muestra” (Buenaventura, Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón, 2014, pág. 44).

controlado. En este caso la labor de Fanny es el centro de la obra que Escallón remeda y exalta. En lugar de esperar el desaparecer de los escombros, ambas encuentran más que despojos; cada ladrillo contribuyó a guardar los secretos de un lugar y su buen desempeño amerita dar una segunda oportunidad. Lo que hay en este mundo no es sino formas de reciclar lo caído. En consecuencia, nunca fueron material de desecho, los ladrillos fueron oportunidad de construcción, de hacer emerger de la rotura un nuevo orden. La construcción misma del muro y su sombra da solidez, orden, geometría a lo que se percibía informe e intocable. Pero más aún la casa de Fanny, pequeña y común en su forma, pero enorme en esfuerzo vital y fuerza constructiva, resistió el embate del cambio y de la demolición de su vida.

En ambas obras algo se rompe, algo se transforma e incluso algo emerge. ¿No es esto propio de la noción de crisis? Hay crisis al interior de las obras y habría crisis en el mundo del arte que las recibe y, después de la exposición, no sabe qué hacer con lo que quedó. En las obras hay fuerzas, hay contención y resistencias que son en sí mismas crisis. En el mundo del arte, la crisis emerge de un asunto crítico: ¿cómo comprender estas obras? ¿cómo explicar su devenir? ¿cómo aceptar su cambio? Es evidente el cambio de registro en estas crisis, pero la primera es necesaria para que se dé la segunda. Y, con todo, no hay respuesta clara en la crisis crítica. Estimo que un sucinto diálogo con los manuales de crisis citados nos puede ayudar a vislumbrar cómo responder —si es que compete hacerlo— a estas preguntas.

El texto de Jiménez parte de un reconocimiento: el tipo de obras de arte en el que se ubicarían las obras de Escallón pertenece al conjunto de obras que tienen como objetivo despertar “curiosidad, asombro, incomprensión, irritación, reprobación, escándalo, execración o, peor aún, indiferencia” (2010, pág. 15). Jiménez aplica un curioso sistema de clasificación que de antemano demuestra la crisis que le interesa señalar: aunque son juzgadas estéticamente, los heredados criterios estéticos del arte son hoy obsoletos y anacrónicos (asunto probablemente cuestionable a la luz de los diferenciales de tiempo señalados por Didi-Huberman).

La crisis de las bellas artes tradicionales —que comienza con el impresionismo—, el nacimiento de la abstracción, las vanguardias, la irrupción de objetos industrializados en el campo artístico —en suma, la modernidad—, dan cuenta en forma imperfecta del malestar

actual. Contrariamente a una idea establecida, el arte moderno no explica al arte contemporáneo. Dicho de otra manera, no se puede suscribir la tesis, tantas veces retomada en las controversias recientes, que establece una relación de causa a efecto entre las conmociones provocadas por la modernidad y la pretendida delicuescencia de la creación artística desde hace unos treinta años (Jiménez M. , 2010, pág. 21).

Esto implica una primera crisis en los criterios estéticos para aproximarse a las obras. De allí se sigue una segunda crisis en la posibilidad de participar del mundo del arte. El público es característicamente no experto y, por ello, afirma Jiménez, “víctima de la decepción”; y los expertos poseen las reglas de juego que a su vez responden a “los imperativos del mercado del arte, de la promoción mediática y del consumo cultural. Esta ausencia de referencias y de claves para la interpretación refuerza, sin duda, la sensación de que el arte contemporáneo bien podría ser esa “cualquier cosa” que estigmatizan sus detractores” (2010, pág. 25). *In memoriam* plantea una escena que concordaría con este árido panorama. Y es inevitablemente cierto que el mercado del arte compete a unos actores especializados que han puesto la pauta en más de una ocasión. Con todo, estimo que las dos crisis señaladas por Jiménez dejan por fuera aquella que le compete a la obra. El plano de explicación es diferente, pero es probablemente innecesario. Se requiere de un afán demasiado conservador para no aceptar, en medio de un campo *per se* creativo, que, si el objeto de pensamiento cambia, la forma de pensarlo debe cambiar con él. La querrela del arte en torno a los criterios estéticos ha confundido el hecho de que las obras siguen planteando problemas e interrogantes estéticos, con la aplicabilidad de un marco de pensamiento que respondía a unos problemas estéticos otrora vigentes. La estética ha cambiado porque las preguntas han cambiado, de modo que es connatural que el pensamiento dedicado a ella cambie –lo contrario es tan absurdo como en filosofía asumir que la filosofía contemporánea no es filosofía porque no responde a los mismos problemas de la Grecia arcaica. De modo que cuando Jiménez pregunta: “¿Es posible redefinir las condiciones de ejercicio del juicio estético frente a las obras contemporáneas? Suponiendo incluso que estas últimas fuesen “cualquier cosa”, ¿se puede sostener un discurso argumentado y crítico sobre ellas?” (2010, pág. 26), se evidencia que la pregunta en sí misma no procede, pues las condiciones ya cambiaron y son las obras las que ejercieron el cambio y demandan un pensamiento acorde. La crisis planteada por *In memoriam* remite a cambios en los juicios estéticos propios de un mundo social contemporáneo en tensión, en paradójica constitución (una columna que flota y no dura); una percepción de mundo como

un presente en transformación donde nada dura (dilución y transformación de la materia); una indefinición del lugar propio de los cuerpos y un deseo de fuga o alteridad (porosidad del sólido y del líquido, del cuerpo visto y el espacio que contiene). Por ello el problema de la indefinición nunca ha sido del arte, sino de las bases con las que históricamente se estabilizó la definición del mundo y de lo dado.

Así, pues, vale la pena hacer de la crisis que evidencia el arte una opción de pensamiento estético contemporáneo –conforme a la acepción señalada del modo de relación con el mundo.²¹ Ni en la idea de que “cualquier cosa” puede ser arte, ni en el señalamiento de la mercantilización del arte se agota el hecho de que una obra como la de Escallón demanda un pensamiento estético acorde, no un intento de embellecer el mundo o su representación. Empero, parece que el juicio en torno a la belleza sigue rondando y manteniendo la crisis de criterios. O al menos eso es lo que queda en el aire a la luz del diagnóstico de Michaud, para quien esa crisis de criterios responde a una crisis sociológica e histórica de estetización del mundo –que, en términos más precisos, sería un embellecimiento del mundo– a través de la mercancía, los medios, las imágenes, la moda. En suma, Michaud sustenta un mito del embellecimiento del mundo que tiene la doble faz de juzgar la pérdida del arte de su función embellecedora y señalar la superfluidad de la belleza captada ahora por los medios extra-artísticos, quedando en un estado servil a la mercancía.

Michaud llega a este diagnóstico mediante la apropiación de un relato similar al de Lippard: “un movimiento de desaparición de la obra como objeto y pivote de la experiencia estética llegó progresivamente a su fin. Ahí donde había obras solo quedan experiencias” (2007, pág. 11). Las obras serían para Michaud dispositivos que producen experiencias del arte. El relato de la desmaterialización de la obra sirve a Michaud para inferir el mito del embellecimiento del mundo, pues al trazar una línea histórica desde los collages de inicio de siglo XX hasta los objetos encontrados y las instalaciones o performances arma un proceso en el que “las intenciones, las actitudes y los conceptos se vuelven sustitutos de obras”, el artista deviene un “productor de experiencias” y, en

²¹ Habría que reconocer a Jiménez: “Hacer estética era ya, y es siempre, ejercer la libertad de pensamiento; es también crear conceptos para explorar el campo de lo sensible, el del gusto, la imaginación, las pasiones, las intuiciones y las emociones. Y crear conceptos es también lo mejor que el hombre ha encontrado para compartir esos momentos particulares de la vivencia que denominamos “experiencia estética”” (2010, pág. 148).

consecuencia, se llega al “fin del régimen del objeto” y a “un mundo en el que el arte se vuelve perfume o adorno” (2007, pág. 18).

Planteado así, el mito del embellecimiento solo puede servir para una crítica sociológica que en este caso resulta ajustada. Michaud crítica tres vicios de la sociedad contemporánea: el hedonismo, el turismo y el darwinismo, donde los dos últimos remiten a la multiplicidad de experiencias de belleza que cualquier individuo puede recorrer paseando por el mundo y donde el arte se convierte en un ornamento de la especie como aquello que le define y es su atracción, a la manera de las plumas del pavo real. Pero el primer vicio liga lo bello con la felicidad contemporánea y su hiperexposición mediática y tecnológica. Tan limpia y dispuesta, carece de potencial crítico, transgresivo o transformador, es meramente reproductor de “estilos de vida común”: “la vida estética contemporánea tiene algo de este compromiso “puro”, sin más objeto que el de realizar la experiencia y de sentirse bien en la relación” (2007, pág. 143). El arte se convierte en un mecanismo más de la moda, sin aura y sin soporte material.

Me parece que el arte ya no es la manifestación del espíritu, sino algo como el ornamento o el adorno específico de la época. De la obra autónoma y orgánica, que tiene su vida propia, hemos pasado a hablar, como Simmel, al estilo, del estilo al ornamento y del ornamento al adorno específico. Un paso más, nada más un paso y sólo queda un perfume, una atmósfera, un gas: aire de París, diría Duchamp. El arte se refugia entonces en una experiencia que ya no es la de objetos rodeados de un aura, sino de un aura que no se relaciona con nada o casi con nada. Esta aura, esta aureola, este perfume, este gas, como lo queramos llamar, identifica la época por medio de la moda (2007, pág. 168).

Sin embargo, si tomamos un poco de distancia, ¿por qué aceptar este diagnóstico? ¿Por qué lamentar con Michaud la pérdida del objeto y no señalar que solo lamenta la pérdida de un tipo de objeto, el soporte de la imagen? ¿Por qué sentir nostalgia por el aura? ¿No fue el mismo Benjamin quien la extrajo de una herencia burguesa, capitalista e ideológicamente dominante? ¿Por qué someter el arte a ese deseo de dominación? Si dejamos de lado el mito del embellecimiento, nada de este lamento se sostiene. Por ejemplo, Lipovetsky y Serroy (2015), en su libro *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, realizan un análisis sociológico en el que la belleza y todos los demás descriptores de sensaciones y valoraciones estéticas entran al servicio de la reproducción y los flujos del capital, al incorporarse en los procesos de identificación del sujeto contemporáneo y las formas de mercancía. Pero una de las premisas clave es que la

estetización del mundo no remite a la idea de que el mundo carecía de belleza previamente y que el arte era su estandarte, sino que el mundo siempre ha sido, entre muchas otras cosas, bello –o no–. Lo que se ha contemporanizado es la relación con el flujo del capital por razones estéticas y vía la imagen. Habría una ingenuidad en la idea de estetización de Michaud, pues no se trata en el marco de la sociedad capitalista de que la realidad sea bella o embellecida, sino de que lo que signamos “bello” o “feo” tiene una jerarquía y lugar en el orden y el poder, es acto de habla, tiene una performatividad ideológica e incluso colonial. De modo que, a diferencia de Michaud, deberíamos decir de la mano de estos autores que el arte no tiene que aceptar el dominio del aura ni la función del embellecimiento; muy al contrario, en la multiplicidad de la vida misma –la *multitudo* diría Virno– yace la potencia de explorar lo sensible con sus propios medios y ajeno a la dominancia de un orden discursivo que a través de una falsa crisis condiciona la posibilidad de pensamiento estético a los despojos de su mito de lo bello –una variante de la mitología blanca falo/logo/fono/céntrica que señalaría Derrida.

Así, pues, la mirada capaz de encontrar en las cosas, y ciertamente en los objetos de uso, el mundo estético que las soporta y la crisis que le compete en torno a la vida misma y al quehacer artístico, da cuenta de una riqueza y complejidad que no tiene cabida en el relato de Michaud. Caminar por las calles de Bogotá, lo que en ocasiones puede ser juzgado de un bello panorama, pero también de todo lo contrario en el transcurso de unas pocas cuadras –y en eso consiste la fuente de su riqueza–, es una experiencia cotidiana de un conflicto de sensaciones y juicios estéticos. Si, además, en el mismo recorrido pasamos de un paisaje construido para agrandar a uno de escombros y demolición, es la vida misma la que se encarga de señalar la argucia excluyente del mito del embellecimiento: es imposible embellecer esa calle y ese escombros. Pero, si, por el contrario, como realiza Escallón, se encuentra vida allí, en medio de las piedras, los filos cortantes, el polvo que reseca la piel, las roturas comunes al cuerpo y a las cosas, y esa vida se rescata en su potencial transformador y re-constructivo de sí misma, un nuevo objeto, espacio y proyecto emergen de esa rotura y es la persistencia, el acto de resistir a la demolición, el valor que sustituye y que impera. *El reino de este mundo* se forja allí y, por ello mismo, escapa a los manuales de crisis señalados. No embellece esa calle, sino que pone sobre la mesa el papel expresivo y persistente de las cosas –piedras, objetos y volúmenes arquitectónicos, a la manera

misma en que Ti Noel armó su propio reino con los escombros de la hacienda abandonada donde fue esclavo al final de la novela homónima de Carpentier– en las manos de la vitalidad humana:

Uno de los más importantes fue el encuentro con Fanny –esa organizadora del caos que le conté que encontré limpiando ladrillo. La encontré por azar, hablamos y poco a poco nos volvimos amigas, y tuve la oportunidad de conocer y seguir su labor. Al mismo tiempo hacíamos las dos nuestro trabajo a partir de la misma materia. La historia de esta construcción y las fotos de su casa son parte de esa instalación –así convinimos. De manera que en la sala de exhibición se presentaron ambos trabajos uno frente al otro (Sánchez & Escallón, 2007, pág. 88).

Hay toda una vertiente para un relato del arte en el que la capacidad para ordenar el caos es una oportunidad creativa y modo de resistencia y en el que el arte puede convenir actuar con el mundo. Y allí, el pensamiento estético que yace en la obra destaca las correlaciones entre las fuerzas de contención y de fuga, de demolición y de reconstrucción, de caos y de persistencia que se forjan del sentir y que corresponden a lo que la vida misma da una vez es extrañada la capa de certezas (¿y bellezas, tal vez?) que la encubren. Es un juego de fuerzas de contención y de fuga lo que *In memoriam* deja ver dentro de su caja de cristal en la mutación del objeto pilastra. Pero también aquí esas mismas fuerzas se expresan entre la inexorabilidad de la demolición y la posibilidad de la reconstrucción: ¿dónde está el caos, en el lugar de la demolición o en la historia de vida que deja sin casa ni trabajo? El caos visual es ordenado en la sala de Escallón como expresión de esa reconstrucción vital en la casa de Fanny.

De este modo, llegamos al fin a lo que puede una obra en términos del pensamiento estético que encarna y la crisis que debe ser motivo de dicho pensamiento. Habría que retornar y reconocer a Jiménez el cierre de su libro. Al aproximarse a las obras de Santiago Sierra, Jiménez no puede sino identificar el vínculo que Sierra expresa en sus obras con la minusvalía del ser humano en el capitalismo actual. Pero la extrañeza, crudeza e incluso terror que pueden despertar sus obras, señala el autor, están ahí para “expresar al mundo tal cual es” mediante “la desestructuración y la reestructuración formales que la creación artística actual les hace experimentar a los fragmentos de la realidad” (2010, pág. 280). Ante una realidad fragmentaria e indolente, el mito del embellecimiento no tiene lugar como estética pertinente a la contemporaneidad –cosa sabida y dicha ya por los artistas. Lo que sí debe ser rescatado es un pensamiento de crisis, y lo que una obra –o mejor, un

trabajo, vida y sensibilidad artística— como la de Escallón muestra es que la estética puede devenir ese pensamiento de la crisis, aquella que ya no es la de un relato del arte ni de un mito perdido, sino la que se expresa en el espacio abierto por el arte dado a su contemporaneidad. Si la estética es el pensamiento de la crisis, el arte es el motivo de su contemporaneidad.

Liminalidad de lo objetual

¿Qué tienen las cosas, sobre todo las cosas elaboradas por nuestra pericia para uso diario, que fascinan y que pueden, aun sobreviviendo a su lugar rutinario, seguir hablando en el lugar de una obra de arte? Esta pregunta, por indefinida que sea, nos acerca al problema estético del objeto en la obra y dentro del marco que Escallón nos ha permitido ir labrando. Pues los objetos de uso cotidiano son entidades con las que conversamos todos y todos los días: su funcionalidad es nuestra satisfacción o frustración, pero —o a la vez— su simbolismo es nuestra aceptación y (in)diferencia social o nuestro estigma y escarnio. Fuera de ellos solo hay piel. El universo objetual constituye la primera capa material de significación de la “naturaleza” social, de nuestro entorno mediador, de todo lo que es (percibido como) nuestra realidad cotidiana y que damos por sentado como seguridad de nuestra rutina y estilo de vida. Incluso, esta naturaleza se expresa en el exceso de cosas y en su ausencia, pues en ambos casos materializan hasta la angustia la realidad de lo que es posible vivir (tener). Resulta entonces inevitable, adentrados en la contemporaneidad del pensar, reconocer en esta faceta lo que ya desde hace unas décadas ha signado al objeto de uso, a saber, su distribución social en virtud de su rol de mercancía. En las relaciones de consumo, como se mencionó previamente, la estetización de la relación con la mercancía ha fetichizado múltiples objetos-mercancía y las posibilidades de acceder a la alta jerarquía de valores estéticos suntuosos mediante la permutación del objeto por el sujeto vía su adquisición —o, en otros términos, las formas de intercambio y el consecuente sometimiento a su renovación, como el iphone. Este universo de significaciones compone esa naturaleza social materializada en el objeto—mercancía y ello es motivo de reflexión o al menos de selección en muchas obras de arte que se apropian del objeto, particularmente

evidente desde el pop-art. Sin embargo, en el contexto del arte contemporáneo colombiano, el recurso a la apropiación del objeto parece distinguir entre la crítica de la sociedad de consumo y la reflexión sobre la vitalidad de los individuos a partir de su relación personal con los objetos. María Teresa Hincapié acaricia y lleva a pasear sus cosas personales; Beatriz González transita los viejos pasajes artesanales, poco suntuosos, culturalmente ricos de vida popular; Doris Salcedo rescata las heridas de muebles testigos del conflicto colombiano; Óscar Muñoz se embelesa con su propio lavamanos; Erika Diettes convierte un objeto común en un relato funerario; Rosemberg Sandoval cura y hiere los objetos para exponer crudamente una excluyente vida social. Hay aquí una distancia amplísima con el guion narrativo de arte vs. mercancía que vincula a Duchamp, el surrealismo, el minimalismo, Andy Warhol, Piero Manzoni, Maurizio Cattelan y compañía. En la segunda piel de los objetos de uso, la naturaleza se evidencia y se extraña.

Curiosamente, es María Elvira Escallón quien juega literalmente con esta liminalidad de la objetualidad y de la naturalidad de nuestra relación con los objetos de uso a través de su obra *Nuevas Flores* (2003). No es una obra de/con/sobre objetos “apropiados”. La apropiación yace en la relación que Escallón hace patente entre nuestra “naturaleza” material y la materialidad “natural” de origen de los objetos. La artista la describe para Sánchez de la siguiente manera:

Aunque uno se valga de la materia para hacer los trabajos, ello no quiere decir que estos sean una reflexión sobre la materia exclusivamente. Un trabajo reciente llamado *Nuevas flores*, son una serie de tallas elaboradas en ramas y troncos de árboles nativos, en cuya madera se modelan elementos pertenecientes a la cultura. Los árboles a su vez seguirán procesando estas intervenciones. La talla no es el punto final del proceso. En el momento en que se inicia una intervención se está abriendo un camino y la obra contempla el seguimiento y registro de lo que suceda a partir de ese momento (Sánchez & Escallón, 2007, pág. 85).

Son partes de los mismos muebles que he visto en mi historia, mi casa, mi familia, mi territorio. Son referentes de, como señala Escallón misma, nuestra arquitectura y mobiliario colonial. Y, además, están incrustados en árboles de la sabana entre Sopó y La Calera. De modo que en el encuentro las lecturas se multiplican: el árbol se transforma en pieza de talla, pero también, allí incrustada, la talla es absorbida por el árbol en un sino de lenta y fatal desaparición; la mano corta la rama y la trabaja con pericia para absorber un

referente cultural de mobiliario tradicional que convierte el árbol en parte de un bien mueble, pero a la vez esa parte de mueble simbólico se demuestra como es: una imposición cultural muerta sobre la materia viva; mediante su intervención, Escallón convierte en un espectáculo lo ignorado de la flora nativa que circunda la capital, y sin embargo decide que la obra solo circule por fotografías negando la ubicación de los árboles; el título *Nuevas Floras* tiene el carácter de la novedad que circula con y circunda a los objetos que compramos, incluso con ese actual carácter de revitalización de lo antiguo, pero es la misma naturaleza en su materialidad la que se ve rota, herida, trastocada en una interesada inutilidad y, empero, la que también atraviesa en su propio tiempo esta rotura germinando nuevas floras. Escallón relata que la obra tiene dos atractores: por una parte, el hecho de que ella no es estática, sino que se extiende en el tiempo de vida de los árboles, tal y como de la talla más radical, un cubo en medio del tallo de un Sauce, afloran nuevas ramas al cabo de cinco meses; por otra parte, reconoce su acción como una falsación protésica: “Este proyecto empezó haciendo prótesis, cogíamos una rama, tallábamos en esa misma madera y después íbamos e incrustábamos eso allí donde el árbol denotaba que había tenido una rama que se había perdido por ejemplo” (Escallón M. E., 2017, pág. Minuto 6). Escallón señala la dificultad que le significó intervenir en un ser vivo, pero era la única manera de mantener la tensión entre estos dos polos. Entre el tiempo de revitalización de la sección amputada y la incrustación de la prótesis falseada (no se sustituye por lo que era para el árbol, una rama, sino por lo que podría ser para el artesano, un referente de mobiliario) se expresan las posibles lecturas en tensión. Pero, además, en ellas mismas se evidencia lo que se muestra en el extrañamiento del otro: el mundo cultural del mueble emerge en el extrañamiento del árbol y la potencia de vitalidad del segundo en el extrañamiento que causa la herida-prótesis de la talla.

José Roca ve en esta obra el cuestionamiento de los límites entre lo natural y lo cultural, pero no un límite rígido e impenetrable, sino abierto y dinámico: “Lo natural es aquí entendido como “el estado natural” de las cosas –que justamente al estar naturalizado se acepta como un orden incontrovertible– y la obra de Escallón se encamina a perturbar la naturalidad de ese orden, introduciendo un elemento que lo pone en cuestión” (2003). Diríase entonces que las prótesis de Escallón son objetos-frontera donde confluyen y se interrumpen las percepciones automáticas y las significaciones normalizadas que

compartimentan el mundo a la mano. Es un encuentro poético el que plantea así este objeto-frontera, que, aunque remita al uso, no puede ejercerlo y aunque explote la naturaleza, no puede aprovecharla. Trae en sí lo propio de los objetos de uso dados al estético mundo del consumo y, sin embargo, mantiene las barreras de la materia natural en su des-humanizado lugar propio. Boris Groys (2014) en *Volverse público* defiende la pertinencia de dar prioridad a la poética de los objetos en arte y en diseño en lugar de a la estética de la cultura contemporánea y de la tradición teórica. Ello en función de invertir la perspectiva de análisis, pues para Groys la estética remite a la relación del objeto con el público consumidor, mientras que la poética remite a la relación con el productor. ¿Cuál sería la ganancia de su invitación? Para decirlo con franqueza, se trata de evidenciar *lo que puede un objeto*. Cuando “todo puede ser visto desde una perspectiva estética, todo puede servir como fuente de la experiencia estética y convertirse en objeto del juicio estético” (2014, pág. 13); ni el arte ni el objeto tienen una posición privilegiada o un aporte que brindar. De modo que siempre encontraremos un vacío o una banalidad de sentido en la dirección que va de la fruición estética común y reproducible a lo que este *topoi* o esta *doxa* dicta que debe ser el arte o el objeto de consumo. Por el contrario, cuando adoptamos la dirección inversa y partimos del objeto mismo, más aún cuando el objeto es el que se introduce en -o como- la obra de arte, es posible encontrar cómo desde allí se evidencian las crisis de lo contemporáneo, la sensibilidad ante el propio tiempo y vida en común, y, en consecuencia, en palabras de Groys, la posibilidad de asumir desde el artista productor “la construcción autopoietica de su propio yo” (2014, pág. 16).

Es por esta razón que, si bien Groys es explícito en afirmar que el arte contemporáneo debe ser analizado desde su poética, este autor prefiere dar raíz a su análisis en el diseño del siglo XX. “El diseño industrial moderno, tal como surgió a comienzos del siglo XX, internalizó esta crítica dirigida a las artes aplicadas tradicionales y se fijó la tarea de revelar la esencia escondida de las cosas, en lugar de diseñar sus superficies” (2014, pág. 22). El diseño ha dejado la lección fundamental de la relación de las cosas –objetos, imágenes y espacios– con los sujetos, pues es en la actividad de los sujetos que las cosas adquieren sentido y relevancia y, a la vez, es por mediación de ellas que los primeros encuentran sus propias maneras de ser y hacerse en el mundo. “La forma última del diseño es, sin embargo, el diseño del sujeto. Los problemas del diseño son adecuadamente

abordados sólo si se le pregunta al sujeto cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del Otro” (2014, pág. 23). El efecto de esta relación es que en la medida en que el siglo XX multiplicó los motivos de diseño hasta abarcar prácticamente la totalidad de las posibilidades de experiencia –del propio entorno a la propia genética–, el ser humano mismo es una cosa diseñada y cada sujeto vive la interpelación de asumir la responsabilidad del diseño de sí. Lo real para cada individuo yace, no tanto en la asimilación adormecida del consumo ni en la “shockeante interrupción de la superficie diseñada”, sino en el hacer técnico y práctico del autodiseño. Lo interesante es que por esta vía retornamos a la estética, o mejor, a “actos de estetización” que en sí mismos aparecen como un suplemento con un potencial crítico: aquello que puede hacer lucir mejor “también genera sospechas acerca de que ese objeto sería especialmente desagradable y repelente si su superficie de diseño se retirara” (2014, pág. 41). Y en ello se muestra el juego del arte contemporáneo: su permanente juego con todas las superficies de diseño y las múltiples formas de diseño de sí abre el conflicto con lo dado, “un modo de iniciar una ruptura en la continuidad de la vida, a través de la creación de un exceso de tiempo sustraído de la Historia por medio del arte. Y este es el punto en el que el arte puede, de hecho, volverse verdaderamente contemporáneo” (2014, pág. 92). Si el repertorio de patrones de diseño que pululan en la sociedad de consumo es servil al consumismo y reproductor de su estructura y su continuidad, la alteración, la repetición, la transgresión o el extrañamiento de esos patrones en el espacio del arte –y de algunas formas de diseño independiente– deja abierta la rotura para formas otras de ser (o de diseño de sí).

¿No es un juego entre la superficie diseñada y la no tocada por la mano el que se manifiesta en las prótesis de Escallón? Si el diseño del mundo se percibe como una cobertura, evidenciar su raíz y su intervención material es dejar emerger nuestra dependencia y nuestra causación. Escallón es quien usa la palabra prótesis y ésta tiene la doble acepción de ser miembro artificial, falsedad natural (desde la pierna de palo), y a la vez ser extensión de la acción, potencializador de la propia limitación (las gafas o el brazo robótico)²². Tener una prótesis es aceptar la dependencia por sustituir aquello que se ha

²² Conviene reconocer una lectura diferente en Miguel Rojas al afirmar: “Para Escallón, la obsesión se da al momento de desnudar el árbol. En Nuevas Floras se da un proceso paralelo al científico; primero se

perdido y utilizar los recursos para en esa pérdida dar vía a la acción. Pero también es explotar la potencia del recurso y convertirlo en un asunto de mejoramiento del miembro original. La causa que aquí se evidencia, empero, es que esa dependencia muestra nuestra debilidad: la prótesis de Escallón debilita al objeto, rompe sus patas y columnas, y con ello los simbolismos de herencia y tradición que aún dominan y circulan, pero ahora reducidos a lo que son, un pedazo de madera. A la vez, esa prótesis pierde su potencial de mejoramiento al notar que su lugar no le aporta algo al árbol, solo, mediante extrañamiento, evidencia al árbol y la innecesaria realidad de su causa, de la herida que Escallón misma le impartió injustamente como una cuenta más en la contabilidad de árboles caídos. Por ello, esta obra hace de la prótesis ese objeto-frontera en el que el estado presente, contemporáneo de la frontera rama-mueble, es aquel de la evidencia del caso y de la banalidad del motivo que circunda la vida material del individuo y deja abierto el interrogante por una otra forma de ser.

Todo el trayecto del texto de Groys –del que sólo hemos adoptado unas líneas– parece llegar al deseo de revisar lo contemporáneo en un sentido similar al que aquí hemos asumido: “Aquí me gustaría poner en juego un significado un poco distinto de la palabra “contemporáneo”. Ser con-tempo-ráneo no necesariamente significa estar presente, estar aquí y ahora; significa estar “con el tiempo”, más que “a tiempo”” (2014, pág. 93). Sin embargo, ronda el peligro de desconocer los vicios perniciosos de este tiempo, en particular con relación a las actuales posibilidades de ser, de hacer subjetividad en este tiempo. Estimo que, usando las palabras que han salido de entre las *Nuevas floras*, conviene repensar el carácter protésico de la propia forma de subjetividad, hacer patentes los conflictos naturales que la automatización de la rutina y la significación cotidiana obliteran, en otras palabras, extrañar la continuidad de la relación –y permutación– entre objetos y sujetos: tal es el potencial del arte –prótesis de nuestro sentir y pensar– que está

identifican la(s) especies a intervenir bajo premisas claras de forma, textura, densidad y resistencia; luego se toma posesión de ellas, en este caso directamente en el paisaje; finalmente se intervienen implantando un nuevo modelo estético/ontológico, mediante usos tradicionales (talla directa) y costumbres culturales locales y globales (modelos estéticos de alta cultura en el diseño mobiliario y formas artesanales y populares). El resultado es un travestismo formal y una intervención en el paisaje que alude de nuevo a prácticas históricas de la modernidad/colonialidad. Una violencia moderna de doble ritmo, natural y cultural donde no se pone en cuestión el modelo pues se le usa como moneda de cambio” (Rojas, 2016, pág. 95). Empero, la idea del travestismo en la obra implica una lectura de falsación identitaria que no corresponde con la idea de la prótesis, donde ambas partes son al tiempo en la obra.

“con nuestro tiempo”. Lo cual abre dos posibilidades. Por una parte, deja al arte en un estado de riesgo permanente de caer en el “a tiempo”, en la tendencia del momento. Zygmunt Bauman extrae de su despensa de líquidos un frasco de arte líquido: nombres como Damien Hirst y otros conforman el jet set del circuito del arte contemporáneo, en donde las obras circulan con precios astronómicos y una total carencia de inmortalidad. Para Bauman, “el consumo es exactamente lo contrario de la inmortalidad” (2007a, pág. 20). Siguiendo a Arendt, Bauman adscribe al arte la duración y continuidad de los contactos temporales con la obra, de modo que puede compensar lo efímero del objeto de consumo. “Los objetos de consumo, por su parte, se gastan al consumirse, pierden toda o parte de su sustancia, menguan o desaparecen” (2007a, pág. 20). Sin embargo, en un mundo en el que la obsolescencia es deseada y el consumo es diversión, los resguardos de perpetuidad resultan cada vez menos agradables. El jet set del arte funciona precisamente por ofrecer un escenario de sensaciones explosivas, diversas e incluso amorfas como parte de la diversión a consumir en el instante y, con ello, el grado cero de expectativas o de extrañamientos. “La obra de arte considerada como motivo de diversión acaba resultando tediosamente familiar, pierde su capacidad inicial de provocar sensaciones, de chocar, sorprender: acaba prometiendo la pesada sensación del *déjà vu* en lugar de la aventura” (2007a, pág. 23).

Pero ¿es posible afirmar sin pudor que una obra como *Nuevas Floras* es una obra de arte líquido? ¿O, asimismo, que es una obra de arte sólido o nostálgicamente sólido? Hay algo que se escapa a estos polos. Ciertamente el jet set del arte cabe muy bien dentro de este hacerse espectáculo y diversión, pero difícilmente captura todo lo que con el tiempo en la mano puede expresar el objeto-frontera de Escallón. Si es cierto que “en el mundo de la modernidad líquida, la solidez de las cosas y de las relaciones humanas se percibe como una amenaza” (2007b, pág. 43), hay entonces, en efecto, algo amenazante en las prótesis de Escallón: lo que es líquido pertenece al carácter transitorio e indeciso de las identidades sociales y los paradigmas culturales, no a la obra; por el contrario, la externalización cruda de todo el aparato simbólico que expresan los objetos más cotidianos expuestos como prótesis aún dependientes de la rama desnuda, esas tensiones en frontera entre objeto y árbol, mantienen una solidez que perturba como la piedra que cae en un charco. No en vano los objetos de las prótesis son mobiliario colonial: patas de silla Reina Ana, columna

salomónica, etc. Pero tras estos nombres se esconde la experiencia cotidiana, pues antes de ser mobiliario colonial relatan “los muebles de la casa de los abuelos”, aquellos a los que me subía a saltar de niño y embadurnaba de dulce. En el relato de la historia familiar, vital, tradicional, cultural del que hacen parte los objetos elegidos en estas nuevas floras se incrusta o, mejor, se injerta la herencia que aún los mantiene reconocibles. Si el problema hubiese sido solamente el del objeto consumido, probablemente habría sido suficiente a la artista ir a un almacén de mobiliario. Pero el injerto aquí es entre dos herencias también, la propia del árbol, la propia del mueble viejo de la casa grande; entre las dos, la fusión se hace sólida, en tanto terminan de hecho acoplando sus fibras de madera, y amenazante, pues allí se reaviva lo antiguo, se confronta lo líquido.

Por otra parte, si lo anterior puede corresponder a la función de dependencia de la prótesis, el objeto-frontera de Escallón también expresa el potencial de expansión de la acción humana. Si el diseño de sí es inevitable, si la prótesis es potencial, debe haber formas de circular el potencial, de generar diseño de lo posible. En *El hombre sin contenido* (2005), Agamben nos recuerda que lo que es para sí se da en la pérdida de sí que se forma en su contrario, en el “espíritu extrañado de sí mismo”. Una condición que atraviesa la poética del arte yace en un desgarramiento del contenido cultural, de la mirada automática cotidiana para poder abrirse a una sensibilidad que, por amenazante de sí que sea, libera las posibilidades de ver la realidad concreta. En este distanciamiento, afirma Agamben, “el artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión, ni otra consistencia que este incomprendible estar a este lado de sí mismo” (2005, pág. 91). Y, por el contrario, si el arte se encuentra en una incapacidad para alcanzar dicha cimentación, lo que se expresa entonces es una crisis de la *poiesis* humana, hoy expandida y restringida por los intereses y la técnica de la producción industrial global y la biopolítica del trabajo. Para Agamben, empero, este panorama es a la vez explicativo de las reacciones artísticas. Frente a la producción técnica y la reproducción industrial, nacen formas híbridas del arte como el *ready-made* y el *pop-art* “que muestran al desnudo el desgarramiento existente en la actividad poética del hombre” (2005, pág. 103). Así, Duchamp somete a extrañamiento un objeto cualquiera de almacén y lo hace pasar de la funcionalidad técnica a la unicidad estética. El *pop-art* también somete a perversión la actividad productiva, pero de manera invertida, pues retorna el objeto de la

condición estética de la sociedad a la situación de producto industrial reproducible. En ambos casos, el tránsito imposible en la cotidianidad de un registro a otro puede tener lugar al plantear el extrañamiento de su propia condición en el marco de la poética artística particular que le ha adoptado, donde queda “suspendido en una especie de limbo inquietante entre ser y no-ser, y es precisamente esta imposibilidad la que confiere tanto al *ready-made* como al *pop-art* todo su enigmático sentido” (2005, pág. 104). Y es en esa espacialidad de la rotura, de la indefinición provista por la distancia, que retorna no solo la poética artística con el potencial de extensión de otras posibilidades de hacer y ser en el mundo, sino que retorna también lo estético que se había extraviado de fondo en la obra. Puesto que ese mundo del que el hombre sin contenido debe tomar distancia para encontrar su poética es también un mundo lleno de vida estética, con sus discursos, valores y jerarquías dominantes, el extrañamiento en la obra de los objetos de allí adoptados también señala otras posibilidades o alteridades del sentir; o mejor, traspasada la frontera que distinguía la doble naturaleza y que enmarcaba la estética como recurso discursivo para la justificación de la mercancía, se abre un pensamiento sobre lo real en el que del sentir emerge la posible alteridad en medio de la unidad del mundo social.

Hay que recuperar la estética, pero hay que extrañar su marco y su objeto. Hay que darle lugar al pensamiento desde el sentir para liberar la mirada y el pensar mismo. Pero en ello, un recordatorio: el objeto-frontera de Escallón no puede ser visto sino por fotografías; no puede ser convertido en lugar de visita; si fuera llevado a la sala de exposición habría que matar el árbol. Asimismo, el objeto mueble aludido, la silla, la cama colonial, no son vistos, no son presentados; su miembro es el único índice presente, de lo contrario todo el mueble se impondría con los siglos de simbolismo que porta dejando muerto el acontecimiento protésico mismo. Es en el encuentro de una doble ausencia, de un ser vivo completo que no tocamos y un objeto que solo recordamos que se abre el espacio, la rotura del pensamiento y en el que el objeto-frontera pone en evidencia las tensiones y valoraciones que exceden los extremos originales. La estética es también un pensamiento de frontera que no puede seguir acordonado al insípido lugar de vigía de artes y de embellecimientos. Por el contrario, se aboca, como Foster gusta pensar, a perseguir desde el sentir ese real traumático que cada vez que se señala ya se ha fugado pero no sin dejar la huella, la melancolía, la necesidad de repetir la escena (2001, pág. 134). De muchas

maneras el arte contemporáneo persigue en su propio extrañamiento –vaciamiento y desgarre en palabras de Agamben– ese real que se hace concreto en la obra. El objeto apropiado, alterado, trastocado y vuelto a presentar es un privilegiado modo de hacerlo particular y potentemente, pues el trabajo poético sobre él retorna lo real en la versión de aquello que no queríamos ver, ese abyecto que a la vez da cuenta del sujeto que se va con él. Así, Escallón nos abre en este particular objeto-frontera el sentir de aquello que día a día no deseamos ver, que ocultamos y arrojamos para favorecer la cotidiana significación de la vida. Pero la doble condición de la prótesis (dependencia y potencia) que expresa la rama-mueble de Escallón abre una estética en la que la rotura que esconde desde lo concreto de su poética es a la vez la expresión de un sentir humano ineludible y presente en toda nuestra protésica realidad: en el fondo no hay más que una relación entre el ser sintiente árbol que se sostiene y el cadáver objeto que nos expresa y signa. “Si hay un sujeto de la historia de la cultura de la abyección en absoluto, no es el Trabajador, la Mujer o la Persona de Color, sino el Cadáver” (Foster, 2001, pág. 170). La estética que invita pensar ese objeto en el arte es aquella que rota la barrera, no es ni naturaleza original ni naturalidad del mundo cultural, sino la que puede mostrar y pensar el sujeto en los linderos de lo real traumático: el cadáver o, en el sentir de Escallón, el escombros que es necesario ver.

Del escombros al objeto

Ver nuestros cadáveres, nuestras huellas, y no olvidar su marca siempre ha sido un reto para la sociedad colombiana. Es algo que preferimos evitar. Vemos el luto, reafirmamos la indignación, hasta acompañamos y marchamos, pero no asumimos el riesgo de ver el rostro del cadáver como un igual, sentir la identidad que nos une, la vecindad que nos congrega. Y cuando el mundo social se muestra lleno de opciones de evasión, en el consumo, en el trabajo, en el entretenimiento, ese cadáver que está en el fondo de lo real, cómplice de todo lo que deseamos encubrir, interpela nuestra cotidianidad y demanda una reacción oportuna. Así, frente a la luminosidad del eslogan y la plenitud discursiva del mundo social, el cadáver se encuentra al otro lado de la frontera donde los miedos son la

reacción usual y donde se conservan los espectros que, a pesar de todo, expresan también la raíz de nuestro ser. No en balde Doris Salcedo describe lo que queda en sus obras – objetos que cargan el duelo y la violencia de la guerra– con el carácter de lo espectral. Hay una intensa pulsión y vocación política en recurrir al lado muerto de la prótesis para hacer visible la carencia y la identificación presente en la rotura constitutiva. Escallón, por su parte, muestra la manera en que el arte nos lleva a este sentir y pensar a través de sus escombros. *In vitro* (1997) (ver [Galería 2](#)) no es una obra que explore los espectros de la violencia, pero es una que deja “vivos” los escombros del abandono, otra forma de violencia por olvido y de evasión del cadáver.

La obra *In vitro* (1997) en la que señalo el estado de abandono del edificio de la antigua Estación de la Sabana que se había adaptado, limpiado y arreglado para el Salón de Artes Visuales del 97, un salón sobre el tema de la memoria. En esa ocasión, me opuse a que se adaptara un corredor entero del edificio, lo conservé tal como estaba con sus ocho años de abandono encima, y lo que hice fue poner un grueso vidrio de piso a techo, cerrando el acceso a ese corredor, guardando así ese estado de las cosas. El vidrio interrumpía el recorrido del espectador que no podía pasar, pero sí podía observar el estado del edificio como en una inmensa vitrina (Sánchez & Escallón, 2007, pág. 80).

La alusión previa al cadáver tiene ese carácter que Derrida reconoce de la escritura en el juicio de Platón como ajena a la vida, a la verdad, a la dialéctica, significante muerto –lo cual es diferente de no activo– que reproduce las huellas en otro tiempo y otro espacio. El significante (escritura) siempre aparece retrasado con relación al significado. Pero en la lección del *fármakon*, Derrida señala también que probablemente la separación de uno y otro, significante y significado, no es tan nítida. Si la escritura es prótesis del significado sin la cual no puede ser, el significado no es más que escritura, significante del significante, prótesis derivada y susceptible de extensión y diversificación.²³ ¿No es acaso

²³ Al respecto, Derrida afirma: “Todo lo simbólico es escritura, es prótesis. El límite (entre el interior y el exterior, lo vivo y lo no-vivo) no separa simplemente al habla y la escritura, sino a la memoria como desvelamiento que (re-)produce la presencia y la re-memoración como repetición del monumento: la verdad y su signo, el ser y el tipo. El «exterior» no comienza en la juntura de lo que en la actualidad denominamos lo psíquico y lo físico, sino en el punto en que la mneme, en lugar de estar presente en sí en su vida, como movimiento de la verdad, se deja suplantar por el archivo, se deja expulsar por un signo de re-memoración y de con-memoración. El espacio de la escritura, el espacio como escritura se abre en el movimiento violento de esa suplencia, en la diferencia entre mneme e hipomnesis. El exterior está ya en el trabajo de la memoria. La enfermedad se insinúa en la relación consigo de la memoria, en la organización general de la actividad mnésica. La memoria es por esencia finita. Platón lo reconoce atribuyéndole la vida. Como a todo organismo vivo, ya lo hemos visto, le asigna límites. Una memoria sin límite no sería además una memoria, sino la infinidad de una presencia en sí. Siempre tiene, pues, la memoria, necesidad de signos para acordarse de lo no presente con lo que necesariamente tiene relación. El movimiento de la dialéctica lo testimonia. La memoria se deja así contaminar por su primer exterior, por su primer suplente: la hipomnesis. Pero con lo

la “adecuación” del edificio de la Estación de la Sabana un ejercicio de reescritura del lugar? Borrar las huellas del tiempo de abandono y establecer una función distinta al espacio en tanto “lugar de exposición” es una manera de utilizar los elementos significantes del espacio para denotar una apariencia de artísticidad, aún si temporal o efímera. Visitantes habrán llegado que desconocían la historia de las vidas que allí trabajaron o emprendieron aventuras, la significación de la estación para la sabana capitalina o las razones de ser de sus pasillos y zonas ahora exploradas como “museo”, como lugar de recepción de arte y de públicos y agentes del arte fascinados con el embellecimiento *vintage* de la estrategia cultural. Esa escritura escindió lo que era el edificio de la estrategia del evento cultural con todas sus significaciones en el circuito del arte. La obra de Escallón dejó una rotura en el interior del edificio que escinde la mirada complaciente con la reescritura institucional y la confronta con el abandono que las mismas instituciones gubernamentales han realizado de la vida, costumbres y escenarios de quienes pudieron vivir esa Estación de la Sabana. Relatos de abuelos y viejas fotografías atestiguan esa vida que feneció con la política del hidrocarburo, la introducción sin reparos de la industria automotriz y el trazado de vías y planes de crecimiento urbano. Así, pues, lo que vemos al otro lado del cristal de Escallón es las huellas de un periodo particular entre el abandono final del edificio y la adecuación del mismo para el *VIII Salón Regional de Artistas* de 1997 –en el que Escallón obtuvo con esta obra el primer premio. En palabras de Roca: “*In Vitro* resaltaba por contraste el deterioro que la desidia y el olvido habían significado para el sitio, pero al hacerlo también evidenciaba la artificialidad de la adecuación cosmética del espacio, para un evento y una circunstancia precisos” (2000, pág. parr 6). Hace evidente la escritura propia del deterioro y del escombros, de sus propias remisiones y situación de huella y es evidente para quien, empero, no puede acceder a ese espacio al otro lado del cristal y se encuentra incluido en las adecuaciones de la reescritura del resto del edificio. El pasillo de Escallón es un resto revitalizado desde su propia condición de escombros.

que sueña Platón es con una memoria sin signo. Es decir, sin suplemento. Mneme sin hipomnesis, sin fármakon. Y eso en el momento mismo, y por la misma razón que llama sueño a la confusión entre lo hipotético y lo anhipotético en el orden de la inteligibilidad matemática (República, VII, 533 b)” (1975, pág. 163).

No es difícil considerar que una obra en el centro de estas encrucijadas compete a un asunto social o incluso sociológico. Las evocaciones emergentes de los contrastes mostrados por la obra están asociadas a los códigos culturales que atraviesan la percepción de la Estación de la Sabana y su historia en la capital. De modo que al adecuar el lugar para el *VIII Salón Regional de Artistas*, esos códigos entraron en relación con aquellos que predisponen a los participantes del campo del arte. Habría entonces el encuentro de dos códigos, dos *habitus*. En un texto no tan célebre del mentado autor, *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*, Bourdieu ubica este asunto de los códigos como condicionantes de la percepción artística, esto es, aquellas condiciones que hacen posible y dotan de sentido a la experiencia de la obra de arte (así como del mundo general de los objetos culturales). Y, continúa, esta experiencia es posible solo en el caso “en que la cultura que el creador incorpora en su obra coincide con la cultura, o más precisamente, con la competencia artística que el espectador incorpora al desciframiento de la obra: en ese caso, todo va de suyo y no se plantea la cuestión del sentido, del desciframiento del sentido y de las condiciones de ese desciframiento” (1971, pág. 46). Ello no quiere decir que la única posibilidad para el creador sea perseguir esa coincidencia. Por el contrario, lo que quiere decir es que las relaciones armónicas o conflictivas entre dichos códigos son ineludibles en el establecimiento de la obra.

La manera y el grado en que un agente domina las interacciones de esta relación y lo aplica al desciframiento de la obra constituye lo que Bourdieu denomina competencia artística. Esto nos abre una breve y puntual controversia. Para el sociólogo francés, en tanto la competencia artística está del lado de la percepción o experiencia de la obra de arte, su desciframiento pertenece al *habitus* y al campo, lo cual, a su vez, declara los efectos de las diferencias en educación y los capitales simbólicos, económicos y sociales que permiten ingresar al viejo edificio capitalino en el contexto de un salón de arte y no sentirse robado al estrellarse con la ventana de cristal en un polvoriento corredor. Así, Bourdieu tiene razón al señalar que se necesita un conocimiento y disposición previos para separar lo que vemos como obra de arte del resto del universo de los objetos cotidianos o de los signos en general y percibir la obra en la intertextualidad del conjunto de obras de la que forma parte y según los rasgos que competen. De modo que la “legibilidad de una obra contemporánea varía en primer lugar según la relación que los creadores mantienen, en

una época dada, en una sociedad dada, con el código de la época precedente. [...] El desajuste entre el código social y el código exigido por las obras tiene, evidentemente, todas las posibilidades de ser más reducido en los períodos clásicos que en los períodos de ruptura, infinitamente más reducido sobre todo en los *periodos de ruptura continua*, tal como el que vivimos hoy” (1971, pág. 58). De ahí que la competencia de percepción siempre esté rezagada frente a los cambios en los instrumentos de producción artística. Esta explicación nos ubica en la correlación entre percepción e interpretación del arte y los códigos internos del arte para su propia evolución. A medida que el arte cambia o genera rupturas con códigos previos, demanda una competencia artística pertinente. Pero justo allí la idea de la competencia artística y el lugar del código se manifiestan estrechos. Los procesos de percepción y los de ruptura no pueden tener como único referente los códigos artísticos vigentes y antecesores. El lugar del objeto de uso en el arte contemporáneo puede leerse como una citación de otros códigos culturales que revierten esa competencia artística hacia una diversidad de lecturas y cadenas de significación que están en el afuera de la legibilidad del arte en el arte. *In vitro*, por ejemplo, plantea una indefinición de la obra de arte misma. ¿La obra es el cristal o lo que está al otro lado del cristal? ¿Es lo visible o el relato al que éste remite? ¿Es el contraste del pasillo intocable o el rincón particular? La obra de Escallón tuvo como condición de posibilidad el hecho de que el edificio se adecuara, que el salón ocurriera allí y que ese inmueble estuviera ubicado en la zona en la que está y guardara la historia que evoca. Estos códigos no son competencia del arte solamente, sino que remiten a modos de percepción vigentes e históricos incoados en la Estación de la Sabana.

De modo que, ¿dónde está la obra de Escallón? Julia Buenaventura encuentra la obra en la vitrina que deja ver el corredor “en su estado natural”: “la obra sería el corredor en sí, el problema se centraba, entonces, en cómo indicarlo al espectador, cómo hacerlo visible sin que su visita terminara por modificar su estado” (2014, pág. 70). El vidrio de Escallón insta una “especie de vitrina”, ese espacio de pura y única visualidad que invita a la curiosidad y que en el fondo del escaparate concluye con un espejo que aguza la percepción del corredor e incluye la imagen del espectador. Lo dado a la mirada dentro de la vitrina es la situación histórica del edificio y su relato que ahora incluye al visitante en el escaparate. Otra versión la ofrece Miguel Rojas al asumir que la obra es el relato que

evoca ese apartado rincón del edificio. Entre la gloria del pasado y la destrucción del lugar, la obra se manifiesta como un acto simbólico que “revela la geología inestable donde los modelos aplicados a la modernidad, en este caso sobre la infraestructura nacional del transporte ferroviario, se sustentan –en conjunto, el motor de empuje económico y de construcción de unidad del territorio. El modelo moderno se imprime sobre el cuerpo de la nación, sin embargo, este es incompleto debido a que la matriz colonial del poder ejerce una influencia desarticuladora con su lógica extractiva, violenta, patriarcal y excluyente” (2016, pág. 90). Para Rojas, *In vitro* compete menos a la visualidad que a la conservación y la denuncia crítica. “*In vitro*” sería la alusión al frasco de estudio, una gigantesca probeta donde queda en evidencia “el abandono de aquel lugar que había quedado literalmente congelado en el tiempo” (2016, pág. 88). En este caso la obra es el relato evocado que resulta representativo de una historia usual de forzada “modernización” y violento abandono. Finalmente, José Roca aporta una mirada distinta: “la obra no se encontraba en ninguno de los dos lados del cristal, sino justamente en él mismo; en el contexto de un evento de arte, el vidrio de *In Vitro* se constituía en vértice de convergencia de una crítica a la artificialidad del objeto artístico que a la vez ponía en evidencia la capacidad del arte de hacer visible la realidad” (Roca J. I., 2003). Estimo que el curador, en esta óptica, está ejemplificando una definición desde la competencia de percepción del arte pertinente, al mejor estilo de Bourdieu. El vidrio mismo fue lo que realmente incluyó Escallón y lo que instaló en el espacio a manera de límite y de zona de frontera material y de encuentro visible. Así, pues, en el marco del evento del arte, *In Vitro* se agrega a la lista de obras que evidencian con un pequeño acto una posición crítica al arte que se explica dentro del arte.

Entre estas tres miradas la obra se manifiesta compleja, pero aún queda una duda. ¿*In Vitro* ocurre en ese edificio por motivos del evento o por ser “ese” edificio? Escallón misma señala a Sánchez que el vidrio corresponde a un asunto de cierre de acceso a ese corredor para guardar “ese estado de cosas” y que ello consistió en una oposición a la adaptación del edificio. Es la Estación de la Sabana misma la que está ahí, en ese corredor, de modo que hay una especie de resguardo de la rotura que le compete al edificio mismo. Pero no solo en tanto edificio, sino en tanto monumento: es el simbolismo del inmueble mismo, en su particular ubicación en la ciudad, con sus entornos e historia, con los paseantes e incluso los aún visitantes al Turistren. Los relatos de abuelos que remontan las piedras, las

locomotoras de colores y óxido parqueadas en el lote, el polvo que se adhiere con el cariz de lo conservado, ¿no es esto y más parte del “estado de cosas” vigente en ese lugar? Al pensarlo así una escena más familiar aparece en la mirada de Escallón, aquella mirada de domingo en el desván: es la manera en que al abrir la puerta del viejo sótano o altillo se encuentran las cosas olvidadas, empolvadas, rotas, pero en lugar de arrojarlas a la basura se les limpia y otorga un nuevo brillo; empero, todo va bien hasta encontrar ese rincón, esa pata rota, ese rayón, esa pieza suelta que no se puede arreglar; advienen los recuerdos, la pipa del abuelo, la muñeca de la hija, la silla de la familia y, con ello, los remordimientos y reproches de cómo llegó aquí, por qué llegó a este estado, por qué lo conservo así... y esta pata rota que dice de mí. Esta experiencia es propia del objeto biográfico, ese objeto de uso común y cotidiano que ha adquirido tal capacidad de evocación y significación que no puede verse desligado de la historia de vida del usuario: le sustituye en su evocación y presencia, relata su paso y desventura, tal y como los trajes y los únicos zapatos del coronel de Gabo atestiguan su vieja gloria y su actual abandono. La perspicacia y sensibilidad de Escallón apuntan a esta persistencia de la vida en las cosas. Pero ello no se vitrifica en el interior del pasillo, ni en el relato político, ni en el marco del evento artístico. Ella pule y cuida hasta la (trans)lucidez la biografía del edificio. El vidrio participa del cuidado, de la adecuación de superficies limpias del objeto arquitectónico, pero a la vez deja marcada la huella, la presencia, el espectro de lo que fue y lo que ha quedado de la historia que hace del edificio testigo vivo-aún de la gloria pasada y la violencia de abandono actual. La obra de Escallón también trata al edificio entero de la Estación de la Sabana como un objeto biográfico en sí mismo.

La posibilidad de ver la obra de Escallón no meramente como un gesto artístico *in situ* en un evento de arte, sino como la utilización del edificio entero como un objeto apropiado e intervenido abre otras líneas de interpretación y de relación con lo social. Pues las competencias de percepción vigentes hacia el edificio ya no son solamente aquellas de los participantes del evento, sino las que le competen a este particular objeto, a saber, las de los transeúntes de la muy visitada calle 13 que día tras día tienen que ver (con) ese edificio; la de los recuerdos que aún evoca como de las historias que no se conocen; la de los ciudadanos que de una u otra forma interactúan con ese edificio desde antes de ser receptáculo de un evento artístico. Una obra como esta –y cabría decir de cualquier obra

que adopta un objeto de uso cotidiano— no tiene como única competencia de percepción aquella que compete al mundo del arte, pues de hecho la obra misma cita códigos diversos y las conecta en un mismo plano: la mirada del curador del evento junto a la mirada de los niños que aún hoy se cuelan en el lugar o los vendedores del sector o los trabajadores que en su domingo hacen del tren de la sabana el plan familiar del día. Ese potencial de hacer confluir en el objeto una multidimensionalidad de códigos es constitutiva de una obra así. En ello la perspicacia de Bourdieu resulta limitada. Y, por demás, poco productiva, pues es la “*multitudo*” de códigos y competencias la que brinda mediante la obra un potencial creativo.

Al ver el edificio entero como objeto biográfico en la obra de Escallón, lo espectral del abandono deviene una revitalización de lo posible (esta es una diferencia importante entre los espectros de Escallón y de Salcedo, en cuyas obras los espectros provienen de víctimas y pérdidas imposibles de restituir). No como una alternativa de fantasía, sino como un retorno a la rotura y su historia de vida. El objeto biográfico expone la vida de la que ha hecho parte constitutiva. De ahí que no sea posible reducir la obra a una univocidad de sentido, gesto que ve peligrosa la diversidad y la confluencia. Por el contrario, la alusión a la *multitudo* remite a la opción opuesta a la tradición contractual de lo político como acción de la pluralidad, del colectivo, del hacer común “sin converger en un Uno, sin desvanecerse en un movimiento centrípeto. Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos: forma permanente, no episódica o intersticial. Para Spinoza, la multitud es la base, el fundamento de las libertades civiles” (Virno, 2003, pág. 21). La *multitudo* no remite, pues, a un acuerdo, sino a mantener abierto lo posible y a ver en el encuentro poético de la pluralidad el potencial del acontecimiento: a veces dicho encuentro ocurre en la vida de cada quien mediante la confluencia de multitud de líneas creativas y productoras de sí que, empero, no logran reducirse a la forma de una identidad individual preconstituida; pero también puede ocurrir en el encuentro en la biografía diversa de un objeto de uso, de un lugar o de una ciudad, en el cual se entrecruzan las historias, las anécdotas, las desesperanzas, los relatos, los nacimientos y las pérdidas; a veces un solo acto más de violencia, abuso policial y falta de honor en una esquina de la ciudad es suficiente para enardecer una historia de décadas de múltiples heridas. No todo hace acontecimiento, pero la *multitudo* es la potencia siempre vigente, y la multitud

contiene un compromiso con lo común y lo concreto. Estas características sugieren un pequeño diálogo que enriquece la mirada sobre el papel del objeto en la obra.

El compromiso con lo común es anunciado por Jean-Luc Nancy en su texto *La comunidad desobrada*. Aunque *multitudo* no es un término de su filosofía, su ontología centrada en lo común comparte la potencia que le compete. “¿Hay algo más común (que ser) que el ser? Somos. Lo que compartimos es el ser o la existencia. No estamos aquí para compartir la no-existencia, ella no es para ser compartida. [...] El ser es en común. ¿Hay algo que sea más simple constatar? Y, sin embargo, ¿hay algo más ignorado, hasta aquí, por la ontología?” (2001, pág. 151). Lo común no es algo que pueda poseerse y agregarse, es lo que da la existencia; de modo que el ser no es común, no es un factor común de singularidades, sino que es en común, brota de lo que hace existencia comunitaria, la “experiencia de ser-en-común”. Notemos la diferencia con la experiencia común o compartida de la evidencia cartesiana del *cógitio*, reflexiva e individual. Lo en común es una praxis que excede la individualidad reflexiva del *cogito*: “esta “irreflexión” detenta, en cuanto “praxis”, toda la potencia de la subversión o de la revolución permanentes que constituyen lo que se llama el “pensamiento”” (2001, pág. 152). Para Nancy, liberar el pensamiento es exponerlo, es abrir el ser al riesgo de exponerse al otro. El encapsulado sí-mismo debe exponerse a ser-al-otro. No es reconocerse en el otro en el bucle hegeliano, ni ser capturado en la demanda del otro levinasiano. El ser en común es ser-a-sí-al-otro: no “en” o “por” el otro sino “al” otro, el juego de preposiciones muestra que es en el exponerse o darse al otro que el ser emerge, “cuyo *a* declina, difiere, altera esencialmente el sí-mismo para *serlo*, es decir, para *existirlo*, es decir, para *exponerlo*” (2001, pág. 155). De este modo, lo que es existencia no es más que para ser compartida, no entre singularidades, sino como el en-común del ser que transita todo el sentido. Lo que nos queda y constituye es precisamente ese sentido en común que nos expone. Lo cual, en tanto compartido, incluye la repartición de ser y la confrontación con lo individual. Lo individual es una partición que capitaliza lo común y disuelve el “en”. Aquí es donde el pensamiento *en común* es modo de exposición del ser *en común*: es el juego sin tregua de la filosofía, de la política y del arte de abrir las brechas de lo individual para exponer “cómo el capital capitaliza lo común y disuelve el *en*, es preguntar siempre lo que quiere decir “revolución”, lo que quiere vivir revolución, es resistencia, es existencia” (2001, pág.

169). De modo que ser en común es también exponer la partición del ser existente y de la enunciación <existimos>. Es el lugar de enunciación que corresponde a lo común pero que a la vez responde y resiste a su dilución, es, en últimas, el lugar de enunciación del arte, de la filosofía y sin duda del pensamiento estético que de ellas se nutre: “es el *en* [...] quien enuncia y quien se enuncia –la presencia que viene a sí en cuanto límite y partición de la presencia” (2001, pág. 173).

A diferencia de la imagen, el objeto en la obra de arte, o mejor el arte objetual, tiende a unir lo que la representación distanciaba. Mediante extrañamientos, la presencia del objeto no puede dejar de citar, de hacer confluír lo en común que invita a la experiencia. Esa es, estimo, la potencia de *In Vitro* cuando vemos el vidrio como lo que es, una intervención en el edificio que revitaliza el lugar de enunciación de su provincial presencia en la ciudad. Lo muestra en su arquitectura como parte de la historia de vida, pero a la vez restaura los relatos de Buenaventura y Rojas, una vida también marcada por el abandono institucional y por procesos a ultranza de modernización; en ese objeto biográfico la ciudad toma vida en tanto expone lo en común de muchas otras particiones, experiencias y lugares. Y, a la vez, como ve Roca, la obra está en la frontera que instaura el vidrio, en tanto enuncia límites varios y conflictos múltiples que han forjado la comunidad de la capital y del país y en tanto tiene como condición la materialidad y contexto del hacer artístico.

Ahora bien, junto a esta ontología de lo en común aparece el hecho de ser una obra de arte, una cosa concreta, polivalente en su significado si se quiere, hasta en su aparecer también, pero sensible y asible en su materialidad. Al considerar el arte y el pensamiento estético como posibles lugares de enunciación del ser en común, todavía se requiere dar ese paso a lo concreto que le caracteriza y distingue de la filosofía y la política. Aquí retorna lo que la comunidad de Nancy ha explorado, ahora a la luz de Toni Negri y su aproximación a la *multitudo*. Desde su perspectiva materialista, “es la *multitudo* de los elementos narrativos, de los hilos estructurales, de los *réseaux* significativos la que construye el sujeto. La trama, el nexo recitativo no son encontrados, sino contruidos, un paradigma es mostrado y desarrollado. La hermenéutica del arte contemporáneo no compete al pasado, a la preexistencia de los elementos narrativos, sino a su futuro, a su constitución” (2000, pág. 35). La trama que expone lo común se compone de esos hilos y regímenes que construyen

al sujeto y es del arte, diría Negri, encontrarlos, exponerlos, extrañarlos a la Brecht para devolverlos en la obra y encontrarnos en ella. Lo concreto es aquí un llamado al mundo y a lo que en él hay para mostrar en la multitud de la trama lo posible. “Es cierto, para nosotros nunca había habido alternativa al mundo, sino siempre alternativa en el mundo. A la Rauschenberg: un mundo asumido, destrozado, reinventado en la forma de su monstruosidad” (2000, pág. 13). Con todo, no se trata de una alternativa de reconquista dialéctica o transfiguración, sino abrirse al porvenir del juego imaginable en la obra –como Negri retoma de Lyotard. El juego de lo que hay en el mundo de concreto permite imaginar la alternativa en el mundo y exponerlo como un acto de pensamiento y liberación colectiva, o mejor, como “excedencia del ser”.

Así, pues, está en nuestras manos, plena, la posibilidad de construir el mundo. De construirlo tal y como nos ha sido posible deconstruirlo. En esta radical operación, el arte se anticipa al movimiento global de lo humano. Es un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación humana prefigura su destino. Y es difícil imaginar el comunismo al margen de la acción prefiguradora de esta vanguardia de masas, que es la *multitudo* de los productores de belleza (Negri, 2000, pág. 37).

El arte libera al ser y se efectúa en la sinergia colectiva que resiste su reducción o capitalización. Precisamente esa es la potencia de acontecimiento que expone, pues si la obra es acontecimiento, lo es en tanto concreta exposición de lo común para la comunidad que comparte ese mismo sentido de existencia. Allí expone una excedencia que tiene como referente la normalidad, la legalidad; y es por ello mismo su resistencia en el acto de creación. “El artista es el conducto entre la acción colectiva que construye ser nuevo, nuevo significado, y el acontecimiento de liberación que fija esta nueva palabra en la lógica de construcción del ser” (2000, pág. 41). La obra de arte se muestra como rotura en la superficie: posiblemente, la obra de Escallón se muestra como rotura en la superficie de la adecuación-cosmetización del inmueble para el evento artístico como indica Roca, pero también es resistencia al silencio normalizado de la abyección, del abandono, de la imposición que se asume como desarrollo. La obra que indica la vida y estado de coma del elemento de la vida en la ciudad suscita el acontecimiento de la trama de sentidos de la comunidad en la concreción de la obra y la concreción del relato que allí emerge, o mejor, la pensabilidad del relato que la obra expone: “debemos desplegar la ruptura y su peso ontológico en el relato de la alternativa ontológica, en el diseño implícito en la excedencia

ontológica. Este desplegarse del relato pone las bases del acontecimiento” (2000, pág. 42). ¿Será ver o pedir demasiado a *In vitro*? ¿Será exigir más allá de sus límites y poética? Lo revolucionario de la obra –usando tan caro término a estos dos autores– es la capacidad de acción en contexto, ser convector de la *multitudo* en exposición sensible concreta y desde allí convocar un efecto (posible) transformador de lo común: “arte como *multitudo*: con la revolución, más allá del mercado, para determinar excedencia de ser” (2000, pág. 42).

Aquí probablemente se señalará que hay otras formas de prácticas artísticas a las que les compete de mejor manera que a *In vitro* el vínculo y voluntad transformadora de su contexto. En efecto, no sería claro aplicar a la obra de Escallón la categoría de arte contextual, al menos como Paul Ardenne establece el término. En su texto *Arte contextual*, Ardenne plantea que “un arte llamado “contextual” opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales” (2006, pág. 11). El arte contextual contaría con una relación privilegiada con la realidad en tanto deja atrás la imagen y la representación para dar paso a la “co-presencia” que “ve la obra de arte directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata” (2006, pág. 13). En virtud de esta implicación, el contexto remite al tejido de lo real en el que se incorpora la obra y en medio del cual juega con los hilos y propone otras tramas. Esa es, para Ardenne, la posibilidad del arte contextual: actuar en vivo y en directo con la trama de lo real.

No es difícil, empero, notar que el argumento de Ardenne termina persiguiendo su propia cola. Si la realidad es un tejido al que se tiene acceso trabajando en contexto, supone entonces una construcción inalcanzable, pues cada vez que se toca un hilo del tejido se transforma el contexto de actuación y en consecuencia el acceso a lo real. Al carecer de un reconocimiento de la performatividad de la práctica artística en y como parte del contexto, es evidente que lo que Ardenne caracteriza como arte contextual resulta estrecho y, a lo sumo, sutilmente comprometido con una geografía de ocurrencia. Si lo expuesto en términos del acontecimiento que se vislumbra en *In vitro* es plausible, las correlaciones y lo común que se exponen en la obra, la *multitudo* en convección se vincula necesariamente con un contexto que debe re-tejer, con un real que es posible exponer tanto en lo que se

recupera de la vida que el objeto biográfico Estación de la Sabana hace sensible, como en el modo de aparecer y resistir a la línea temporal normalizada del olvido y de lo que podríamos no ser más. Ahí hay un llamado que no se reduce a un acceso sin intermediarios a lo real, sino que atrae un real posible por, al decir de García Canclini, inminencia: el arte contemporáneo sería un arte de la inminencia en la medida “que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No se compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso” (2010, pág. 12). La inminencia no es lo real simplificado de Ardenne. Es “una relación posible con "lo real" tan oblicua o indirecta” que remite al instante en que lo real es posible, está a punto de ser. De ahí que todo sea material sensible y apto para concreción, pues son alternativas de construcción de lo real, de exposición de lo común que da sentido al sentir hoy. Restaurar y evidenciar la rotura, la herida abierta del objeto biográfico insinúa en acontecimiento la inminente necesidad de reactivación de la memoria: probablemente la inquietud aquí no es solamente el viejo abandono institucional del edificio ni la cosmetización del mismo para un evento, sino que entre uno y otro se evidencia el acaecimiento reiterado de ese vicio cultural -otra vez!- de dejar que lo segundo sea un olvido de lo primero, la borradura de la historia de vida por el encandilamiento del instante –mismo encandilamiento de polilla al fuego frente al brillo del espejo colonizador, el fulgor del metal industrial o la última moda que silencia el campo. La potencia que muestra la obra de Escallón no yace solamente en el rígido vidrio; es necesario entender la diseminación estética que convoca lo sensible en la obra hacia lo extra-artístico, como señala García Canclini, y en la posibilidad de “abrir mundo”, como acota Toledo (2019). Al final de su texto *La sociedad sin relato*, García Canclini señala:

El arte forma un tejido disensual en el que habitan recortes de objetos y débiles ocasiones de enunciación subjetiva, algunas anónimas, dispersas, que no se prestan a ningún cálculo determinable. Esta indeterminación, esta indecidibilidad de los efectos, en la perspectiva que propongo, corresponde al estatus de inminencia de las obras o la acción artística no agrupables en metarrelatos políticos o programas colectivos. [...] Los artistas contribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, pueden suscitar nuevas experiencias, pero no hay razón para que modos heterogéneos de sensorialidad desemboquen en una comprensión del sentido capaz de movilizar decisiones transformadoras. No hay pasaje mecánico de la visión del espectáculo a la comprensión de la sociedad y de allí a políticas de cambio. En esta zona de incertidumbre, el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso. O suspendido (2010, pág. 235).

En un mundo mediatizado, modernizado, colonizado, globalizado –y demás participios– donde el sujeto “es” previo a su existencia, tiene su rol y ruta definida, la historia de vida, la historia en general, al igual que lo posible, son peligrosos o al menos molestos. Pero sin algo que nos señale la presencia de esta molestia, la vida sería una triste línea de producción. Ante esta opción, la obra de arte requiere ser siempre (generadora) contextual y, por ello, apropiadora de lo que allí hay para exponer la inminencia necesaria para al menos mantener la pensabilidad de lo posible. En ello, la fascinación por los objetos, por apropiarlos en tanto prótesis ineludibles de la existencia humana, juega un papel central para hacer de su normalidad funcional en la vida cotidiana un vector de convección de lo posible en la poética de una práctica artística.

En estado de coma desde la cama de hospital

La obra en la que se evidencia de mejor manera el juego de apropiación de los objetos de uso es *En estado de coma* (2004-2007) (ver [Galería 2](#)). Pero, a la vez, lo que esta obra muestra es que la apropiación del objeto implica verlo, masticarlo, digerirlo y... evidenciar sus escombros. A través de un trabajo de tres años, Escallón retoma la idea de un bien inmueble simbólico, biográfico y abandonado de la capital, pero en esta ocasión poblado con toda su dotación utilitaria: el Hospital San Juan de Dios. Allí puede darse a ver cada lugar y cada objeto y en sus paseos por nueve solitarios pisos capturar con su cámara fotográfica su mirada del estado de las cosas –al que el público no podría acceder en tanto el edificio estaba cerrado–; la luz de día o su ausencia nocturna impactan las presencias captadas en el frío lugar de lo que allí hay, con particular énfasis en las camas de hospital maltratadas y vacías. Así, una primera Serie Fotográfica se subdivide en “Postales”, captura del espacio y las cosas, el silencio y letargo del hospital desde su interior que es remitida a medios e instituciones; “Tejidos blandos”, composiciones fotográficas que rastrean las huellas en las superficies de las camas de la silueta de los cuerpos allí sutilmente delineados; y “Recorridos nocturnos”, impactante y tétrico recorrido nocturno a la hora de vida de los enfermos. El proceso fotográfico sirvió a Escallón para aplicar su sensibilidad a los detalles de las cosas que pueblan el lugar y lo que pueden enunciar de la

mano de los antiguos y persistentes trabajadores del hospital. Así, poco a poco pasó de ser otro edificio abandonado a un lugar que sostiene su existencia y resiste al morir, persiste al vivir: su interior, no su simbólica y colonial fachada, es lo que anuncia su estado de coma. Empero, se requieren dos actos más que Escallón expondría en 2007. Las camas del hospital se convierten en el protagonista para exponer la resistencia y la persistencia: por una parte, desde su propio taller utiliza camas de hospital para realizar intervenciones a modo de segmentaciones, correlaciones, analogías, extrañas costuras y extracciones (del objeto y desde el objeto) que fragmentan y extrañan la normalidad del ver inicial en la Serie “Extracciones”; por otra parte, las camas son objeto de una germinación de vida allí donde ya no hay trato humano, una capa de pasto surge de la superficie de cada cama que guardaba las huellas de los tejidos humanos en la serie “Cultivos”.²⁴ De 2004 a 2007, Escallón termina revelando la dinámica de los escombros que extrae y que renuevan su propia vitalidad, ya sin uso hospitalario pero ejemplares del sentir cotidiano cultural.

Conviene recordar que el Hospital San Juan de Dios fue fundado en 1564 y en su larga historia se constituyó como uno de los centros de investigación más importantes del país. Para finales de siglo XX esta entidad contaba con 24 edificios ubicados entre la troncal Caracas y la carrera 10 y desde la calle 1 hasta la calle 2 sur en el centro de Bogotá. Sus terrenos, además, se extendían hasta lo que hoy colinda con ciudad Salitre al occidente de la ciudad. Empero, desde que comenzó a aplicarse la Ley 100 en 1994, el hospital recibió una significativa reducción de los beneficios económicos que permitían prestar servicios de salud a personas de bajos recursos; terminó cediendo la mayoría de sus terrenos a proyectos de urbanización y reduciendo el número de sus inmuebles; llegada al fin la crisis económica, el Estado opta por clausurar el hospital en 2001. Los pleitos e insistencias de los trabajadores culminaron con la protección de la sede principal y su declaración como bien de interés cultural nacional. Tras 17 años de clausura, desde 2019 se habilitó el lugar para el funcionamiento del Centro de Atención Prioritaria de Santa Clara (Banco de la República, 2020). Escallón logra colarse en el edificio central del complejo, nueve pisos

²⁴ Al respecto Rojas comenta: “Es este doble movimiento entre diseño (segunda natura/hecho por el hombre) y lo orgánico, sus oposiciones y continuidades, presentes en las piezas de *En Estado de Coma*, y en particular la serie *Cultivos*, lo que ilumina, desde el espacio arte; el trabajo de la medicina, la ciencia y la política pública, su erosión y el prevalecimiento de lo biológico sobre lo mecánico. Frente a la fuerza de la vida solo se interpone la razón (como lo diría Goya, “El sueño de la razón crea monstruos”)” (2016, pág. 92).

plenamente dotados con instrumentos, mobiliario y equipos médicos funcionales, un ingente archivo clínico y una amplia capacidad de atención. Ello podría señalarse como una diferencia con *In vitro*, pues aunque se vinculan estas obras en el sentir una pobreza en el perder,²⁵ los escombros aquí no se buscan esconder (adecuar), sino que las roturas están en proceso de abrirse en medio del lugar, motivo de resistencias por parte de quienes persisten en llegar a “trabajar”. Por ello los objetos están ahí esperando retomar acciones y las camas mantienen frescas las huellas de los pacientes. La historia del San Juan de Dios probablemente muestra un final y un proceso menos angustioso y desesperanzador que el de la Estación de la Sabana, a la vez que Escallón puede, como en *Desde adentro*, dar rienda suelta a la mirada de las huellas que relatan; como en *In memoriam*, expone el tiempo de las roturas internas de este objeto biográfico de la ciudad y la cultura del país; como en *El reino de este mundo*, expone las relaciones con la vida de las personas que constituyen la biografía allí materializada; y como en *Nuevas flores*, muestra la persistencia de la vida en medio de las tensiones que imponen las prótesis culturales.

En este panorama, *En estado de coma* se muestra como una obra muy compleja y diversa. Habrá que digerirla lentamente. Hay que entender la apropiación del protagonista “cama de hospital” como presencia transversal a las diversas series. También hay que abordar las relaciones entre sujetos y objetos, las relaciones de extrañamientos constitutivos. Finalmente, hay que evidenciar la exposición de la vida que persiste, los espectros que denuncia y el lugar que hace provincia en la obra. Por ahora, pensemos desde la cama.

¿Por qué la cama? ¿Por qué no el instrumental médico o los (no) lugares de interacción, la colección de bisturís o de documentos? Habría que reconocer que Escallón de hecho sí se da a observar el archivo físico documental del hospital, nutrido no solo por la diversidad de servicios médicos sino de actividades de especialidad clínica. Pero aun así hay una obsesión con las camas: las fotografía, las ilumina, las vislumbra en la penumbra, persigue

²⁵ En palabras de Escallón: “La experiencia de recorrer este lugar era y sigue siendo muy fuerte. Lo más agudo era una sensación física de opresión, como si la inercia que se había depositado en estos espacios durante los años cayera también sobre el cuerpo del visitante. La misma opresión la había tenido ya cuando, en el 97, entré a la Estación de tren de la Sabana que se encontraba prácticamente abandonada hacia ocho años y que me llevó a hacer la instalación *In Vitro*. Es una sensación que se relaciona, quizás, con encontrarme de nuevo con esa otra forma de pobreza distinta a no tener: la de no haber sido capaz de conservar lo que se tiene” (Escallón & Jaramillo, 2009, pág. 29).

sus movimientos espectrales, las cercena, las amputa y las cultiva. Tres años de pensar en las camas de San Juan. La artista comenta a Carmen María Jaramillo al respecto: “Viendo el trabajo expuesto en el Museo de Bogotá, pensaría que la exposición entera está consagrada al espacio de la cama, el único espacio privado al que puede acceder un paciente en un hospital público” (2009, pág. 29).²⁶ La cama ofrece un vínculo ineludible con el paciente, cuerpo enfermo motivo de estudio, sujeto en dolor que no puede escapar a la alarma de su finitud, que se entrega a la actuación de otro, a la constitución de sí desde un otro omnipotestario. El paciente es una caja silenciosa de angustias que importan solo en tanto cuerpo. Pero en la cama del hospital, la soledad es la compañía, y rebosan callados los temores íntimos. Todo reposa allí. Se dice que el paciente en estado de coma siente, escucha, tiene vida mental, pero no puede responder, inevitable pasividad. La cama es el lugar de su reposo. Acceder a la cama es acceder a este mundo privado del paciente (susceptible de ser compartido por cualquiera que la ocupe). A la vez, otro Jaramillo, gran esteta, el gran Julio Jaramillo, ve también la cama vacía o el duelo de encontrar la cama vacía, lápida, tumba y acta de defunción efímera. La misma Escallón afirma: “había algo en las visitas equivalente a internarse en un espacio atemporal situado en la sombra, donde al mismo tiempo se tenía la sensación inminente de que cualquier cosa, cualquiera, podía ocurrir” (2009, pág. 29). Horribles –pero supongo que por ello buenas– películas de terror han llegado a la misma sensación inminente en un viejo y abandonado hospital: cada cosa allí abandonada es un signo ambivalente del cuerpo recuperado o el fallecido. En principio, la cama de hospital no es la cama de reposo del hogar ni el lecho mortuario que alguna dignidad da al cuerpo tieso; la cama de hospital es el receptáculo del cuerpo que sufre, en vivo dolor, el proceso mórbido. De ahí la preferencia que Escallón toma en sus *Recorridos nocturnos* por la penumbra que evidencia una atmósfera de detención del Hospital, no de su significación: “El paso desde el final de la tarde hacia la oscuridad de la noche creo que es –y me ha parecido siempre– el momento de máxima vulnerabilidad de un enfermo. A esa hora empezaba a hacer las fotos. Encontrar camas y camas vacías de

²⁶ “La figura de la cama recorre la obra; es su protagonista. Cama que se extiende como un sujeto signado por la ausencia, por el vacío de no tener a ningún paciente en su lecho. Quinientas ochenta camas multiplican tal vacío y, sin embargo, basta una de ellas para dar cuenta de todas. A través de uno solo de los catres del San Juan es posible narrar aquello que ha acontecido, la desazón y la tensión del lugar, semejante a una ciudad que se encuentra en estado de sitio” (Buenaventura, Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón, 2014, pág. 81).

noche es aún más significativo que encontrarlas de día. Aparecen en la penumbra, alumbradas apenas por el lejano resplandor de las luces de la ciudad que entra por las ventanas” (2009, pág. 36). Habitaciones de “camas vacías” –vuelve el gran Jaramillo–, una tras otra ya no son cosas, sino protagonistas, presencias indéxicas (Malagón-Kurka M. , 2010) de los cuerpos enfermos –ni se llega a, ni se deja sano esta cama.

A través de las fotografías ya hay una “apropiación” del objeto cama-de-hospital, de su significación y particular presencia. Pero también es cierto que la apropiación de Escallón no concluyó allí. Su fascinación por este protagonista la lleva a extraerlo del hospital, admitirlo en la sala de su taller y realizar allí su intervención. “A medida que avanzaba me daba cuenta de que, para ser fiel a la intención de mostrar el estado de las cosas, necesitaba explorar procedimientos diferentes a los documentales. La verdad, fue difícil dar este paso y me tomó un tiempo entender que necesitaba la ficción para mostrar la realidad” (Escallón & Jaramillo, 2009, pág. 46). Los procedimientos quirúrgicos realizados –supongo que cualquier médico lo sabe– son una ficcionalización del proceso de recuperación y regeneración del cuerpo; ficción que comparte el espacio de sanidad que supone el escenario hospitalario. Asimismo, hay ficción en el sistema de salud que sustituyó políticamente al San Juan de Dios: aportes y prestación de servicios que no cubren a quienes fueron pacientes privilegiados del hospital. Realidad de un abandono y conservación, polos encontrados en el Hospital San Juan de Dios y que las extracciones de las camas pueden exponer: las camas se intervienen como a los cuerpos que recibían; pero también desaparecen como sombras, como penumbras de pacientes. Y finalmente, como veremos más adelante, conservan un hálito de vida y esperanza en la absurda y pertinaz persistencia humana.

No se puede trabajar directamente en el Hospital. Y si se trabajara secretamente allí, pues nadie podría entrar a ver. Entendí que era necesario recrear una habitación y la atmósfera del Hospital, así que la reproduje en el taller. En ella realicé una serie de intervenciones en mobiliario hospitalario. El catre tiene semejanza con la estructura ósea del cuerpo humano. En algunas piezas de la serie *Extracciones*, realizo intervenciones que buscan crear una zona vacía en un cuerpo continuo, como si alguna fuerza hubiera entrado y, ejecutando cortes fríos y precisos, se hubiera llevado enormes porciones de materia y de información. En otras *Extracciones*, las camas van desapareciendo progresivamente en los muros institucionales. Entonces las acciones de romper, sustraer, desarticular, sepultar e inutilizar, son acciones que quizás replican otras, de consecuencias inmensas y paradójicamente poco visibles, a las cuales se ha sometido no solo el Hospital, sino ese

espacio del que hablábamos, el espacio del paciente en el sistema de la salud pública (2009, pág. 46).

Escallón se apropia del espacio del paciente a través de la cama de hospital, de su lugar como fuente de materia e información, pero también de su posibilidad de atención en salud. La apropiación se hace entonces convector de significaciones. Condición particular del arte colombiano y latinoamericano según expone Cerón (2011). Este autor destaca la correlación entre la apropiación del objeto en estrategias como el *ready-made*, el ensamblaje o la instalación e interrogantes y problemáticas contextuales y locales. Tal sería el caso de los muebles de Beatriz González y su entrecruzamiento entre la cultura hegemónica y la cultura subalterna en una estrategia que reubica la significación del icono original y la somete a las diseminaciones del objeto como modelo cultural. También, señala, se encuentra una actitud similar en Antonio Caro mediante la apropiación de la morfología del símbolo de mercancía para involucrar un señalamiento político –por ejemplo, la tipografía de Coca-Cola. La apropiación aparece entonces como una manera de vincular “la historia de una comunidad” que sostiene la “historia del presente”, esto es, “los signos que reafirman las relaciones hegemónicas de la discriminación o el poder” (Cerón, 2011, pág. 71). El uso del objeto de uso como el mobiliario de González o la cama de hospital de Escallón responden a una sensibilidad y una posición crítica ante elementos y condiciones del contexto cultural que tejen también la apertura de lo estético.

Sin embargo, aunque Cerón señala este potencial crítico de la apropiación, llega a una conclusión difícil de asimilar: “La constante “compulsión a apropiar”, presente en las diferentes dimensiones que componen el campo de las prácticas artísticas en América Latina, durante las últimas tres generaciones de artistas, hace necesario reconocer la importancia de aceptar el punto hasta el cual nuestro ámbito de experiencia colectiva ha sido históricamente de una cultura de traducciones” (Cerón, 2011, pág. 71). La traducción aquí involucra, aunque no solamente, un encuentro de elementos en conflicto y relaciones de poder, que corresponde a la mirada crítica del arte latinoamericano, pero la misma categoría tiene un hábito de dependencia o de mestizaje que resulta demasiado cauta y complaciente. Habría dos maneras de indicar este peligro. Por una parte, en efecto, la ideología del mestizaje en (o de) América Latina ha constituido una marca de subordinación y disposición, la hierra del ganado orejano que solo puede ir al corral del

dueño. Si lo mestizo es la “mezcla” resultante de procesos de invasión y colonización, habría que reconocer que a la fecha eso es lo que ha dejado la historia de la humanidad, incluso en aquellos territorios donde se eliminó la población originaria. Si el deseo de identidad es una contraposición a lo mestizo (el deseo de norma como deseo de normalización), quien ha recibido el hierro lleva la imposibilidad de acceder a un relato identitario cultural, protésico y falaz de una unidad sustancial propia del dueño del hierro que utiliza para signar su exclusiva posición y falsear la historia de su propia combinatoria. Así, un autor como José Jiménez, afincado en su mirada ibérica de América Latina, puede a la vez señalar que el trasfondo sustancialista de la búsqueda de lo latinoamericano fue un impedimento para pensar las artes desde América Latina y, asimismo, tomar como punto de partida que “tanto el despliegue del mundo moderno como el proceso de las artes tienen como una de sus características centrales el mestizaje [...] al ser las culturas de América el resultado de un prolongado complejo entramado de síntesis, de entrecruzamientos, de mestizaje, poseerían internamente una mejor y más intensa vía de articulación con el mundo hacia el que vamos” (Jiménez J. , 2011, pág. 11). Es decir, en la medida en que el circuito del mercado europeo necesita diversidad, cabe vender lo marcado como diverso o al menos distinto e indefinido. Pero el mestizaje niega lo que su opuesto da por sentado: “Igual que a nadie se le ocurriría hablar de "arte europeo", por ejemplo, la reducción de lo latinoamericano a una unidad homogénea supone un profundo desenfoque, una extrema violencia en el plano de las ideas y la representación” (2011, pág. 10).

¿Por qué negar la pensabilidad de “arte europeo” o que su situación contextual no es, de hecho, una significación universal? Reconocer la humana experiencia del dolor y la guerra en Picasso, en Siqueiros o en un tótem africano no hace al primero menos local, al segundo más mestizo y al tercero un exotismo artesanal; cualesquiera de estos materializan en sus medios lo comunitario de sentir esa experiencia cruenta y puede aportar desde su mirada situada a su comprensión y exposición. Es necesario reformular las condiciones y el lugar de enunciación de la identidad en las artes y la cultura latinoamericana. Hay que descolonizar la idea misma del mestizaje como el estado de indefinición que se opone a la identidad: no veo por qué aceptar que mi identidad es no ser una de las partes en conflicto entre otredades imposibles, ya por demasiado blanca, ya por demasiado olvidada. Si la identidad no es sustancia metafísica ni discursiva, hay que abrirse a una retícula dinámica

donde la idea de identidad se muestre un factor de enunciación de una multiplicidad de relaciones en un estado de condensación; es un mapa nunca estable de identificaciones con hilos en tensión permanente hasta que algunos se rompen o se desintegran, otros se enredan o fosilizan, otros se incorporan o se digieren. Ni Beatriz González, ni Antonio Caro, así como tampoco María Elvira Escallón están simplemente traduciendo estrategias, asimilando modelos o generando mixturas. Por el contrario, están enunciando que el arte emerge –como siempre– desde el lugar y el diálogo con la vida en sus condiciones de existencia; y dentro de estas la cultura material es expresión intensa de lo posible y lo dado para el sujeto histórico. Probablemente sean muchos los artistas que se cuelen en un inmueble abandonado –como las casas partidas en dos de Matta Clark o los escenarios (de) veteranos británicos en los videos de Santiago Sierra. Pero la cuestión no podría ser lo que uno “toma” de otro y la selección de la posición referente para seguir haciendo una historia del arte excluyente y complaciente con el mestizaje. La cuestión es la exposición de la singularidad que destaca por sobre la normalidad. En las fotografías, las extracciones y los cultivos de Escallón se expone la singularidad de lo íntimo y lo vital que persiste ante las situaciones de abandono como forma de violencia que así signada da cuenta de lo que somos en la trama o tejido que nos compromete.

Así, por otra parte, si podemos librarnos de la marca del mestizaje, ¿qué nos queda? Al parecer, para un curador como Mosquera, una ambivalencia y un reto. En el marco de la organización de la exposición *Ante América*, Mosquera parte de una posición similar a la enunciada para contraponer la lectura de la “compulsión de apropiación” como una traducción complaciente con la condición del mestizaje. “La ideología del mestizaje como retórica que pretende resolver de modo armónico y equitativo la diversidad socioétnica ha contribuido no poco a alejarnos de los problemas de nuestra propia otredad. A los países latinoamericanos les cuesta trabajo reconocerse como multinacionales, porque las burguesías criollas que los forjaron construyeron los proyectos de nación mediante relatos de identidad totalizadores, que disfrazaron la diversidad étnica y la marginación social de grandes grupos” (Mosquera, 1992, pág. 11).²⁷ En más de una ocasión, las cosas mismas

²⁷ Respecto a la identidad, complementa Mosquera: “Aun hablando en los términos más generales, los latinoamericanos sufrimos un problema del yo. Siempre que se discute de arte o cultura en América Latina, reaparece la cuestión de la identidad como un herpes incurable. No acabamos de asumirnos tal cual somos,

que están en nuestro entorno deberían servir de signos de nuestra otredad para multiplicar los sentidos; pero la experiencia indica que el esfuerzo tiende a la dirección contraria, a borrarlos, olvidarlos y abandonarlos. Rescatar el lugar de los pacientes de un hospital abandonado suena a locura o extravagancia, en lugar de lo que es: una evidencia de un hacer, un compromiso, un conocimiento y un servicio que estaba en las venas del Estado hasta antes de la Ley 100 y de una comunidad que encontraba vida y un modo de vivir en ese lugar. La otredad no es solamente lo exótico y diferente a mí; por el contrario, es aquello dentro de mi propia esfera que interpela o demanda mi mirada, al sentir de Levinas, y que al hacerlo rompe la univocidad de sentido en que encapsulo el sentir: cuando todos son iguales a mí, las ideas son compartidas y el mundo se ve de la misma manera, la mismidad es un horizonte excluyente. De modo que aquello que no se desea ver sino dar al abandono es una otredad dentro del propio horizonte que ha sufrido la violencia del silenciamiento y la abyección. El hospital de Escallón no es solo referente por el simbolismo e historia patrimonial, sino porque es un ejemplar de lo dado al olvido, al silencio, al abandono dentro de la propia ciudad –el territorio que nos vincula e identifica. La obra rescata esa otredad y nos pone de frente sus persistencias por vivir, lo cual habla de la ambivalencia de nuestro propio ser: dado a abandonar apresuradamente para asimilar con violencia relatos y “recomendaciones” políticas de intereses foráneos; a la vez, saberse abyecto y olvidado –coronel sin remitente, diría Gabo– y sin embargo en compulsión por existir y apropiarse del sentido de ese acto.

La compulsión de apropiación que identifica Cerón no puede seguir siendo vista solo en relación con lecturas geopolíticas del arte. Apropiación de objetos y cosas como reflejo (a lo sumo) de la apropiación del arte del centro en la periferia. El arte contemporáneo en las evidencias de las comunicaciones globales no puede ser una ratificación del dominio del centro y la subalternidad de “lo periférico”. “El interés postmoderno por la alteridad es, una vez más, hegemónica y eurocéntrica, un movimiento del dominante hacia el dominado: el Otro somos siempre nosotros” (Mosquera, 1992, pág. 15). La apropiación,

en nuestra diversidad y contradicción. Nos consideramos europeos de segunda, afanándonos en solucionar nuestro complejo con el mimetismo euronorteamericano, o nos creemos “indios” y “negros” que nada tenemos que ver con Occidente, repudiándolo en bloque, o soñamos la utopía del mestizaje como “raza cósmica” o nos desesperamos como víctimas de un caos, para refugiarnos en el nihilismo o la actitud cínica. Nuestra complejidad nos confunde o nos embriaga. No conseguimos asumirla con naturalidad, necesitamos siempre un relato que nos ontologice, que nos indique un ser y su conducta” (1992, pág. 12).

por el contrario, en línea con lo anterior, puede ser vista como una estrategia de sensibilización de la rotura necesaria que el arte expone en lo común para evidenciar su propia otredad constitutiva. Como ya se ha visto en la obra de Escallón, la rotura es posibilidad de emergencia creativa y crítica de la superficie que uniformiza la sensibilidad. Hay entonces en la apropiación del objeto y su uso artístico una remisión a ese contexto desde el que hablan los objetos de uso y que tiende a conformar esa superficie cotidiana. Lo que ahora se evidencia es que lo que emerge de la rotura no es una extrañeza, sino un extrañamiento de lo que nos identifica, lo que somos, incluso en lo que ya no queremos ver. Así, hay una especie de captura, de ceremonia en el objeto que toma lo otro dentro de lo mismo para dejar abierta su mutua correlación.

Llegado a este punto es inevitable referenciar una idea que, como otras de las planteadas en este texto, habrán de requerir un mayor y puntual desarrollo. ¿No hay una raíz ritual, corporal, nutricia, caníbal en la compulsión de apropiación así vista? Como esquema en la genética cultural, la antropofagia no es una reducción al monstruo que se alimenta de un ser humano. Por el contrario, la alusión al jaguar, por ejemplo, remite a la potencia simbólica del animal para capturar la amenaza enemiga; el sabedor Inga que dice de sí mismo “yo soy jaguar” no se interesa por alimentarse del otro, sino por devenir la potencia del jaguar (Rivera J. , 2017) y desde allí apropiarse de la vitalidad y presencia del guerrero invasor para retornar a la comunidad un sentido (o un procomún en los términos de Claramonte (2007)). De hecho, es en medio de una ceremonia colectiva, ayudada con totuma de yagé, que las palabras cobran vida, el sabedor dice eso de sí y luego interactúa con los participantes; como muestra Rivera, las lógicas de sentido inscritas en la toma resuenan en modos de organización de la comunidad y, sin duda, de silenciosa resistencia al colonialismo. Si nos apropiamos de esta imagen de la “apropiación” cultural, sería posible retomar una línea de reflexión en torno al apropiacionismo artístico que puede brindar otra óptica sobre la estética y devenir del arte en Colombia y Latinoamérica. El mismo Mosquera alude a la “antropofagia selectiva de la diferencia” de los modernistas brasileños que puede caracterizar una “astucia viable para la cultura contemporánea de América Latina” (1992, pág. 11). Empero, aún allí se abre una discusión en torno a la caracterización de este hacer: “¿quién come a quién?”, se pregunta Mosquera. ¿La posición antropófaga es emancipadora o dependiente?

En la conferencia dictada por este curador en el Banco de la República, titulada *Adiós a la antropofagia. Arte, internacionalización y dinámicas culturales*, Mosquera (2012) encuentra –y tal vez, refleja– una ambivalencia en la posición antropófaga. Tal como fue usada en la bienal de Sao Paulo de 1998, este autor señala que en la idea de “tragarse un otro en beneficio propio” se asume tácitamente la dependencia y la “identidad carnavalizante”. El riesgo que ve Mosquera allí es convertir la forma-caníbal en una exotización que hace de la apropiación una alteridad servil y útil a la cultura dominante. Este llamado de atención no está exento de sensatez. Pero estimo que le borra el componente de lucha configuradora de sentido que tiene la apropiación del jaguar. No se trata de detener el tiempo ni exaltar una figura que rápidamente puede ser captada por el mercado, como una Kahlomania. Se trata de reconocer en la estructura de la obra apropiacionista una raíz cultural que compete a la reactividad y potencia de lucha transformadora y constructora de sentido en el orden de lo común. En otras palabras, Mosquera encuentra que ante la dependencia tácita que puede suponer la antropofagia como astucia cultural, cabe plantear su sustitución por una perspectiva “desde aquí”, que plantee una relación entre la práctica contextual y la circulación internacional; el aquí del contexto constituye el espacio abierto desde donde articular las prácticas artísticas con la cultura internacional sin apelar a un centro hegemónico, sino abriendo y encontrando los propios centros.²⁸

Como curador internacional, Mosquera no puede evitar manifestar su interés por la circulación que le compete y ve el problema como un asunto de lugar de enunciación. Si bien ello es fundamental, Escallón muestra otra faceta: en *Extracciones y Cultivos* principalmente, las camas que primero fueron capturadas en la oscuridad de la hora ritual del dolor, que luego fueron ampliadas en las huellas de las siluetas humanas que sostuvieron, ahora son fagocitadas, rebanadas, consumidas en la manera más literal. Pero no para acabarlas sino para dejarlas abiertas, rotas, dicientes. Unas camas son comidas por los muros del hospital, otras son intervenidas para dejar visible su esqueleto interior, otras

²⁸ En la conferencia Mosquera afirma: “figuras de apropiación como la antropofagia o el sincretismo, etc., toman desde lo hegemónico incluso bajo condiciones de dominio muy fuertes y lo resignifican sobre la base de unos intereses diferentes y refuncionalizan esas formas y contenidos. Lo que me parece a mí ver en la práctica contemporánea es una construcción directa más y más de lo internacional. Una construcción natural, sin complejos, hecha desde aquí” (Mosquera, 2012).

son alimento y sostén de una capa de pasto que se nutre en(de) ella.²⁹ La cama de hospital que, como vimos, es protagonista en tanto huella de paciente, de dolor, de condición vulnerable y de acción y conocimiento médico, foco de encuentro entre vida, muerte y enfermedad y dispositivo de visualización del trabajo clínico –como sabía Foucault–,³⁰ ella es el receptáculo y evidencia de la violencia vivida en el abandono del Hospital San Juan de Dios. Y por ello es el material de captura, de resignificación; en ella se ha de evidenciar lo que se quiere romper. Al “atacarla”, se ataca el enemigo al que remite –la condición política vulnerable del mensajero. Confluyen en la cama de hospital las fuerzas sensibles de la atmósfera de dominación y olvido humano y las de resistencia y lucha vital por romper esa atmósfera.

El punto es que la forma jaguar es una estructura cultural de apropiación que confronta la atmósfera de opresión sensible y desde el sentir abre la rotura en la uniformidad de esa opresión. Pero, como buen caníbal, Escallón da un paso más al confrontar y abrir ese enemigo; su potencia de lucha se muestra potencia de vida en la cama: el mismo lugar en que yacen las siluetas humanas de vivos y muertos, se recubre ahora para sostener por meses una cubierta de pasto, la hierba crece donde ya no hay presencia. ¿No es esto el mismo gesto jaguar, el del sabedor-jaguar que en la totuma y el soplo expulsa los males y reconstituye el sentir comunitario? ¿No es confrontar la opresión que expone con la exposición de vida desde adentro de ella? La forma jaguar no es la exotización de un caníbal, sino la expresión de una necesidad de potencia reconstituyente. Buenaventura interpreta esta cama viva como el lecho o tumba que resta al cuerpo muerto, “pues no hay nadie en esa cama”: “la imagen recuerda un sepulcro, condición en la que la almohada deja de ser almohada para convertirse en lápida. No obstante, un sepulcro solo hecho de apariencia, dado que carece del espesor destinado a contener un cuerpo” (2014, pág. 101).

²⁹ “Uno de los elementos, señalados por la artista con respecto a este grupo de obras, es la semejanza entre la base metálica del catre de hospital y el sistema óseo de un cuerpo humano, ambos esqueletos encargados de tener en pie todo el organismo. Si una fractura es efectuada, el cuerpo tiende a caer, a perder el equilibrio que lo mantiene erguido. Los cortes realizados por Escallón en esas camas operan al modo de fracturas, que tornan los objetos inservibles, inútiles y, sobre todo, incompletos. Y, más aún, viendo lo que resta, uno no puede dejar de percibir aquello que se ha perdido. Una de estas obras está conformada por media cama y media mesa. El espectador forma la otra mitad, aquello que ha sido comido o, mejor, sustraído por un ente que no parece claro, que jamás dejará ver su presencia (Buenaventura, Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón, 2014, pág. 98).

³⁰ Ver Pineda (2008) “El cuadro, la fábrica y el hospital. La producción del espacio en la época clásica”.

Para la autora, la apariencia de tumba da cuenta del abandono programático que busca aniquilar por completo el bien. Pero estimo que, si bien esta es precisamente la significancia del lugar y de la opresión a la que alude Escallón, la lucha no termina en la tumba, sino en la revitalización que los mismos protagonistas, los objetos camas de hospital, deben resignificar finalizando ya una larga ceremonia de apropiación y lucha.

Estimo, en consecuencia, que la figura antropófaga está desenfocada cuando solo se usa para caracterizar relaciones hegemónicas en los circuitos internacionales. De hecho, por el globo no circulan antropófagos, pues estos existen en y defienden un territorio; el globo es territorio de piratas, quienes usualmente desde costas dominantes llevan sus armas y engaños a otras latitudes y de allí extraen sus tesoros en su retorno a casa —como bien sabía Gauguin, Picasso y algunos surrealistas amantes de máscaras de oriente y África. Entre el caníbal y el pirata, hay dos figuras de proceder y sensibilidades estéticas diferentes. Atado a su territorio y sus conflictos, el jaguar defiende y reconstituye; el pirata explora, extrae y multiplica la mercancía.

Como hemos visto, la apropiación de Escallón se gesta en el propio territorio, en la opresión interna, trabaja sus formas, altera su protagonista objetual y busca exponer lo común, la *multitudo* que resiste bajo la atmosfera de opresión. La alteridad de que se apropia no es la de un modelo artístico, ni la de una influencia extranjera, sino la interna al territorio que permite hacer diferir el sentido: ni Ley 100 en el Hospital, ni abandono institucional, sino protagonismo e historias de camas de hospital que reflejan la vida que persiste; ellas son la Fanny de *El reino de este mundo* y las huellas de *Desde adentro*. De modo que mientras para Cerón “la asimilación antropófaga de los paradigmas artísticos europeos y norteamericanos, la decantación de las historias locales, la infiltración en los efectos globalizadores de la circulación de modelos económicos y el desmantelamiento de los esquemas morales que soportan todo el andamiaje ideológico parecerían ser las estrategias para construir una identidad cultural legítima” (2011, pág. 76); por otra parte, y desde el sentido que ahora estamos siguiendo, el gesto antropófago no puede seguir siendo un asunto de latitudes e identidades legítimas meramente, sino un proceder y dispositivo artístico acorde a la sensibilidad del territorio. En otras palabras, la apropiación de objetos de uso en la obra de arte se muestra como una manera de problematizar y re-construir el

sentido de lo común, mediante la rotura de la atmósfera cotidiana y sus conflictos constitutivos.

Ahora, ciertamente esos conflictos pueden ser motivados por lógicas hegemónicas de raíz transnacional. En esto la opción decolonial ha puesto sobre la mesa la silenciosa acción y vigencia de esa raíz en su forma colonial. Sin adentrarse en sus detalles, la colonialidad del poder, señala Pedro Pablo Gómez, se expresa, entre otras cosas, como una clasificación social, una jerarquización que no solo compete a los modos de trabajo o participación política, sino también a lo visible y a lo sensible, a las maneras de ser como herencia y dependencia de la otredad colonizadora que define el destino y posibilidades de ser. Así, ante la colonialidad estética, la correspondiente decolonialidad implica, para Gómez, “escucha[r] las voces y visibiliza[r] los haceres de los no-humanos, deshumanizados y clasificados debajo de la línea de lo humano, como bárbaros o caníbales, carentes de sensibilidad, de gusto, de capacidad de juzgar y del genio necesario para el hacer artístico, para hacer obras de arte originales y modélicas” (Gómez, González, & Ferreira, 2016, pág. 126). Usualmente allí está el material que termina alimentando la identidad exótica latinoamericana y al que para participar de la modernidad artística se le exige “blanquearse epistémica y estéticamente” (2016, pág. 126). Pero no deja de ser seductora la llamada de Gómez a escuchar la voz silenciada del caníbal. Pues el juego metonímico que hemos elongado ya bastante de la antropofagia como descriptor de un proceder estético cuenta, como ya es claro, con un compromiso crítico creativo. Sin embargo, ese compromiso crítico ha de estar orientado a la búsqueda de un sentir de emancipación lo cual no puede ocurrir mientras el lenguaje que lo captura sea el que corresponda a ese blanqueamiento epistémico. Lamentablemente, la opción decolonial solo nos pone la crisis sobre la mesa, pero aún faltan las herramientas para digerirla. Hay que crear un lenguaje que se sobreponga a la generalidad del “apropiacionismo” –y demás ismos– y corresponda a la potencia de la poética artística que asume esa voz silenciada y la expone en la obra. La “pluralidad de alternativas estéticas” que promueve la opción decolonial se siente como un anestesiamiento de la agudeza crítica del problema que planteó y de la orientación transformadora de las prácticas artísticas mismas.³¹ No en pocas ocasiones en las

³¹ Gómez continúa: “La opción decolonial ve en la crisis de la estética occidental una señal de la crisis de la modernidad/colonialidad. Pero, en lugar de una posición relativista respecto de las demás opciones, acepta

propuestas artísticas se lanzan categorías: lo interno, la prótesis, en coma, la atmósfera de opresión son ejemplos de Escallón que multiplican las opciones de sentido; y creería que figuras como la de la antropofagia, en el giro a la opresión en el propio territorio, pueden reactivarse para dar lugar a ese lenguaje. De fondo, estas y otras posibles categorías, como la rotura misma, se alinean con el diagnóstico y llamado de García Canclini (2014) al señalar que en el campo de lo estético no se puede seguir usando categorías manidas, sino que si se ha de rescatar un potencial emancipador hay que pasar de la idea de resistencia a la de alternativas. En un mundo de resistencias desarticuladas entre sí y acotadas a oposiciones de inclusión/exclusión o hegemónico/subalterno, el arte no puede ser una reiteración de lo mismo. “La palabra resistencia me resulta escasa, pobre, en relación con la multiplicidad de comportamientos que emergen buscando alternativas” (2014, pág. 276). Por el contrario, curiosa coincidencia, es desde adentro que se debe “desentrañar las articulaciones aparentemente anónimas” de los poderes y “renovar la convivencia” como un modo de ser, ya *per se* alternativo, frente a la indefensión, precariedad, incertidumbre e inseguridad en que nos sume la lógica política contemporánea. La posibilidad de convivir, de ser-en-común se ha convertido en la alternativa a la inclemente fragmentación social e individual a la que se somete la subjetividad en la sociedad capitalista actual. De ahí que, afirma García Canclini, “quizá el arte más estimulante de hoy sea el que busca renovar la convivencia en tensión con la crítica que hace visible el disenso entre los regímenes de sensibilidad y los regímenes de comprensión. Convivir sin dejar de disentir, resistir no con la ilusión de alcanzar la transparencia sino de reducir la opacidad y evitar que nos arrinconen en la sobrevivencia” (2014, pág. 281).

Las camas de hospital de Escallón no son solo apropiación; son rotura, son defensa antropófaga de la amenaza que, como veremos, se vincula abierta y explícitamente a la alternativa de ser-en-común. Es la misma rotura que evoca el viejo bambuco del epígrafe:

un pluralismo de alternativas y modos de ser de la verdad, con las respectivas reservas, si alguno de ellos se considera como la única verdad. Por consiguiente, la opción estética decolonial no postula una estética, sino estéticas, en plural; en una perspectiva en la que la estética occidental tiene su lugar pero no como la única y hegemónica, en un espacio donde las estéticas conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global. Por lo tanto, la opción estética decolonial no es una esfera reducida al arte y a su pequeño apartado en el mundo de lo sensible, como un disciplina particular; forma parte de la opción decolonial en general que involucra todos los campos de la experiencia humana: el pensar, el sentir, el hacer y el creer” (Gómez, González, & Ferreira, 2016, pág. 127).

“la capa del viejo hidalgo se rompe para ser ruana”. El objeto de uso en la obra de arte expone la experiencia necesaria para generar esa rotura. Pues está tan ligado a nuestra percepción cotidiana, a la normalidad del sentido, a la acción rutinaria, que abusar de él y su carga, recibir el embate de su simbolismo para fagocitarlo y devolver una forma extraña, una alternativa en él mismo, es de hecho una re-escritura del objeto que pone a convivir y disentir. Esta experiencia es acotada de manera rápida por Buenaventura, en torno a otra extracción de Escallón (en *Urgencias* (2010-2012)) como un “correr contradictorio que lleva a una especie de extrañamiento” (2014, pág. 120). Afortunada elección de palabras para poner sobre la mesa –compulsión caníbal– la categoría que ha animado lo aquí recorrido, el extrañamiento del objeto en la obra, y que expone la experiencia singular de una rotura necesaria que el arte puede introducir en la vida desde el marco del sentir.

Extrañamiento del sentir

Como ya vimos en el capítulo anterior, en tanto concepto proveniente de la teoría del arte, en particular del formalismo ruso de Victor Shlovsky, remite a lo que puede la obra y, en nuestro caso, a lo que puede un objeto en la obra: la ruptura con la percepción automática cotidiana. De modo que su desplazamiento contextual se convierte en potencia de expresión. Pero al hacerlo, el extrañamiento mismo ya no remite solamente a un asunto poético de la obra, sino a un plano estético de la cultura y la vida cotidiana. De allí emergen las categorías que desde la obra pueden destacar la experiencia de extrañamiento aludida. En el caso de la obra de Escallón, el recurso al objeto ha permitido (I) adoptar como posición la relación con-temporánea como una relación con el propio tiempo para poder buscar desde allí un lenguaje estético acorde a esa relación; (II) explorar las huellas que el objeto (o su no-presencia) expone en la obra y su vínculo con el mundo y la sensibilidad que le compete, más allá de debates e Historias totalizantes; (III) distinguir los sentidos de las relaciones entre sujetos y objetos, el estado de dependencia y potencia protésica del primero respecto del segundo y encontrar una raíz de exposición de rotura; (IV) vincular esa rotura necesaria tanto a la significación y materialidad de la obra como a

la sensibilidad que supone y, en consecuencia, a la estética que vincula y constituye el ser en común, lugar de enunciación del arte y de posibilidad de crítica que apunta a la (posible) transformación; finalmente, (V) al llegar a lo común, la pregunta por la identidad y el apropiacionismo se desplazan a la necesidad de una caracterización situada, asida del territorio del que emerge la obra para mostrar el potencial significativo del objeto: del genérico apropiacionismo a la territorial antropofagia se alude a una posición crítica del arte en relación con el propio lugar que brinda su compulsión por apropiarse del mundo de significados del objeto y transformarlo en una opción de sentido. Si bien hemos avanzado en esta exploración, aún quedan dos asuntos por atender: lo sensible o la sensibilidad que atraviesa este recorrido, noción a la que apenas hemos aludido, y la caracterización del potencial crítico que se expone en la estética del extrañamiento.

Respecto del primero, el sentir es una conmoción ineludible en la experiencia de extrañamiento. Pues la rotura que implica en la obra altera la percepción automática cotidiana, pero también se inserta en el tejido de lo que aceptamos y lo que no gustamos ver, esto es, extiende la rotura hasta las membranas de los valores culturales, su jerarquía y cómoda estabilidad. Una breve comparación puede resultar esclarecedora. Brandon Taylor en *El arte hoy* presenta su lectura de las actitudes y motivaciones principales de los artistas en Norteamérica de los años sesenta en adelante. Aunque rico en casos y lecturas, llama la atención el paso que encuentra Taylor de un arte enfocado en una actividad diversa teórica y creativa a un agotamiento de la misma y su contraste con un arte comprometido con los elementos de la cultura de masas y sus objetos reales. Para este autor, este cambio fue resultado de las relaciones con el nuevo mercado de bienes de consumo. Así, expone Taylor, ya en la década de los años ochenta artistas como Richard Deacon y Anthony Cragg realizaron ensamblajes que acusaban la condición artificial y fabricada del mundo; otros, como los miembros del grupo *Pictures*, “Sherrie Levine, Troy Brauntuch y Richard Prince, en concreto, puede decirse que han socavado, o evitado, las estrategias establecidas en la lectura de las imágenes artísticas: para ellos, las cuestiones de producción y recepción se han convertido en cuestiones críticas” (2000, pág. 88) y sus obras reflejaron esa oposición al consumo. Sin embargo, al mismo tiempo, otros artistas reaccionaron de manera diferente a la misma sociedad de consumo. Taylor señala, por ejemplo, como Haim Steinbach y otros adoptaron una actitud ensalzadora de los objetos producidos

comercialmente. Pero probablemente es Jeff Koons el más célebre artista neoyorquino en adoptar actitudes tabúes entre los artistas que le permitieron “extender las operaciones del *ready-made* duchampiano, abarcando un rango de productos de consumo formados casi exclusivamente del *kitsch*” (2000, pág. 91) como la flor y el conejito inflables, feos y autoanunciadores de su propia y banal vida cultural. El mismo Koons señala al respecto: “La banalidad es una de las mejores herramientas con que contamos [...] Es una gran seductora, porque uno siente automáticamente algo por ella, y así es como actúa la degradación... Creo que la banalidad puede traernos de nuevo la salvación” (Taylor, 2000, pág. 91). Entre la banalidad y la fama, el éxito de Koons lo posicionó como un ejemplar tanto del quehacer artístico como de la respuesta a lo que podía dar la cultura de la opulencia consumista norteamericana.

En una latitud diferente, Nelly Richard explora en *Fracturas de la memoria* una actitud diferente durante las mismas décadas que examina Taylor entre los miembros de la *Escena de Avanzada* de Chile que tuvo lugar en medio del régimen militar. La toma del poder generó una fractura en los marcos de experiencia social e histórica y de configuración de sentido en la vida cotidiana. De ahí que a través del simulacro y la parodia de los artificios discursivos exhibieron su desconfianza de la versión inmediata de la realidad. Entre el performance y las intervenciones urbanas, la *Escena de Avanzada* buscó alterar la “sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas” (Richard, 2007, pág. 13). No sin correr riesgos, y a fin de “despistar a la censura”, las obras de este grupo disfrazaron el lenguaje con un “sobregiro retórico” y unas poéticas de la ambigüedad que constituyeron una “táctica de resistencia crítica que se oponía a toda hegemonía del significado” (2007, pág. 25) y que, a la vez, tomaba distancia de los reduccionismos ideológicos de la izquierda tradicional. De este modo, el arte y los recursos utilizados por la *Escena de Avanzada* en Chile, aunque deconstructivos y contemporáneos, evidenciaron una fractura consistente con su contexto, su vocación política e insurgente, su interés en su comunidad que se encontraba “muy lejos de la ociosidad de esta espectacularización primermundista de la imagen-mercancía” (2007, pág. 22). Para Richard, la *Escena de Avanzada* no tomó partido ni de la significación oficial ni de las ideologías de cultura partidaria, ambas posturas totalizadoras de sentido, sino que dejó abierta la brecha para exponer “un sujeto de la rotura que

sintomatizaba el fracaso de los grandes delineamientos ideológicos de la identidad colectiva” (2007, pág. 36).

Cada caso y cada contexto ofrecen una acción y reacción al contexto –y al tiempo, o mejor, a la con-temporaneidad– del que emerge el arte. No se trata de delinear fronteras entre un arte y una subjetividad latinoamericana radicalmente diferente a cualquiera otra. Se trata de reconocer que, en tiempos y experiencias potencialmente compartidas, los contextos pueden ser constituidos y constituyentes disímiles en el orden del sentido de la experiencia y la configuración de la cotidianidad. Esa diferencia permite reconocer diversos procesos de subjetivación y, en ellos, de lo común y lo otro. De modo que en lugar de ver en estos casos dos ejemplos de “vanguardias”³², habría que dejar de lado los motes historicistas y atender las configuraciones del sentir que exploran y exponen las obras en su contexto de enunciación y su vocación de transformación. ¿De qué otro modo entender esa sensación de pobreza, “de no haber sido capaz de conservar lo que se tiene” que tanto interpela a Escallón? Las camas, los escombros, los rastros no son simplemente cosas que compaginen con las reacciones disímiles a la actual sociedad de consumo, pero tampoco remiten a un orden discursivo oficial instalado con fuerza, sino que remiten a esos efectos de violencias diseminadas en gotas simbólicas que permiten validar los abusos institucionales y los atentados culturales como necesarios o cosas menores. La sociedad colombiana se ha acostumbrado tanto a las continuas e impactantes escenas de violencia que ha terminado por desestimar las gotas de veneno de violencia que se normalizan en el tejido cultural. Esa pobreza de la pérdida se muestra como una de estas violencias. Pero en lugar de exponer los escombros, *En estado de coma* plantea un recorrido sensible del objeto al sujeto. En *Tejidos blandos* Escallón tiene en mente las “quinientas ochenta camas vacías” del Hospital, pero enfoca su lente en buscar –afirma la artista– “el cuerpo ausente de los miles de pacientes que han dejado de ocuparlo durante todos estos años” (Escallón & Jaramillo, 2009, pág. 43). En las camas dicha ausencia es indicada por las huellas de los

³² Al respecto Nelly Richard afirma frente al caso de la Avanzada chilena: “incomodidad con la “vanguardia”. ... es clave subrayar los descalces y sobresaltos de traducción entre, por un lado, la “cita” del vanguardismo internacional y, por otro, sus específicas desapropiaciones, reapropiaciones y contraapropiaciones locales. Me parece, primero, que el guion universalizante de la vanguardia, a cuya enseña maximalista recurre W. Thayer, borra la coyunturalidad táctica de los desplazamientos y reinscripciones de significados que le dieron su valor situacional y posicional a la Avanzada chilena” (Richard, 1996, pág. 58).

enfermos; la cama aloja la impronta de los cuerpos. “A través de años de uso, el peso y el estado de los cuerpos enfermos fue trazando su huella en el tejido blando de estas superficies. Hoy, como si se tratara de otra piel, los colchones nos entregan sus señales” (2009, pág. 43).

La cama deviene cuerpo. No solo, como señala Buenaventura, por la manera en que en las habitaciones y salas de cirugía la lámpara simula el ojo que ausculta la cama, como si los objetos continuaran en labor; es porque ella, la cama de hospital, no niega la impronta que le define: el individuo en padecimiento físico se hace cuerpo enfermo en esa cama que abre sus fenómenos mórbidos a la mirada clínica pero también allí expone y gime sus dolencias, pide atención, reposa sus esperanzas y espera la muerte.³³ Es la cama menos alegre, seductora y juguetona; es una extensión del cuerpo dado a la muerte: aunque el individuo llega al hospital motivado por la posibilidad de recuperación, el Hospital es un lugar de paso y la cama de hospital su último lecho. “Algunos de estos colchones parecen sudarios. Otros, en la unidad de cuidados intensivos, por ejemplo, tienen marcada una estela en el área correspondiente a la cabeza o están resquebrajados en el lugar que corresponde al corazón. Algunos accidentes de estas superficies parecían haber quedado impresos en el momento de la muerte” (2009, pág. 43).

Pero *En estado de coma* no solo hace cuerpo en las fotografías de las camas y sus tejidos. De lo contrario, no necesitaría a San Juan y su lugar en la capital. Había que extraer la rotura, hacer sensible el extrañamiento para mostrar “el estado de las cosas”: “A medida que avanzaba me daba cuenta de que, para ser fiel a la intención de mostrar el estado de las cosas, necesitaba explorar procedimientos diferentes a los documentales. La verdad, fue difícil dar este paso y me tomó un tiempo entender que necesitaba la ficción para mostrar la realidad” (Escallón & Jaramillo, 2009, pág. 46). Ya devenida cuerpo en vilo, la cama de hospital debía ser ahora “ficcionalada”. Solo así podía participar de ese sentimiento de pobreza y opresión que Escallón insiste en buscar y exponer. Es curioso entonces que ese sea el estado de las cosas, no las camas, ni el archivo del Hospital, ni la fachada o su territorio. El estado de las cosas es un estado sensible, un sentir que oprime, que atraviesa

³³ “Quería acercarme a estas señales y, en alguna medida, generar una imagen relacionada con el cuerpo desde la enfermedad, quizás también desde la muerte, sin mostrarlas directamente. Son huellas” (Escallón & Jaramillo, 2009, pág. 43).

la materialidad y la percepción misma. De modo que para dar cuenta de ese sentir había que romper el cuerpo de la cama –serie Extracciones. Extraer de la “estructura ósea” del objeto zonas de continuidad, partes articuladas: con ello se permutan “las acciones de romper, sustraer, desarticular, sepultar e inutilizar” con las correspondientes a la pobreza del Hospital y del “espacio del paciente en el sistema de la salud pública” (2009, pág. 46).

Mario Perniola indica esta forma de aparecer del sentir (a lo que llegaremos pronto) al rastrear la manera en que la estética del sentir toma distancia de la conciliación de opuestos que trae la herencia kantiana y hegeliana, ya como síntesis de la imaginación en el primero, ya como dinámica de un ideal en el segundo. Y dentro de la estética del sentir tiene lugar el extrañamiento, el *ostranenie* de Shklovski: “contra la ceguera y la sordera de la vida habitual, Shklovski reivindica la importancia de la maravilla: las cosas pasan cerca de nosotros como si estuvieran empaquetadas. El arte tiene la obligación de hacerlas sentir como si las percibiésemos por vez primera; es afín al erotismo, que, igualmente, se nutre de alegorías, de discontinuidades, de “desemejanza de lo semejante”” (Perniola, 2008, pág. 224). Más adelante será tiempo de adentrarse en esta categoría y ver en ella lo que puede ilustrar el arte objetual de Colombia. Por el momento, resulta interesante de esta descripción, por un lado, la concepción de lo habitual y lo cotidiano, un estado ciego y sordo de las cosas, donde la inercia de la rutina y la automaticidad es la opresión atmosférica que asimilamos y normalizamos; ante ellas, el juego de roturas sobre el cuerpo normal del objeto nos obliga a “maravillarnos”: en ello, a veces, con el carácter de algo fantástico como la columna de hielo de *In memoriam*, pero también, estimo, con el carácter de lo crudo y –hay que aceptarlo– un poco tétrico del cuerpo desarticulado en medio de un hospital abandonado. Pero, por otro lado, el extrañamiento apela a los “aspectos de la vida considerados tradicionalmente como insignificantes” para evitar “las asociaciones acostumbradas [que] se revelan completamente ineficaces” y hacer de la no-identificación un acto de seducción o erotismo, como dice Perniola: para lograr el objetivo erótico, la táctica es el juego, el dar sin dar y, en consecuencia, el camino directo está prohibido. Camas de hospital que muestran sin mostrar, que se intervienen y rompen sin deshacerse, juegos de espacios de *différence* en el propio objeto tan familiar y extraño a la vez.

Ahora bien, Perniola reconoce que el sentir no es una experiencia o condición humana ajena a vicisitudes o a normalizaciones dentro del orden social. El mundo de la experiencia parece poder clasificarse entre las cosas que son por sentir y las que son ya sentidas y así se reafirman, esto es, aquellas que están para sentirlas o para ser indiferentes. Pero el criterio de una a otra puede ser manipulable o conforme a intereses, lo cual nos aleja por mucho de las estéticas kantianas. Habría, afirma Perniola, una “sensología” (“un falso sentir”) según la cual “reafirmar lo ya sentido supone realmente muy poco más que aceptarlo: ¿a quién podemos reprocharle que esté compenetrado con la sensibilidad de su época, sobre todo si de ello obtiene una serie de ventajas prácticas?” (2008, pág. 31). En la indiferencia cabe la socialización de los sentidos, del modo como damos nuestros sentidos a un ver, a un escuchar, a un saborear, a un olfatear o a un tocar. Y en ese darse a la socialización de los sentidos, la indiferencia es la expresión de la norma, de lo que ha de ser sentido, de lo visibilizado o no, de la jerarquía de lo que amerita atención y de las valoraciones con las que describimos lo cotidiano, lo construimos, lo poblamos con objetos, consumos, relaciones y capital social, etc. La indiferencia no es meramente una actitud, es la expresión de una sumisión a la igualdad, el dominio y deseo de ser iguales que señala Byung-Chul Han (2017). Darse a sentir la norma del otro es poder ser como ese otro. Lo contrario tiene la desventaja del conflicto, de la alteridad plena y demandante, a veces monstruosa, otras exótica, usualmente indeseable y amenazante.

Es por ello que el sentir no puede ser conciliación dialéctica. Pero, como señala Perniola, Hegel proveyó una lección importante. La alteridad amenazante es causa del movimiento del extrañamiento y, con ello, motor de la cultura. “Solo lo extrañado de sí tiene realidad. En cambio, lo que preserva su identidad y su pureza es impotente e irreal” (Perniola, 2008, pág. 39). Se abre así un marco de tensiones entre lo ya sentido que marca la estabilidad sensológica y lo que le irrumpe y da a sentir. No es fácil irrumpir, particularmente en una sociedad mediatizada que banaliza la sensación incluso de las más vergonzantes violencias; y más aún cuando pulula el deseo de dejar de sentir, esto es, el deseo de volverse in-animado y llevado por la indiferencia, disposición que evade el vacío de la rotura. Hegel apela a un sentido de extrañamiento que difiere del aquel de Shklovski, a saber, el de ser extrañado como alienación de sí, volverse algo externo a sí. Perniola apela a este paso para reconocer que sentir el aparecer de la cosa también implica una irrupción

en el sujeto que se halla en esa externalidad. El sujeto en externalidad se halla enajenado en y como cosa y en consecuencia convertido en moneda viviente del orden social: “Conviene no olvidar que en el horizonte de lo ya sentido, la dimensión estética pertenece a la sociedad, no a los individuos, los cuales, forzados a ser moneda –auténtica o falsa, tanto da–, nunca se han visto en una situación tan vacía y espectral como la presente” (2008, pág. 58). En tanto moneda, la cuestión de lo sentido se convierte en un asunto de administración y gestión de la circulación de lo ya sentido: otra de las formas sutiles del poder. Pero, al mismo tiempo, lo que no alcanza a explorar Perniola es que el extrañamiento del objeto en el arte, siguiendo la versión de Shklovski, implica que la irrupción es una manera de extraer al sujeto con el objeto de esa externalidad: el cuerpo del paciente ausente se extrae del cuerpo de la cama vacía. Con ello el extrañamiento lleva a otra externalidad, el afuera de lo ya sentido y expone a la experiencia dolorosa, pobre y mórbida que porta el objeto en la obra. *En estado de coma* expone un sentir que se contrapone a la indiferencia, la atenta con tácticas de extrañamiento de la cotidiana significación del objeto y que exponen al sujeto, con la crudeza de sentirse expuesto, a sentir la diferencia que pretendía olvidar o borrar, así como la posibilidad de ser en común con ella.

Un autor que se toma a pecho este conflicto determinante del arte actual plantea la confrontación en términos de un dilema para el arte mismo: o el arte se aboga al esteticismo indolente del mercado que termina por anular la especificidad de la experiencia estética (la cosmetización mencionada supra) o la práctica procura un arte fuera de sí, asumiendo el riesgo de disolverse en “la realidad extramuros”, lo real traumático de “contenidos informes”. En el borde del exceso, Ticio Escobar destaca dos estrategias:

La una radicaliza la visibilidad hasta hacerla estallar o relampaguear, o bien, hasta disolverla en algún punto de fuga desconocido. La otra restringe la imagen del objeto cuyo significado pasa a depender de operaciones conceptuales que desplazan su contexto [...] o apela a las rotundas razones de la pura apariencia o lo sustrae de la experiencia cotidiana situándolo dentro del círculo consagrado. [...] En este caso, el objeto deviene artístico al ser ubicado en cierto contexto: no sólo en cuanto se muestra allí sino en cuanto hace saber que allí está ubicado. Es la idea de posición en cierto plano lo que opera el extrañamiento: esa turbia maniobra con la que opera el arte (Escobar T. , 2009, pág. 26).

¿No es este un problema del sentir? El extrañamiento es una táctica artística en el orden del sentir con la que opera el arte, que juega con lo mostrado y con lo que se sabe allí

mostrado. Ambivalencia programada, trampa de un distanciamiento que, alejando el objeto, termino yo distanciado con él del mundo cotidiano. Ni atrapo al objeto que corre, ni me quedo en mi lugar seguro. Las obras así concebidas no son forma ni símbolo, sino desplazamientos, extrañamientos “y desde ese lugar desplazado envían señales: exigen reparaciones, retornan, amenazantes, se acercan hasta el límite, producen una tensión desesperada. Sus vestigios, sus indicios, sus visiones espectrales, apelan a una sensibilidad rastreadora de huellas, ansiosa siempre” (2009, pág. 19). Son alegóricas, afirma Escobar, lo que brinda la plasticidad de abierto juego de significaciones y medios, saltando fundamentos, tendencias y jerarquías (o alegóricamente, “al impedir la coagulación del significado, produce una hemorragia de significación” (2009, pág. 19)). El “talante diseminador de la alegoría” corresponde con ese interés que Escallón tan claramente ha puesto de frente por lo extra-artístico, por lo que circunda el mundo simbólicamente complaciente, estetizado, sensológico. Salir de la sensología es abocarse fuera de sí para encontrar la rotura, el espacio que corresponde a la obra en el mundo de la experiencia. Al hacerlo, retorna el real traumático que Foster había señalado ya y que ahora Escobar retoma para destacar que el arte del extrañamiento trabaja en ese límite: “en el desmedido esfuerzo por nombrar lo que resta o lo que falta luego del último nombre, sus formas se intensifican, se tensan, se desesperan (enloquecen, en el sentido de Barthes). Sulfurado, fuera de sí, el signo no alcanza la cosa, pero su propia conmoción le permite escapar del círculo instrumental, por un instante al menos” (2009, pág. 76).

Habría que confesar que he eludido el nombre que Escobar usa para esta experiencia del arte, a saber, el aura, el instante que produce la distancia. Si bien Escobar defiende la idea de distancia aurática, pero desacralizada, laica, turbia por la “opacidad irreparable de lo real”, el término no deja de tener una connotación exaltadora propia del milagro unificador que me resulta demasiado complaciente con una herencia religiosa y colonial que no compete a la rotura. Para evidenciar la rotura, en la obra, en la experiencia, en la vida y la sensología, hay que extrañar el objeto, la obra, la percepción, la subjetividad y la vida también a través del sentir. Una estética del extrañamiento que no necesita la connotación aurática, sino, a la manera de la tradicional resistencia en la cultura colombiana, la persistencia de la vida en la rotura. Es por ello que de los *Tejidos blandos* que persiguen al sujeto en la cama a las *Extracciones* que hacen sentir la rotura del sujeto connotada en la

cama de hospital, Escallón pasa finalmente a perseguir el sentir vivo y a viva voz de las personas concretas que permanecieron ligados, traumáticamente, a la vida abandonada del Hospital San Juan de Dios y pasaron sus días con esas mismas camas, limpiándolas y recorriendo sus corredores. Aquí se abren las opciones de ver germinar en las camas *Cultivos* de vida y mostrar la vida que persistió durante la década de abandono institucional del lugar. Los extrañamientos de Escallón no son solo críticos en el sentir de la enajenación sufrida por y en el edificio, sino esperanzadores en el reconocimiento del lugar de enunciación de la obra, la exposición espectral de lo vivo y la persistencia del sentir.

De objetos y vidas

¡Qué pesada es la realidad! Esa realidad cultural y simbólica que nos persigue desde antes de nacer, pero que no por ser simbólica, normalizada y legaliforme, resulta menos material, ruda, abrasiva. Por todo lado nos oprime, nos marca y enviste la violencia de no ser propio, de saberse disponible al juego de poder (me pregunto si este sentir será efecto de escribir en pandemia o si ésta habrá hecho patente nuestra vulnerabilidad biológica y social a la opresión). La opresión (violencia o pobreza) es una atmósfera, que por doquier da su aparecer como una lluvia imparable de espesa grasa o lodo, como la polvareda que se impregna hasta en los bronquios en medio de los escombros. ¿Cómo romper su sinergia y dominio? ¿Cómo ver algo distinto entre tanta... de ella pegada a la piel? Hay quienes esperan el acontecimiento liberador que cree un quiasmo en la historia, el mito independentista que, hasta el momento, se ha mostrado reproductor de un orden colonial con fachada de discurso modernizador. En este esperar, la sensibilidad se embota y se hace maleable a las promesas. El problema con esta opresión es que ataca la sensibilidad, la encubre, la en-viste, incluso pretende dictar su posibilidad. Pero el hecho mismo de sentir la opresión es paradójico. ¿No requiero acaso poder sentirla? ¿No está a flor de piel? La sensibilidad puede desplazarse entre las gotas de lodo para generar fragmentos, fragmentaciones, rupturas (amorosas) y roturas (sensibles): en lugar de ver las gotas que encubren y limitan, habría que sentirlas caer, rozar, extrañarlas en su modo de aparecer y

abrir una opción, indicar una alteridad –como insiste el bambuco, hay que romper la capa del hidalgo para dar lugar a la ruana y la cabaña. El arte no es el acontecimiento que cambia o transforma la opresión, pero es un buen indicador de su necesidad, de su inminencia como diría García Canclini. Por ello discrepo de decir que el arte es resistencia o insurgencia, pues estas palabras se ubican en la dicotomía que termina legitimando el poder del dominio; el índice del acontecimiento es el que llama a la fuga, a la rotura, a la apertura y el hacer caníbal del aire y el bambuco que toman del otro para hacer su propia fiesta (lo carranguean, diría otra intertextualidad musical). Precisamente es allí, en lo sensible, el lugar idóneo para señalar lo otro posible en su extrañeza; y en la medida en que nos lleva a ese lugar del sentir, nos vemos extrañados en la obra. Lo que es extrañado en la obra, ese “mundo raro” que el arte expone, compone una fuerza de extracción que halla modo en el objeto: en el tejido aumentado de la cama, en la parte cercenada de su estructura ósea, o en la transformación de su superficie muerta por un rizoma vivo. Con ello, el extrañamiento abre el afuera de la opresión –la atmósfera de pobreza de Escallón– desde la posibilidad del sentir. Desde allí llama al sujeto y propone reorganizar lo estético. A veces con grandes eventos e intervenciones, pero a veces también con lo más pequeño o común en la obra, ese simple objeto cotidiano que vemos pasar todos los días, puede vincularnos a ese llamado de manera directa: el plato roto independentista de Juan Manuel Echavarría Echavarría (1947-), *La bandeja de Bolívar* (1999) (ver [Galería 2](#)), cuya estética colonial acompañada de la frase “República de Colombia para siempre” se desintegra en un video acompañado del sonido de la rotura, o las sillas vacías del Palacio de Justicia de Doris Salcedo que caen por los muros retrayendo los espectros de la toma de 1985, señalan y critican la opresión; pero también los *Cultivos* de Escallón indican la vida misma que se manifiesta en la rotura: la cama de hospital no solo ha servido a la crítica, sino que ahora se vincula con la persistencia de la vida –experiencia seminal de la infante que ve romper el juguete y encuentra en ello la vivencia de una alteridad de sí misma, pues mientras el adulto se trastoca por la pérdida y busca ocultarla en la cotidiana normalidad, la niña se fascina con la potencia descubierta del romper.

Todo este rodeo para retornar al sentir. O mejor, para, dando fin a esta exploración de la mano de Escallón, entender el sentir que expone la obra como propuesta a la sensología de la opresión, como afuera extrañado en el objeto (por su propio extrañamiento) a la

atmósfera cotidiana usualmente marcada por las huellas de la violencia y el abandono. Pero también para ilustrar que el sentir se expresa y se expone en el contexto, en el lugar y la atmósfera a la que responde. En términos de los estudios estéticos, obra y lugar se entrelazan para dar cuenta del sentir como categoría desde la cual proponer modos de extrañamiento, susceptibles de múltiples interpretaciones, pero no de desvinculaciones. El prejuicio moderno y el mito de la belleza han asentado una idea de autonomía desvinculada del lugar. Con lo cual se unifican criterios de un lugar como universalizables por desinteresados o dialécticamente superiores. Pero es en relación con el lugar –con el territorio diría Deleuze y Guattari– que pueden hacer sentir en ese lugar su capacidad de extrañamiento –e incluso, desde allí, mostrar el ser en común que puede ser compartido en otras fronteras (de manera radicante, diría Bourriaud). En el caso del arte objetual de Colombia, resulta ineludible el extrañamiento que emerge del vínculo con el lugar en las obras de Salcedo o de Diettes (ver [Galería 5](#)), quienes apelan a lo espectral que deja un territorio marcado por violencia y desplazamientos forzados, mientras que a la vez Beatriz González (ver [Galería 4](#)) y Feliza Bursztyn (ver [Galería 3](#)) acusan un sentir a-normal que se plantea como cura a través de la persistencia de la vida en medio de lo dejado en el olvido, lo abyecto, lo invisibilizado o ya sentido.

A estos artistas dedicaremos su merecida atención, pero Escallón, en mi opinión, ha sido una afortunada interlocutora para plantear ese sentir “trifásico” de la rotura que conjuga el lugar, la huella espectral y la persistencia de la vida. La serie *Cultivos* es una expresión de la idea de persistencia, habida cuenta ya, estimo, de la caracterización de la preocupación por el lugar que evidencian sus escombros (propios y apropiados) y de los sujetos indicados en los objetos camas de hospital que exponen (espectralmente) los cuerpos perdidos. *Cultivos*, por su parte, es comprendida por Escallón como la serie en la que se conjugan elementos de las series anteriores:

La Serie *Cultivos* consigue aludir simultáneamente a diversos aspectos del complejo problema del Hospital, algunos de ellos contradictorios. Como decía, hay un proceso de abandono muy dramático y, a medida que recorremos la muestra en el Museo de Bogotá, asistimos a una progresiva pérdida de cuerpo, hasta llegar a un punto donde encontramos solo sombras. Pero también hay procesos de cuidado que se desarrollan silenciosamente en el seno de este espacio. Estos nos permiten movernos un poco desde las narrativas de la víctima y de denuncia hacia las de la preservación y la reconstrucción. Puede ser que las imágenes de esta serie aluden a ambos procesos y no es gratuito que estén situadas en el

mismo espacio del video con el relato de las enfermeras (Escallón & Jaramillo, 2009, pág. 67).

En esta serie, las camas de hospital se manifiestan recubiertas de vida. Las huellas de los viejos cuerpos perdidos, las extracciones de los cuerpos expuestos, las sombras de vida que recorren los alrededores de las camas, todo lo que se “alude” en el objeto cama de hospital es re-cubierto, una segunda superficie se posa sobre la cama y se le ve sobrevivir en su propia forma. No borra la forma de la cama, pero las raíces del césped se imponen al material frío, antiadherente, higienizado; la luz misma de las fotografías se hace más cálida, brillante, y la sombra de la superficie del objeto cultivado se hace irregular y llena de vegetación. La cama ya no alude a la hora del sufrimiento del cuerpo enfermo, sino a una renovación de su función y lugar en el mundo. Pone en tensión extrañante su escenario aséptico y estructura de hospital con un imposible regerminar. Imposible por sembrarse en ese material, pero también porque contrarresta el diagnóstico de muerte que le antecedía como parte del Hospital en abandono. Tal forma de contrarrestar expresa la relación entre cultivo y cuidado. Ese imposible se hace presente, aparece por la mano que lo hace posible. Es decir, por el cuidado que dedicado al sembrar cotidiano contra toda esperanza y desesperanza, redobla esfuerzos diarios hasta poder recoger el cultivo. Cultivo como acto, cultivo como cuidado, y cultivo como recolección, son las expresiones de este objeto que muestra que tras la locura de la persistencia se manifiesta la potencia de vivir que nos compete.

La relación que plantea Escallón remite a la posibilidad de sentido en la acción de un grupo de enfermeras y trabajadores que en medio del abandono siguen asistiendo y cuidando el Hospital: sin salario ni pacientes, asean corredor tras corredor y piso tras piso de los nueve niveles del edificio; sin urgencias, todo el material está cuidado y preservado; sin estudiantes, el archivo permanece listo y ordenado; sin trabajo, en ocho años de abandono, a la fecha de la obra, siguen poniéndose el uniforme y sosteniendo la rutina. ¿No es esta contradicción un extrañamiento de la normalidad, la locura de la persistencia, la rotura de la sensatez?

He intentado acercarme al complejo sentido de esta acción sostenida por ese grupo de personas. He buscado comprender cómo se logra habitar ese vacío y se va construyendo minuciosamente un tejido firme. Cómo estas personas, estando situadas, como lo están, en el borde de un abismo donde coinciden la desidia institucional, el patrimonio histórico y

cultural, la ruina y toda una vida de trabajo, logran construir espacio de trabajo y de acción. Hicimos un video que recoge los relatos de varias de ellas; dos fueron editados y se presentaron en el Museo de Bogotá. El video presenta los testimonios de Luisa Margarita Castro y Yaneth Damián, ambas jefes de enfermería del Hospital San Juan de Dios, que nos relatan su experiencia a lo largo de estos años (Escallón & Jaramillo, 2009, pág. 58).

A través de esa rotura, persiste el espacio de una vida representada ante el Estado. Sin ese cuidado, el lugar habría quedado arrojado a la muerte. Cultivado en la miseria, persistente en el sentido, incluso intercedieron para evitar convertir el lote en un taller de Transmilenio y, más aún, para conseguir la declaración del San Juan de Dios como Patrimonio Nacional. Así, no se puede demoler. Pero, además, cita Escallón:

Como ellas dicen, “ya lo protegimos por fuera, ahora lo cuidamos por dentro”. Además de llevar el inventario de equipos, hacen aseo en el edificio: empiezan por el piso ocho y van bajando, y cuando terminan vuelven a empezar. Lo veo como un larguísimo ritual en el cual, por un lado, cuidan a su Hospital –como a un enfermo grave que no pueden abandonar a su suerte– y, por otro lado, insisten en rendir tributo una y otra vez al vínculo laboral que suscribieron un día con esta Institución, en ausencia de toda organización que lo exija o, aún, que lo advierta. Es una manera muy significativa de asumir un patrimonio (2009, pág. 58).

Sin recursos, hacen; sin medios, llegan; sin pacientes, trabajan; solos, se acompañan. ¿Qué lleva a esta contradicción vital? ¿No sería lo sensato salir de allí, “seguir adelante”? La obra hace aparecer ese esfuerzo vital arraigado en la cultura que lleva a esfuerzos que bordean lo absurdo, lo inútil, lo desesperado; y, sin embargo, su persistente repetición resulta en sí misma vital, resistente e incluso creativa: la cama del enfermo en ruta a la muerte germina vida. Dado al flujo de extrañarse a sí mismo en lo absurdo, emerge el sentido, germina el resultado de cuidar, de cultivar a diario la posibilidad.

Me gustaría traer aquí también su respuesta a la pregunta de qué le decía ese trabajo realizado durante tantos años: “como persona, me dice que uno puede asumir retos. Uno puede pasar por la vida y hacer cosas no solo por uno –porque lo de uno lo soluciona con un negocio o con cualquier otra cosa–, pero hay cosas que van más allá del dinero, cosas de trascendencia que hay que solucionar y en las que hay que estar... hacer cosas en las que la plenitud de la vida se vea, en las que quede algo por todos...” (2009, pág. 60).

Una enfermera extrañada expresando el ser en común. Visto así, el extrañamiento ya está ahí rondando la vida, el estilo de lo cotidiano, lo real maravilloso de la existencia, pletórica de contradicciones. ¿Para qué la obra, qué hace la obra? Por ahora, al tomar un objeto singular, ejemplar, significativo de ese mundo cotidiano confronta los dispositivos articulados para evadir contradicciones y hace aparecer en el sentir la rotura necesaria que vislumbra, a veces hasta plantea, posibilidades en extrañamiento. A veces los

extrañamientos provienen de la sensibilidad y poética artística –como en *Tejidos blandos* y *Extracciones*–, pero a veces son capturados en la obra directamente de la manera de ser del mundo –los corredores vacíos de *Postales*, pero sobre todo *Cultivos* con sus correspondientes testimonios. Entre uno y otro se desdoblán los sentidos y se evidencia que no hay un único afuera, así como tampoco un único centro: tejido-estructura ósea-cuerpo-paciente es una línea anunciada diferente a abandono-violencia-pobreza-persistencia o enfermo-coma-cuidado-cultivo-vida o cama-sufrimiento-paciente-enfermera. Estas, entre otras, son posibles líneas de diseminación que emergen de la obra y que dan cuenta de tensiones entre lo ya sentido y el sentir, lo particular y lo común, la opresión y la posibilidad, dependiendo de qué extremo se hale. El objeto en la obra no provee una respuesta, ni esa debe ser su función o expectativa. Solo hace aparecer tales posibilidades de dejarse llevar por su diseminación, su modo de germinar roturas en la obra de arte. La obra expone esas roturas para que en esas diseminaciones nos encontremos en lo común de los extrañamientos propuestos.

Pero, ¿por qué aparecer? En torno a las capas del aparecer es posible dejar claro dos cosas: el ineludible papel crítico de la obra, por una parte, y lo posible como respuesta diagramática de lo dado, por la otra. Para Martin Seel, el aparecer es una realidad de todos los objetos estéticos y está presente en toda actividad estética. Ello quiere decir que, así como la percepción estética está presente en una obra de arte, un plato de comida, una fiesta, un encuentro amoroso, un atardecer, un apartamento, un automóvil o una cerveza, asimismo en cada escenario algo se da a aparecer.³⁴ Es una interdependencia entre la percepción estética y el objeto estético. De modo que una precisión es necesaria: no se trata de lo que aparece tras o más allá o después del objeto, sino del modo de aparecer del objeto mismo. Seel marca su diferencia con el “Ideal” del arte que halla la imaginación o el significado encarnado en la obra, que de Hegel a Danto se sobrestima por sobre lo que se da a la percepción estética en la obra. Ello significa que, para Seel, no hay lugar al celebre “problema de los indiscernibles” de Danto, pues la indiscernibilidad perceptual entre la *Caja Brillo* de Warhol y la caja Brillo del supermercado solo tiene lugar si se apela

³⁴ “La situación de la percepción estética surge y permanece allí donde se hallan ocasiones propicias para su realización. El campo de lo estético no pertenece a una región extraña a los demás ámbitos de la vida, sino que comprende una posibilidad de la existencia, entre otras posibilidades, que de tiempo en tiempo podemos abrazar y que de vez en vez nos arrebatamos (Seel, 2010, pág. 40).

a un único modo de percibir, esto es, los datos sensoriales básicos provenientes de la caja y descritos solo de esa manera. Seel, por su parte, plantea que en tanto la percepción estética es algo que se puede dar permanentemente frente a cualquier objeto, es algo que se dispone del perceptor hacia la cosa percibida. Hay (muchos) días en los que pasamos de lado frente a las cosas que están en nuestro entorno sin detenernos en sus cualidades y situación de percepción. Una percepción automática -diría Shklovski- elude el hecho de que cada cosa está en nuestro entorno material cercano también aportando a su situación estética. Así, para Seel, una pelota en el jardín en una mañana de rocío puede convertirse en una “magdalena” à la Proust, singular luminosidad de la superficie del objeto y del césped que permite captar ese estado transitorio y, sin embargo, capaz de impregnarse en la memoria y las zonas más agudas y vitales de la identidad de la vieja casa de la infancia. No vemos una pelota más en un jardín cualquiera, sino que aparece un estado particular de relaciones que hace retroceder la “relativa anestesia perceptual” habitual y suscita una “sinestesia estética” que da cuenta de la cooperación entre quien percibe y lo percibido. En otras palabras,

...nos sentimos en el momento de oír, de ver y de tocar. Esta forma de sentirnos aún no tiene el carácter de una autorreferencialidad reflexiva, aunque en efecto esto último acontece reiteradamente en el contexto del arte. Lo que acompaña a ese demorarse ante la particularidad sensible de alguna cosa es un sentirse-a-sí-mismo-estando-presente. La presencia particular del objeto de la percepción está sujeta de este modo a la presencia particular de esa percepción. No podemos atener al presente de un objeto sin devenir conscientes de nuestro propio presente (2010, pág. 55).

No toda percepción estética es una experiencia de extrañamiento, pero, a la luz de lo dicho, dejarse raptar por el presente y liberarnos de la anestesia perceptual para poder sentirnos al percibir está a la base de la posibilidad de extrañamiento. Sabemos que es una cama de hospital y que hay allí todo un mundo institucionalizado, pero ese saber no se excluye en la percepción estética; de hecho, lo incluye en el aparecer sin que se limite a él. Es por ser percibida como cama de hospital que el extraño aparecer de *Extracciones* demanda una percepción estética. Cada situación de la cama de hospital plantea un “juego de apariciones”³⁵ relativas que permiten detenerse en el presente de la percepción y, a la vez,

³⁵ “El concepto fundamental del aparecer no es el aparecer de algo, sino el aparecer, y punto. En la contemplación de este aparecer no nos adentramos en una esfera preconceptual, ni tiene lugar allí el descubrimiento de un “ser puro”, ni tampoco acontece el encuentro con un “caos” que impere tras de todas las formas. Las interpretaciones fundamentalistas de este y de cualquier otro tipo fracasan en vista del simple hecho de que un concepto razonable del aparecer permanece supeditado al concepto de la aparición. No hay

en la individualidad de ese objeto que destaca. La obra usa lo evidente, lo común, lo dado, las apariciones de lo determinado en la cotidianidad para dar lugar a un aparecer; lo que tiene de particular la obra frente a la pelota en el jardín es que la obra plantea su propio juego de apariciones frente a lo circunstancial que puede ser encontrar esa pelota ese día a esa hora y en ese lugar. Por ello, Seel plantea que los objetos de la percepción estética “no se hallan *frente* a la percepción, sino que son más bien eventos complejos que la envuelven y la abrazan. En la captación estética no consideramos nunca una realidad estática, ni siquiera en el caso de objetos en reposo: la constelación de apariciones reconocibles en estas cosas surge allí en forma de un juego, de un acontecimiento *en* el objeto” (2010, pág. 91).³⁶

Sin embargo, como Perniola señaló, la experiencia del sentir no puede eludir la percepción estética, a la vez que no puede escapar de la situación sensológica y el conflicto entre lo ya sentido y el sentir; asimismo cabe cuestionar: ¿qué papel cumple este conflicto en cada dimensión de la percepción estética? ¿Si hay correspondencia entre ella y el objeto estético, entonces la constitución del segundo también pasa por el tamiz de ese conflicto? Es decir, nada en el texto de Seel nos parece poder indicar que haya una diferencia entre tener experiencia de percepción estética frente a un objeto ya sentido o un objeto dado a sentir. De hecho, cualquier objeto reproductor del consumo ostentoso o presentado estratégicamente en televisión puede ser percibido estéticamente con el efecto de reiterar el dominio sociológico en la cultura. De modo que en este caso el presente que aparece es motivo de fortalecimiento del poder; no provocación de un efecto liberador, sino de un efecto Koons, lo cual demuestra que el arte no está exento de esta paradójica situación de presentar indeterminaciones consumibles y adecuadas al exotismo del capitalismo artista.

aparecer sin apariciones. La indeterminabilidad va de la mano de la determinabilidad. Solo allí donde la determinabilidad es posible, sólo entonces puede surgir el interés por la indeterminabilidad. Solo allí donde las apariciones son identificables, esta libre el camino para un juego de apariciones” (Seel, 2010, pág. 89).

³⁶ “La percepción estética puede encontrar en sus objetos formas distintas del aparecer —esto también forma parte de su apertura hacia lo que aparece—. Si nos limitamos a la presencia sensible de algo, entonces ese algo viene a la percepción en su *simple* aparecer. Tan pronto como la presencia fenoménica de un objeto o de una situación se aprecia como el reflejo de una situación de nuestra vida, surge ante nuestra atención en primer plano un aparecer *atmosférico*. Si los objetos de la percepción se captan por el contrario como una forma particular de presentación (la mayoría de las veces imaginativa), entonces obtendremos la forma de un aparecer *artístico*” (Seel, 2010, pág. 140).

Visto de esta manera, habría que señalar a Seel que en cada dimensión del objeto estético también se entrecruzan estéticas de lo ya dado y de lo posible, o como señala Claramonte en *Estética modal*, de lo repertorial y de lo disposicional. En dicho texto, Claramonte propone que habría modos de ser y de hacer de las cosas, las personas, las sociedades, las épocas en las que se evidencia una tensión constitutiva, una tensegridad entre un repertorio de valores que guardan la coherencia y estabilidad formal, una disposición a la experimentación y el juego y, finalmente, un despliegue efectivo de su comparecencia en el mundo. Estos tres modos de relación entran en relaciones de armonía y de conflicto, no solo en el arte, sino en la vida misma de la cultura, la sociedad y la política. De esta manera, “ningún modo de relación quedaría enteramente decantado de uno o del otro lado, sino que más bien podíamos entender cualquier poética, cualquier modo de relación como una concreta –aunque variable– proporción, una aleación de inteligencia cristalizada e inteligencia fluida, una mezcla en la que quizás predominaría más el cuidado de un repertorio ya relativamente, logrado o quizás las variaciones disposicionales que podían aún estarlo constituyendo” (2016, pág. 26). Y, a la vez, dicha proporción entre repertorios y disposiciones se establece en una relación transformadora con el contexto, el lugar en el que tiene sentido realizar el despliegue efectivo del sentir: “los artesanos de *Arts & Crafts* a finales del siglo XIX o los campesinos de Chiapas a finales del siglo XX no dependían sólo de su propio equilibrio modal, sino que estaban tramados en una lucha incesante con un paisaje, un *complexo* que les precedía y les situaba, un paisaje que, a su vez –de eso se trataba–, podía ser cambiado por ellos, pero con el que obviamente había que contar. Todo modo de relación aparecía entonces como la articulación de un repertorio con unas disposiciones situadas conflictivamente en un paisaje” (2016, pág. 26). Entre estos tres modos la percepción y el objeto percibido se coproducen mutuamente en la manera en que resuelven en el contexto efectivo un equilibrio estético entre el repertorio funcional y necesario para conservar la rutina del presente –y sin la cual no habría posibilidad de experiencia– y la disposición de lo posible, de la rotura que anuncia la alternativa y el cambio –sin la cual no habría movimiento ni historia. Estas categorías de lo disposicional y lo repertorial se entienden modales en tanto son al mismo tiempo en lo que hay, son modos del ser: “lo posible aquí ya no podía ser considerado como un estado del ente al lado del ser efectivo, sino “como un momento modal contenido y supuesto en el ser

efectivo” como la muerte está supuesta y contenida en el ser vivo, coincidiendo con él en la extensión pero no, obviamente, en el momento ni en la composición de relaciones en que se despliega” (2016, pág. 306). Visto así, permite entender que lo estético no está en los extremos de inicio y fin del cambio, sino en los rasgos del proceso en el que comparecen los modos; se trata de la necesidad interna relacional del repertorio de lo que está siendo y, desde allí, las disposiciones de posibilidades de transformación, de autopoiesis, que se efectúan en un paisaje concreto. Pero esta vinculación es autónoma, es decir, da cuenta de los modos de relación mediante los cuales se logra un equilibrio, una composición de nosotros como humanos, articulando el juego entre caos y orden, entre lo posible y lo necesario.³⁷

Aunque quedan pendientes de la obra de Claramonte, esta imagen de lo estético permite comprender que el aparecer de la obra de arte, si es una constelación, incluye los elementos en tensión que le constituyen: aquello que nace del repertorio de lo dado o sentido, aquello que rompe y propone alternativas, y el plano efectivo de contexto o lugar en el que tiene sentido tal escena. Por ello en *Cultivos* la cama de hospital tenía que asociarse a la vida de las enfermeras y trabajadores del Hospital San Juan de Dios. Este lugar es el punto de partida del plano efectivo de la obra, sin su referente y sin la acción de las personas no sería sino un juego más con la cama, incluso contrario a las roturas de *Extracciones*. ¿Por qué no seguir abriendo roturas en el objeto? Escallón se desplazaría años después al Hospital Universitario de la Universidad Nacional para realizar *Urgencias* (2010), donde propondría otras extracciones que llegan hasta el estuco de los muros. Pero en el caso del Hospital San Juan de Dios, ella detiene las roturas visibles de las cosas e

³⁷ De ahí la alusión a la autopoiesis; es una autonomía efectiva, compleja, fluctuante definida por las oscilaciones entre lo necesario y lo posible que muestra que la autonomía es una propiedad de los sistemas complejos (2016, pág. 310). Las teorías de la complejidad, precisamente, permiten entender los procesos de autoorganización en sistemas no-lineales o sistemas abiertos como la tendencia al equilibrio en virtud de las relaciones de inclusión y exclusión, de orden y posibilidad, y la manera en que nuevos elementos dan lugar a relaciones que pueden llevar a un nuevo estado del sistema. Para Claramonte, la experiencia estética funciona de manera similar en la medida en que en su performatividad se confronta con elementos con los que no contaba previamente, supone la relación entre una sensibilidad afectada por otras experiencias que transforman el sistema. “Asimismo, podemos hablar de sistemas alejados del equilibrio como aquellos que sólo pueden existir en conjunción con su entorno, como sucede con los materiales estéticos que nunca pueden considerarse por completo desgajados de su momento de producción y/o recepción social e histórica, de modo que en ellos la disipación de energía y materia que suele asociarse a la noción de pérdida y evolución hacia el desorden se convierte en fuente de un orden que sólo puede emerger de la autoorganización, de la necesidad interna de cada poética” (2016, pág. 311).

injerta unas tupidas y cubiertas roturas por donde explícitamente germina la vida. Es el gesto insensato de las enfermeras el que está allí reflejado, haciendo que se sostenga vida con un soporte artificial (en estado de coma), con acciones pequeñas y rutinarias que ponen en tensión la norma del diario vivir y la inutilidad de la acción cotidiana con la expectativa de cambio y recuperación del sentido de vivir y de aparecer en el mundo. El objeto cama de hospital se hace bandera de esa expectativa y esfuerzo. Para Cristancho Pérez, es ese vínculo con la declinación de la subjetividad colombiana la que atraviesa la obra:

La obra de María Elvira Escallón se enriquece mostrándonos los espacios, mostrándonos al paciente, al trabajador, al que recorre y deja su impronta, al que habitó los espacios y deja su huella como un ser omnipresente, como espíritu latente que se transforma, al interior del San Juan, en una construcción colectiva de identidad, memoria y patrimonio en la cual todos tenemos parte.

Para un país con poca memoria, la mirada responsable del arte sobre la historia, sobre la vida y sobre el arraigo, es tal vez la más maravillosa forma de podernos reflejar, reconociendo nuestros valores y defectos, nuestros sueños y realidades, nuestras contradicciones y así poder entender qué nos hace suramericanos, colombianos, cundinamarqueses o bogotanos para de esta manera tener una identidad que nos permita ser nosotros, cuando somos parte de la globalidad (Pérez, 2009, pág. 74).

Cierre en ritornello

La tensión planteada entre lo repertorial y lo disposicional no es meramente un asunto estructural de la obra de arte –o de cada obra en cuestión, mejor. Es un reconocimiento de aquella rotura que queda en el medio, irresuelta, incurable y por ello común. En palabras de Escallón, al referirse al hecho de que la primera exposición se realizó en el Museo de Bogotá, usualmente dedicado a Arquitectura: “quizás no sean los edificios patrimoniales franceses o las valiosas obras de arte que el Hospital contiene lo que moviliza este proyecto. Desde el punto de vista del Patrimonio, quizás sería más bien ese derecho a la salud por parte de todos que ese Hospital representaba, el patrimonio con el que ese proyecto se relaciona” (Escallón & Jaramillo, 2009, pág. 66). Allí la obra se experimenta como apertura de sentido vía, como señala Menke, la indeterminación del objeto. El objeto en la obra de arte no es meramente irritación o perturbación *per se*, sino es tensión que en su indeterminación niega la identificación primaria que consume al objeto. “La experiencia estética no niega las identificaciones de su objeto oponiendo otras sino reproduciendo el

proceso de su formación de manera tal que este ya no se consuma en ningún resultado” (Menke, 2011, pág. 45). Lo mejor de las obras yace en dejarse llevar por su indeterminación, esa extrañeza que no es otra que aquella que subyace al sujeto, que extraña al sujeto: el objeto extrañado contiene la tensión constitutiva que de hecho es también la del sujeto que lo experimenta. En el afuera del extrañamiento, la frontera entre sujeto y objeto es también indeterminada y la relación con lo posible es una demanda dirigida al sujeto en el objeto. Una empática locura emerge frente a las enfermeras que acompañan las camas de *Cultivos*: yo también persigo anhelos y derechos en contra de la opresión cotidiana y rutinaria. Un ser en común se expone en la fase final de esta obra de Escallón que da a sentir un lugar de enunciación crítico ligado a su contexto (que llamaré lo provincial) y una sensibilidad a la presencia espectral de lo olvidado por la violencia atmosférica (que llamaré lo espectral), atravesados por un efecto performativo de sentido que construye y hace aparecer lo posible en el presente y evidencia el sentir de la vida entre uno y otro. Para llegar a estas dimensiones del extrañamiento del objeto en la obra de arte de Colombia conviene, en lo que sigue, explorar las posibilidades de abordar sus disseminaciones como perspectivas de análisis y las implicaciones que instauran para el arte en Colombia a través de lo provincial y lo espectral.

Galería 2

Ilustración 7: María Elvira Escallón. *Desde adentro* (2003). Tomada de Museo de la Memoria (2020)



Ilustración 8: María Elvira Escallón. *In memoriam* (2001). Tomada de Pini (2005)



Ilustración 9: María Elvira Escallón. *El reino de este mundo* (2000). Tomada de Pini (2005)



Ilustración 10: María Elvira Escallón. *In vitro* (1997). Tomada de Pini (2005)



Ilustración 11: María Elvira Escallón. *Nuevas Flores* (2003). Tomada de Galería Santa Fe (2020)

Ilustración 12: María Elvira Escallón. *Nuevas Flores* (2003). Tomada de Galería Santa Fe (2020)



Ilustración 13: María Elvira Escallón. *En estado de coma* (2004-2007). De la serie "Postales". Tomada de IDPC (2009, pág. 2)



Ilustración 14: María Elvira Escallón. *En Estado de Coma* (2004-2007). Recorridos nocturnos. Tomada de IDPC (2009, pág. 26)



Ilustración 15: María Elvira Escallón. *En Estado de Coma* (2004-2007). Serie Tejidos blandos. Tomada de IDPC (2009, pág. 41)

Ilustración 16: María Elvira Escallón. *En Estado de Coma* (2004-2007). Serie Extracciones. Tomada de IDPC (2009, pág. 49)



Ilustración 17: María Elvira Escallón. *En Estado de Coma* (2004-2007). Serie Cultivos. Tomada de IDPC (2009, pág. 63)



Ilustración 18: Juan Manuel Echavarría. *La bandeja de Bolívar* (1999). Tomada de Toluca Editions (2018)

**ENTRE-TEJIDOS: TRECE PUNTADAS DE
INTERTEXTUALIDAD**

I. Entre la cama y el canasto

Primero: ingresar al contexto objetual

Cada objeto de nuestra cotidianidad es emblemático de un sentir, un hacer, una experiencia. Ello es lo que lo distingue de la basura o el desecho. Cuando un objeto pierde su significación, sale del marco de la posible experiencia y resulta basura –podría decirse que el reciclaje o las tendencias de renovación o recirculación de los objetos son esfuerzos por resucitar su vitalidad. De modo que no es extraño que, al preguntarnos por una cuestión de método, esa vitalidad original sea el punto de partida. ¿Cuál es nuestra cuestión? El objeto de uso/obra de arte comporta en su aparecer una duplicidad difícil de abordar, porque la obra misma corresponde al encuentro creativo –no por ello menos conflictivo– entre dos flujos de la experiencia: aquel que da al objeto el lugar que le corresponde en la pacífica cotidianidad y aquel que extrae de su normalidad un significado que convierte al objeto en cuanto obra en una alteridad. Atender a lo que en esta gesta se logra requiere, en efecto, entender el mundo del objeto, partir de su trama esencial y la urdimbre que soporta.

De modo que para abordar esta gesta es necesario seguir la fibra que sostiene su constitutiva tensión y dejarse enseñar de lo que porta y hace el objeto de uso, a fin de reconocer la lógica de la trama que nos permitirá aproximarnos al potencial del objeto en la obra de arte. Para ello, conviene entablar el diálogo no solo el artista y su propuesta creativa, sino, de manera más amplia, con el objeto y el correspondiente diálogo que él mismo ha planteado en diversas propuestas artísticas. Solo así podremos mantenernos en ese estado de tensión entre ambos flujos. Mantenernos en el entre, en el hilo entre los nudos, la fuerza entre los nodos: la cuestión de método se revela intertextual, en tanto yace en mantener viva la conexión entre las partes, pues lo que buscamos no está en distinguir lo que es del objeto y lo que es de la obra, sino en vislumbrar la invisible pero intensa conexión que destaca los elementos y a la vez anula la posibilidad de refugiarse sólo en uno de ellos. Se trata de ex-tender la experiencia de extrañamiento que excede a cada punto y soporta lo creativo en la obra.

Tomemos por caso un objeto de uso paradigmático en la vida cotidiana que tiene un lugar ineludible en el arte objetual colombiano. En uno de los primeros trabajos de Óscar Muñoz, su serie *Interiores* (1976-1981), aparecen en su estilo siniestro y sombrío los objetos que constituían el espacio vital de algunas residencias populares de Cali. Una sensibilidad en torno a una carencia de opulencia y una vitalidad escondida en los rincones sombríos de la ciudad. Pero Muñoz no fue el único en prestar atención a esta escena. Fernell Franco (1942-2006), amigo fotógrafo, paisano del Valle, compañero de Ciudad Solar, compartió con él no solo una serie de fotografías también titulada *Interiores* (1974-1980) (ver [Galería 3](#)), sino la sensibilidad por los espacios habitables y sus historias. Aunque entre uno y otro el medio expresivo pase del dibujo en carboncillo a la fotografía en blanco y negro, encontramos en los dos esa tendencia a iluminar hasta la desaparición los rostros humanos y a destacar con nitidez los objetos: mesitas, cuadros religiosos, espejos, ventanas o puertas abiertas y camas. Franco relata de aquel tiempo: “Con Óscar Muñoz visité viejas casonas que se convirtieron en inquilinatos cuando ya la gente adinerada no quiso vivir más en el centro de Cali o en las casas amplias que reemplazaron los nuevos apartamentos con diseños de tipo americano. Nos íbamos armados con cámaras a retratar el hacinamiento de clases pobres y de los desplazados que empezaron a poblar esos lugares y cada uno hizo una propuesta a partir de lo que encontrábamos allí” (Iovino M. , 2004, pág. 30). Pero no se trata de un recorrido etnográfico objetivante, sino de una visita a su propia tierra. Muñoz y Franco encuentran en Cali su casa de infancia, llena de luz y podredumbre, pero también de escenas vitales, anécdotas y bellezas de su provincia. La ciudad es el lugar para encontrar y desenvolver su ansiosa sensibilidad por confrontar la imagería de la imagen de prensa o de farándula que procuraban esconder la vida del sujeto invisibilizado por, como acota Franco respecto a su trabajo como fotógrafo, la reportería de violencia y la superficialidad del *jet set*.

Llama la atención que en más de una imagen de este dúo destacan las camas sencillas, sin pretensiones, pobres y pasajeras de los lugares a visitar. Camas de tubo metálico con colchón de trapo marcaban el espacio habitable y los cuerpos posibles en ese lugar. Frente al mismo objeto, Muñoz, por su parte, juega con las sombras para aludir o situar indicios de lo que ocurre oculto a la mirada o simplemente a donde el ojo no llega; en algunas imágenes de su serie *Interiores* se ven los cuerpos sentados en el borde de la cama o la

pareja que se besa en la sombra de la alcoba ante la inquietud del niño que espera en el patio al fondo del oscuro corredor. Franco, por su parte, captura la riqueza de una escena que si bien pobre, no deja de aludir a una tradición y un estilo de vida: esa vieja cama al lado de cada detalle, desde las mesitas hasta el papel de colgadura típico de una época y una manera de convivir con la rutina y las posibilidades. Entre uno y otro se relata una historia y un protagonismo del objeto cama que permiten alumbrar una semiótica culturalmente rica que le pertenecen a ese objeto y que se vincula a las formas de ser, hacer y sentir en el propio lugar. Los objetos de uso en general, pero con un singular poder la particular cama, constituyen y retroalimentan su significación a partir de lo que denominaría un contexto objetual. Cama, mesitas, tapete, zapatos o babuchas, un decorado allí, una imagen religiosa cerca, una silla o sillón para la ropa y un mueble frontal o lateral a lo que puede ser un armario conforman el contexto objetual de la alcoba: un esquema relacional de organización del espacio habitable orientado a la óptima realización de una serie de protocolos más o menos flexibles de realización de las actividades cotidianas.³⁸

Ese contexto objetual es susceptible de decoraciones, afectaciones e incorporaciones según el área, la cultura, la geografía, los habitantes, la ideología del momento, etc., pero su estado relacional básico en tanto alcoba no se modificará mientras sea un espacio dedicado a las mismas actividades humanas: el descanso, la vida y la muerte, el deseo y el romance y, en ocasiones, el punto de encuentro familiar. La alcoba es presencia y poética del encuentro: “Todos allí presentes, hermano con hermana, mi padre y la cosecha, el vaho de las bestias y el rumor de los frutos” (Rojas Herazo, 2004). Justamente se trata de esa estabilidad praxológica y simbólica que asignamos al hogar, a la casa de infancia, a la magdalena de Proust o como señala el poeta Rojas Herazo, a la casa entre los robles: “La quietud de los muebles, las voces, los caminos, eran todo el silencio de la noche en el mundo. Llenando de inaudible presencia las paredes, habitando las venas de pie frente a las cosas. Buscaban nuestras manos un calor circundante e indagaban los ojos otra piel impalpable” (Rojas Herazo, 2004). Esa otra piel, silenciosa y hasta cándida es la misma con la que tropezamos nuestras manos y pies en la alcoba. No hay casa, no hay alcoba, no

³⁸ Respecto a la categoría de contexto objetual, ver Pineda (2016) “La sala del hogar como contexto objetual: planteamiento de una categoría para el estudio de la cultura material”

hay sala, ni jardín –todos nombres con una alta carga simbólica– sin un contexto objetual que silenciosamente lo pueble y organice. Pero en particular aquel contexto ligado a un escenario mayor, la casa de la infancia, remite a un modo y condiciones de vida que se graban en la memoria y con base en el cual se proyectan posibilidades vitales.³⁹

Esas camas de Muñoz y Franco dan cuenta de un instante de la escena que allí se gesta, de la sensibilidad que allí se aloja; al fin y al cabo, casa de infancia para muchas de las familias reales, pobres, de Cali allí alojadas, carentes de la intencional cursilería del piedracielista, como caracterizaría su hacer el mismo Rojas Herazo.⁴⁰ Ver las camas y sus habitantes, a veces otras cosas, a veces otros cuerpos, es hacer aparecer el mundo sensible de su soledad, de sus tristezas oscuras y las resistencias perennes que atraviesan la sensibilidad cultural de nuestro país.

No es de extrañar que un contexto objetual termine siendo el portador fiable del repertorio de significaciones del objeto. Ver una cama es indicio de todo el posible contexto. Pascal Dibie (1989) en *Etnología de la alcoba* realiza un recorrido por la historia y la diversidad contemporánea de la alcoba. A lo largo de su texto ilustra la manera en que la técnica de dormir decantó en la forma de la alcoba: con su cama separada del piso, el mobiliario de la intimidad y los esclavos fuera del recinto fue la fórmula latina y medieval que se desarrollaría hasta llegar a la estandarización de las medidas de la cama en los años cincuenta del siglo XX. Ello a su vez da a Dibie lugar a una comparación con otras formas de dormir, en comunidades no occidentales o territorios agrestes, entre las cuales destaca la hamaca en nuestra geografía. El panorama de Dibie muestra el proceso civilizatorio, parangonando a Norbert Elias, que ha resultado en el contexto objetual de la alcoba y el

³⁹ Respecto a la imagen de la casa de la infancia, Urriago trae otras palabras de Rojas Herazo: “La infancia, la casa y la familia son un todo. Niñez enduendada, henchida de pálpitos, sufriente y a la espera. Exactamente como la de cualquier hombre. Fui, por tanto, un niño enteramente normal. Creo que, de haber alguna diferencia, es la particularísima de toda vida humana. Y su aprovechamiento posterior. Ese periodo ha sido para mí un inagotable venero de recurrencias. No solo he vuelto a él siempre que he necesitado elementos para expresarme, sino que regreso, vivo en él, la mayor parte de mi tiempo. Muchas veces al día, por ejemplo” (Urriago, 2006, pág. 19).

⁴⁰ Urriago cita al poeta: “La cursilería es un don. No basta querer ser cursi, hay que serlo en profundidad, comprometiéndonos a fondo. Y hay que ser un practicante de todas las horas. Es la única forma de alcanzar la veteranía... Me refiero a la cursilería de la buena, de la que teclea en los ángulos más sápidos (y más indefensos y delicados) de tu existir. Si no arriesgas los sentidos, no puedes ser cursi [...] Es la cursilería la que te protege del dolor y la ironía. La que te hace llorar a tiempo, defensivamente. Es el sentimentalismo como coraza intuitiva. Sin la cursilería estamos perdidos” (Urriago, 2006, pág. 22).

cual aprendemos a utilizar desde la temprana infancia: “En virtud de la necesaria armonía entre la forma de nuestro descanso y la de nuestras casas hemos inventado espacios y los hemos animado con la precisión de nuestros movimientos cotidianos. [...] conocemos el uso y el puesto de los lugares y de los objetos ajustados según referencias a nuestra civilización” (1989, pág. 141).

Este contexto objetual está tan incoado en nuestros *habitus* que las más de las veces lo damos por sentado; su silencioso poder de organización y símbolo civilizatorio operan como el suelo al andar: siempre ahí, refuerza nuestra necesidad de un sentido de identidad y de estabilidad ante el caos exterior. Pero se añade aquí una singularidad patente en el diálogo anterior con los artistas. La cama y la alcoba no es la misma para quien la vive. El contexto objetual se comporta como un repertorio enciclopédico de significaciones que se ajusta a lo que se vive, siente y hace. Así, lo que Muñoz muestra entre las sombras de soledades y deseos, lo que atestigua Franco en su escena popular, pero también el sentido de la casa de antaño y de tierra propia de Rojas Herazo muestran formas en que el contexto objetual permanece, pero a la vez se singulariza en virtud de su estabilidad. Entre la urdimbre del esquema relacional y la trama de la vivencia y el uso se teje un universo simbólico propicio a la necesidad de vivir y ser de cada individuo, pareja, familia. De modo que la cama –como cualquier objeto de uso– porta en su referencia el contexto objetual que ha de soportar el universo simbólico acorde a la subjetividad en acción. Esto implica que atender al objeto, entender su potencial de significación requiere reconocer su lugar de ser-en-el-mundo-material a partir de al menos cinco dimensiones: la dimensión praxológica de las actividades vitales a que remiten y prestan funcionalidad; la dimensión biográfica de las vidas que allí se labran, crecen, desean o finalizan; la dimensión simbólica del *habitus*, el estatus, las posibilidades sociales de ser y constituir sentido; la dimensión espacial de la organización de un lugar en el mundo y la dimensión temporal de un recorrido de posibles acciones y desarrollos vitales. Estas dimensiones establecen las condiciones de definición de lo objetual a partir de las múltiples relaciones que surgen entre objetos y sujetos, objetos y objetos, objetos y entorno (Pineda, 2016, pág. 90).⁴¹

⁴¹ Ver Pineda Cruz, Sánchez, Amariles (1998). Lenguajes objetuales: posicionamiento

Así, pues, a partir de las características singulares del modo de organización de las relaciones entre objetos, es posible rastrear también los modos de efectuación de prácticas, representaciones, saberes y valores reproducibles en la cotidianidad. En esta medida, puede decirse que allí donde se localiza y estructura un contexto objetual, a la vez se realiza una configuración de la cultura al interior de la vida cotidiana de los individuos. Es por ello que en el contexto objetual se incorporan tanto los significados inmediatos de uso de los objetos, como los simbolismos de la sociedad donde son consumidos y apropiados por individuos culturalmente facultados para concebir una y varias maneras de construirse a sí mismos a través de los objetos de uso. Es ante este potencial que los individuos podemos seguir procesos de identificación con la significación aportada por los objetos (particularmente efectivo en la sociedad de consumo); y la comprensión del contexto es también la comprensión de las subjetividades conformadas a través de los objetos.

Segundo: reconocer la singularidad del objeto/obra

De modo que al tener al frente una cama tenemos un signo de su correspondiente contexto objetual; y al ver las singularidades de “esa” cama particular tenemos un universo simbólico ateniendo a un modo de vida. Esta carga semiótica constituye el punto de partida ineludible al considerar, ya no la cama de nuestro hogar o aquella que me gustaría tener, sino aquella fuera de contexto. Tras las alusiones en las imágenes citadas, podemos encontrar en el arte colombiano camas como las de Beatriz González (1932-), objetos de uso que han pasado por sus manos para ser presentados como obras de arte. ¿Esta cama ya no remite a su contexto? ¿Ha perdido su potencial semiótico? Todo lo contrario, sufre un énfasis hasta el paroxismo que confronta la mirada ante la obra: es y no es un objeto de uso, puedo y no puedo acostarme en ella, se parece pero está tan distante a la que tiene mi abuela. Una tensión loca recorre el no saber qué pensar o hacer ante esta cosa objeto/obra. Pues la extracción de su escenario posible y la incapacidad de efectuar su invitación funcional constituye ya el primer gesto de extrañamiento en la obra. Pero ello indica que este extrañamiento ha de ser rastreado en la tensión entre lo que permanece como remisión presente y lo que se evidencia ausente para el sujeto que confronta y re-crea. Es un

extrañamiento surgido de la intertextualidad de su conflictiva y constitutiva poética. Tomemos por caso el objeto seminal, según cuenta la propia Beatriz González:

La artista recuerda que todo comenzó un día en que fue con su esposo Urbino, que es arquitecto, a comprar materiales de construcción y en el mismo almacén estaba a la venta una cama radio, denominada así porque tenía un compartimento en la cabecera para colocar la radio. La compraron y ella puso encima *Naturaleza casi muerta* (1970), un cuadro que tenía el mismo ancho de la cama. Luego, le ajustó el piecero y así “quedó una cama radio, una cama especial, cortica. En ese momento inventé los muebles. Eso es un milagro, eso es el azar. Yo nunca pensé que esa salida a comprar materiales de construcción me llevaría a pensar que ya mis cuadros no serían solo cuadros, sino que tendrían unos grandes marcos que eran como de la Colonia” (Serrato, 2018).

Se entretejen aquí varios elementos. La primera intertextualidad es interna a la obra. *Naturaleza casi muerta* (ver [Galería 3](#)) es una cama cortica, exactamente de 95cm de largo. A lo sumo un infante podría usarla, por más que un hombre caído la esté poblando. Cabecero, tendido y piecero son elementos formales que damos por sentado a la hora de pensar el referente cama, pues sin ellos no nos cabe en la cabeza la cama. Pero justo allí se evidencia su intertextualidad interna: esos elementos dados por sentado son signos materiales y morfológicos, distintos entre sí para establecer las coordenadas del uso –en otras palabras, para no poner la cabeza en el piecero o descolgarla por los costados. A veces hacer patente esto resulta una obviedad que en sí misma es problemática; es ella la que nos confronta cuando algo tan normalizado es alterado. De esos tres elementos, González interviene el tendido. De modo que lo que enmarcaría el cuerpo de enano o de infante ahora enmarca la imagen pintada en lámina metálica. Podría haberla pintado sobre la cama, en el cabecero o el piecero, o habría podido convertir toda la cama en superficie pictórica. Pero, por el contrario, al conservar su integridad tal y como salió de la fábrica, incluido su particular decorado, se conserva con ello el sentido práctico de la cama, aunque alterado, impedido, incómodo –no en vano sufre el que allí yace. Estamos tan acostumbrados a asimilar y usar los elementos de esta intertextualidad morfológica interna del objeto que la adoptamos acríticamente y con ello toda la carga que le sucede, pero es justo esta intertextualidad interna la que es citada por González al convertirla en marco de la pintura.

Dicha carga ya remite al mundo. Esa cama radio acogida por González remite a varios elementos singularizantes de su correspondiente universo simbólico. Primero, el mueble de

metal empezó a fabricarse en la primera mitad del siglo XX en el país, siendo uno de sus principales representantes Muebles Elospina: una empresa familiar antioqueña que los azares de las migraciones ofrecieron la oportunidad de adquirir la tecnología necesaria y poco a poco abrir dos líneas de producción, la de mobiliario institucional y la de muebles para el hogar. Los segundos nunca reemplazaron el lujo de la madera bien tratada, pero brindaron a la clase popular acceso a un bien resistente y con un decorado que simulaba el diseño clásico colonial de la cuja de madera. Así, junto a su mercado popular, se ratificó, en segundo lugar, un valor estético colonial pasado por el damero de la simulación. María del Pilar López (2018) nos recuerda que el mobiliario colonial fue elaborado en el periodo de la Colonia mediante ordenanzas: regulaciones instituidas acerca de los materiales y características de los muebles conforme a los gustos, saberes y técnicas españolas. Estas ordenanzas significaban una limitación creativa que habría que respetar, pues en sí misma hacía parte de las estrategias de evangelización de indios y negros incorporados en los talleres artesanales. Solamente hasta la época neogranadina los intereses y cambios en los valores estéticos de la clase opulenta favoreció el desembocamiento en la elaboración de mobiliario con recursos técnicos entremezclados, aunque el resultado final permaneció constreñido. El amplio trabajo de López muestra que durante décadas el referente colonial se estabilizó en el repertorio objetual y estético de la cultura. De ahí que González lo señale con claridad en su cama radio, en virtud de sus formas pintadas: simulacros de madera torneada en columnas que dibujan arcos, patas gruesas y cabecero como de altar. Pero la simulación no es accidental, sino democrática al combinarse con el popular metal: es presencia de un referente en el material frío y la pintura evidente, es decir, es ya una apropiación y reinterpretación del referente colonial que, empero, le exprime su simbolismo de dominio y lo disemina en el vulgo.

En tercer lugar, la cama radio porta en su cabecera un espacio para el aparato tecnológico que abrió, desde los años 30 hasta la popularización de la televisión, todos los canales de comunicación en el país. La radio transformó la estructura de los hábitos, los medios de comunicación, las vías, la sensación de estar al día en el mundo, a la vez que extendió los límites de la imaginación atendiendo radionovelas y explorando músicas y noticias. De ahí que obtuviera un lugar privilegiado, pues no solo ingresó a la alcoba sino accedió al lugar de las cosas íntimas y al alcance del amanecer. Sólo las cosas más preciadas se ponen

junto o encima de la cama, para muchos incluso las más devotas. Así que esta cama venía con altar tecnológico a la cabeza del durmiente. Lo cual hace un diálogo en sí mismo característico de la simultaneidad de tiempos, entre el referente colonial, la apropiación técnica del material y el elogio de la innovación tecnológica, todo ello apropiado en la cotidianidad. Textos diversos se entrecruzan así en la cama radio tal como fascinó a González.

Pero, además, en cuarto lugar, la accidental intervención de la artista genera un efecto de compresión. Al recortar a la mitad la longitud de la cama, toda la funcionalidad del objeto es recortada; pero al acostar allí el cuerpo de un hombre, la funcionalidad es re-escrita. De hecho, ahí está, reposa, se acuesta, es casi como si la imagen capturara el momento en que estuviera buscando dónde apoyar la cabeza. Pero en 95cm, ese movimiento del cuerpo ocurre por la compresión del piecero hacia el cabecero. Y al ver el cuerpo del señor caído de Monserrate, el mundo popular, técnico y en simulacro de la cama no exalta la figura colonizante, religiosa y moralizante, sino que la aplanar, la comprime y la hace mundana (¡no puedo evitar imaginar a González sentada encima de la cara del señor de Monserrate!) Ella ya ha re-escrito la imagen icónica, por último, de una estampilla popular de Gráficas Molinari que a su vez hace parte de la larguísima cadena de reinenciones del icono católico. Herramienta de evangelización, el icono del rostro de Cristo, tal y como se lo inventó occidente, se traslada y materializa globalmente y por todas las clases sociales llevando su rostrificación moral. Pero difícilmente se aceptaría ubicarlo para ser cubierto, para recibir el cuerpo con sus olores y sudores, para ser receptáculo de sentaderas y burlas. Ya la interpretación pictórica con la particular paleta de colores y planos de González mostró una eliminación de lo doliente y caído que tiene ese cuerpo y dejó solamente lo mínimo identificatorio; en esa pintura ya habría una primera mundanización; de ahí, su naturaleza-casi-muerta. Al acostarlo, al hacerlo caer, acostarlo y reposar en el *derriere* de esa cama, obliga la mirada a bajar para escudriñar en medio del objeto: un marco colonial que no exalta, sino que todo el simbolismo religioso pasa a un segundo plano ante el juego de intercambios que porta el objeto y que, por el contrario, realiza un señalamiento de una inversión de los valores culturales.

En medio de este diálogo, establecimos este entrecruzamiento de elementos en la obra como un fenómeno intertextual. Recurrir a esta categoría para procurar trasegar en la respuesta hacia nuestra cuestión de método tiene como razón de ser que la intertextualidad –a diferencia de otras posibles categorías– pertenece al orden de las relaciones entre signos y a su mutua constitución. Al hacerlo así, el sentido que allí se alude es uno que se construye en la compleja relación no solo de la unidad de significación compuesta en cuestión (el texto, el objeto, la obra de arte), sino de los modos de interacción con otros sistemas de significación y, más aún, con las relaciones que se establecen con quien se posiciona de autor y a quien se constituye de destinatario. Estas dos posiciones, ya reconocidas por Kristeva, establecen lo intertextual como un cruce de superficies textuales: “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos una otra palabra (texto) [...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1997, pág. 3).

En este marco, podría decirse que la intertextualidad en la obra de arte objetual, entonces, se evidencia múltiple y excéntrica. Por una parte, habría que reconocer la intertextualidad interna al objeto. Como si de citas se tratara, cada elemento formal y material de un objeto responde a un repertorio estético, cuya correlación orientada por la integración con la actividad del destinatario –el usuario potencial del objeto de uso– ratifica un referente objetual relativamente flexible. La cita al tamaño, la cita a la ergonomía, la cita al material, la cita al uso es, todo ello, cita a un usuario para quien es referente objetual. Este referente es apropiado en la rutina cotidiana y la organización de los espacios habitables. Pero, además, esta cita lleva a la intertextualidad del contexto objetual que como vimos remite al circuito de referencias correlativas al esquema de relaciones con otros objetos, con espacios y con usuarios al que pertenece dicho objeto. Es el lugar, la alcoba, por ejemplo, otra red de signos que establecen el sentido del objeto mismo: la cama y su propio lugar. Hasta aquí, la intertextualidad es múltiple y corresponde con lo que se ha reconocido propio de un fenómeno o análisis intertextual: “Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido

son lo que llamamos intertextualidad” (Zabala, 1996, pág. 1). De modo que la intertextualidad excede al autor y remite a la red de relaciones que lo hacen significativo en el marco de la experiencia y la cultura. Para Zabala, el receptor es el creador de significación en este proceso, por demás, de comunicación.

Empero, el problema que la obra misma de González nos muestra, incluso a diferencia, en parte, de las imágenes de Muñoz o Franco, es que la obra de arte no funciona de la misma manera que cualquier texto. El enfoque de la intertextualidad tiene como paradigma el texto escrito y las analogías con otras materialidades tienen un límite en que la intersección se agota. Por una parte, el texto es resultado, diría Ricoeur (2002), de ese tiempo tardío de la consignación escrita frente al presente de la expresión hablada. Más ligada a la memoria, la escritura compete a dejar un rastro problemático e incluso diverso que supere lo efímero del habla. Así que el diálogo con lo escrito es concebido como un rastrear las huellas, el ejercicio de comprensión que se nutre de las diversas interpretaciones y que se evidencia como círculo hermenéutico para cada interpretante, esto es, como una mutua construcción entre el texto y el intérprete. Gadamer mismo caracteriza este hacer al decir que “el movimiento de la comprensión va constantemente del todo a la parte y de esta al todo. La tarea es ampliar la unidad del sentido comprendido en círculos concéntricos. El criterio para la corrección de la comprensión es siempre la congruencia de cada detalle con el todo. Cuando no hay tal congruencia, esto significa que la comprensión ha fracasado” (1999, pág. 361). Por ello comprender un texto implica reforzar sus propios argumentos, figuras, metáforas, etc., hasta llegar a una “participación en un sentido comunitario” que tiene como núcleo lo que el texto mismo aporta. De hecho, la comprensión tiene, dentro de sus finalidades, mediar hasta agotar, la “posición de extrañeza” que tiene el texto en virtud de su distancia histórica y tradición: “y este punto medio es el verdadero topos de la hermenéutica” (1999, pág. 365). Pero si algo deja en claro esta cama a la que nos invita González es que no se agota, pues su extrañamiento comporta el sentido de la obra, así como la experiencia del participante. Con el paso del tiempo nos hemos acostumbrado a agotar el sentido de las imágenes, más aún con la sobreabundancia de imágenes en la cultura contemporánea. De modo que la experiencia frente a imágenes como las de Muñoz o Franco empieza agotada, fatigada y en estos casos el esfuerzo consiste en nutrir el sentido, abrir lo que entre sombras estas imágenes exponen. Distinto es el caso de la casa

entre robles de Rojas Herazo que su breve cita ha servido para connotar una experiencia común. Pero en estos casos, la exigencia al intérprete ciertamente se parece más a la de Gadamer –aunque pienso que la imagen sufre hoy por exceso más que por extrañeza. Distinto es el caso de la cama que se ha salido de la imagen o de la evocación, que se pone frente a mi más humilde que un monumento, pero también más potente en su conexión. Trae a la experiencia las dos formas de intertextualidad, interna y contextual, pero se evidencia, al pasar por las manos de la artista, más que un token de un referente cama. Es la acotación de todo lo que conozco de la cama y a la vez es un ser extraño en su singularidad experiencial. Puedo desestimarla, pasar por el frente y contar con cualesquiera emociones, pensamientos o sentires, incluso el aburrimiento, pero cada una de las posibles reacciones ya no pasa por lo que tiene de referente cama, sino de singular ahí y ahora. Eso es lo que le conecta con el sentir y es lo que despierta por ser un objeto extrañado de su propia intertextualidad.

No es, entonces, una intertextualidad concéntrica como la del hermeneuta, sino es una excéntrica. No se trata de dejar el mundo atrás, dejar lo que tiene de objeto hasta su abstracción, sino de halar y sostener la tensión de salirse del referente, desterritorializarse podría decir Deleuze, y generar en la experiencia de su materialidad un soporte de ese estado de tensión –de ex-tensión. Por ello la obra no solamente apunta a lo que es, una cama; apunta a todo lo que le excede, a sus suplementos acotados en ella, a los marcos y valores culturales externos a lo presente pero sensibles. Es un estado de ambivalencia que a la vez posiciona nuestra cuestión de método no como una solución del extrañamiento, sino como un reto de mantenerse en su paroxismo constitutivo. La intertextualidad excéntrica es más semejante al tejido que al núcleo. Ambivalencia del término, tejido es órgano y superficie que se siente por lo que le excede, lo que está afuera, aún sus propios pliegues; pero también es labor artesanal y producto final, un hacer que tiene su propia tradición y estilo de vida y un modo de mostrarse y conectarse con el mundo social. La intertextualidad excéntrica que compete a la *Naturaleza casi muerta*, a la obra de arte objetual, es tisular.

Tercero: tejer los sentidos

No es una cama, pero el cesto o canasto de fibra vegetal, ya sea mimbre, fique, bejuco o palma, es un objeto básico, incluso fundacional de la cultura material. Completamente humano, acompañante de labores y esfuerzos, no solamente satisface un propósito funcional, sino que expresa de mejor manera un mundo que nos compete como tradición. No porque el tejido de cestería sea exclusivo de nuestras coordenadas, sino porque en estas coordenadas la cestería expresó un principio técnico que atraviesa los modos de vida. De modo que nuestra cuestión de método puede rastrear allí esa raigambre, que es situada ciertamente, pero más aún que es propia de lo estético, de su modo de entretrejer los sentidos, valores y haceres de la vida misma.

Los objetos de uso basados en cestería portan historias individuales y colectivas acordes al sistema sociocultural (Bustos, 1994). Esto es particularmente claro en la comunidad Uitoto, según expone Vivas Hurtado de los Minika del clan Jitomagaró. En esta comunidad, “el conocimiento es un canasto que se va urdiendo con la palabra de las plantas de poder” (2012, pág. 226). Los saberes se entrelazan en las prácticas rituales, las plantas y los objetos que las viabilizan, a fin de materializar sus formas de sentir y de inventar el mundo. El término que expresa este tejido es *kirigai* que literalmente se traduce como canasto. Pero *kirigai* es la forma y el hacer, la dedicación y el saber, el uso y la tradición que une al colectivo. “Así, el *kirigai* tejido, ya en uso, revela la capacidad imaginativa o el *kiode* (visionar), la búsqueda del conocimiento o *kirinete* (atrapar, recoger, seleccionar) y el procesamiento de los saberes o *rite* (engullir). Este último paso no sólo se relaciona con la ingesta de alimentos, sino principalmente con la recepción y administración de energías individuales y sociales” (2012, pág. 226). El conocimiento se materializa, pero también se expresa, se transmite y celebra en cantos: “se canta indicando la función nutricional del conocimiento”. En el *kirigai* comulga el crecimiento de la persona y el saber colectivo mediante su uso en cantos, en rituales y en la cotidianidad. Tal carácter emblemático ha de traer una lección también. El perfeccionamiento del proceso requiere mantener la tensión, la *gaitade*, apretar el tejido. El saber y la comunidad se sostienen en ese ejercicio de mantenimiento, de tejer bien, con cuidado y persistencia.

Este saber se labra en la relación con los bejucos de gran flexibilidad como el *kirio*. Pero la característica del material es acorde al *igai*, el hilo o cordel “aliento de los ancestros”, la tradición que enseña el cómo del tejido. De ahí que *kirigai* se asocie a la palabra *kiraigiai*, caja torácica. El aliento de la tradición se expresa en el canasto del conocimiento.

Así que *kirigai* no es apenas un canasto o una mochila. El *kirigai* no es un instrumento que se usa para transportar, guardar o procesar cosas; más que su función puramente práctica, interesa el *kirigai* como un operador mental que permite un pensar unitario y ramificado en múltiples direcciones. El *kirigai* representa un tejido de ideas, de episodios, de personajes: es una imagen táctil, que se encuentra al mismo tiempo en un adentro (las costillas) y en un afuera (lo cargado) de la vida. Lo pensado y el pensar guardan una relación complementaria. Ese afuera y ese adentro van unidos por el aliento de vida –el bejuco– de los ancestros. Cada *kirigai* reproduce en su tejido una manera particular de concebir el vínculo entre lo uno y lo múltiple, es decir, entre el saber (el hilo de aliento de los abuelos) y las plantas (los bejucos, las cortezas, la coca, el tabaco, la yuca) y los animales (la boa, el águila) (2012, pág. 227).

De modo que en este objeto de uso se evidencia el vínculo con el mundo, con la naturaleza, con la historia y ciertamente con la memoria. Su hacer concibe un dispositivo que registra y reescribe el conocimiento acumulado por la cultura Minika y que se actualiza en cada ocasión de una práctica ritual. Por ello, el tejido se expresa en el ser, en el modo de vida: “Hombre que no sepa tejer el *kirigai*, nos dijeron, no está preparado para tejer familia, para ser portador y transmisor del conocimiento, es decir, para contar y cantar, esto es, para recordar a los primeros ancestros y curar enfermedades” (2012, pág. 227). El tejido mismo está vivo, es cultura y pensamiento y su principio vital es trasladable a otras manifestaciones de la cultura Minika como su arquitectura, sus narraciones, cantos, cultivos y organizaciones del clan. “Varios bejucos, varias cintas de corteza, varias hojas de palma, se funden hasta dar forma a un objeto exclusivo que es síntesis del mundo, sin que eso haga posible pensar en que lo producido está alejado de lo humano en sí mismo, que es en su estructura más interna un entretejido en varios *itofe* (esquejes y episodios) que, bien sembrados, sirven para regular la vida del individuo y de la humanidad” (2012, pág. 227). De modo que los *kirigai* también se expresan en las acciones y prácticas de la comunidad, enlazando sentidos y tradiciones a través de los *rafue* –celebraciones que congregan todos los lenguajes, cantos y objetos–, pero también resistiendo cotidiana y silenciosamente a la aculturación y colonización al crear “un vínculo indivisible e invisible para el invasor entre el ayer más remoto y el presente más inmediato [...] El *jagagi* [un *kirigai*] está vivo cuando se narra, es decir, cuando se activa como hilo conductor de la

colectividad, cada vez que alguien abre su canasto y lo hace vivible, aplicable” (2012, pág. 238).

Apelar a la tradición inscrita en nuestra genética cultural, aún si la colonialidad ha invisibilizado su presencia, o mejor, por ello mismo, demuestra un principio y una actitud que conciernen a nuestra cuestión de método. Estos objetos emblemáticos de la vida y la cultura entretienen un hacer y el resultado de un saber que se actualiza en su vivencia. Sería un error limitar la mirada a lo que se ve o palpa de manera inmediata; hay que reconocer su excentricidad y permitirse sentir la piel de la tradición que hace tejido en el objeto de la mano del sujeto y su cultura. Es un principio técnico que expresa un modo de vida.

Este principio técnico permanece como modo de vida a través de diversas expresiones de cestería –e incluso de tejido, en general. Don Luis Marín fue un campesino que de niño aprendió de su familia la cestería (Martínez, 1979, págs. 207-211). Su historia de vida es, en la burda generalidad, como la de muchos colombianos: tuvo que darse a la tarea de abrir tierras, escapar de luchas partidistas y violencias sectaristas; instalarse y reinstalarse con cada desplazamiento, primero con la familia paterna, luego con su propia familia; y a donde llegase llevar su hacer, su parentela, un par de bestias y unos pocos enseres. Hacedor de múltiples ranchos, emprende su labor al abrigo del bejuco. Primero el tejer esta fibra natural fue parte de hacer el rancho, de la satisfacción de los requerimientos del vivir. Tardíamente encontró que también podía venderlos y sostener así a su familia. Este saber, al igual que hizo su padre, también ha sido transmitido a sus cinco hijos. Se trata no solamente de elaborar el canasto, sino de interpretar el monte, de saber cuál es la planta, dónde hallarla; el bejuco se busca en medio de un bosque espeso y hay que saber cortarlo sin dañar la madre, pelarlo y amarrarlo; además, cada bejuco tiene su respectiva exigencia y tiempo: el cúcharo, el mimbre, el yute o la guadua. A veces pasan días sin encontrar una sola planta de bejuco, a veces hay que caminar siguiendo el agua monte adentro. Una vez se halla, se marca el lugar, se recoge a mano y se lleva la pesada carga. En el propio rancho, se selecciona a mano conforme al lugar pertinente para el tejido: el bejuco más duro para el bordo y el más flexible para tejer. Como en otras formas de tejido, se establece la base firme, la urdimbre, en este caso a través del bordo y los paralelos que han de garantizar la firmeza del objeto. En medio se inicia la trama, los nudos y cruces entre el

paral y el tejido que se va formando. Con una mano se aprieta y con la otra se teje, siempre una guasca a la vez: mojada para sea flexible, apretando con mano firme un paral a la vez para que no se afloje, midiendo la apertura con la fuerza de los parale, atendiendo los nudos del bejuco para que no se rompan. Al final, la experticia del artesano en el cultivo de este saber permite hacer que la trama bien apretada también manifieste sus propios dibujos y diseños.

Este vínculo con la planta, con el objeto, con el monte, con la historia, con los desplazamientos, con la violencia, con la familia, con el saber –similar al expresado por los Minika– hace de su principio técnico un modo de vida –aunque a la vez esté sufriendo a causa de los procesos de expansión agrícola y las migraciones que han hecho que los nobles bejucos empiecen a escasear. La cestería, de un extremo al otro del país, es un saber representativo de un modo de vida que teje su propia persistencia. Aprieta lo que tiene a la mano, y sigue anudando, enlazando, otorgando sentido a la rutina a pesar de sí misma. Manos que resisten, saberes y sentires que se heredan, se adaptan, (sobre)viven. ¿Sería demasiado difícil encontrar en este entrelazar de la vida misma un modo de ser intertextual? ¿No es acaso también un hacer estético, una poética de la existencia misma la que teje su situación en el mundo? ¿Y los objetos no manifiestan su papel y significación, nudos en el tejido de la experiencia, que acogen las prácticas cotidianas y guardan el sentido de mantenerse cuerdo, en su propia piel? Cada objeto de uso, entre otras cosas de la vida, la familia, las memorias, los proyectos, etc., hace parte de una trama, o mejor, del constante tramar que implica vivir; con los objetos anudamos experiencias, rememoramos éxitos, desgracias y tragedias (como bien lo sabe Erika Diettes) y los usamos para atestiguar un sentimiento de estabilidad frente al devenir de la existencia. De ahí que el canasto sea un objeto de uso ejemplar porque nos ilustra lo que la sociedad industrializada y el consumo nos han enajenado, la correspondencia entre el saber hacer los objetos para vivir y el objeto mismo en su uso cotidiano. Llegamos a los objetos listos para adquirir, olvidamos cómo han llegado a ser. Pero aún allí, los modos de vida permanecen tejiéndose y nuestra cuestión de método se aproxima cada vez más a la existencia misma. Hay que dejar de ver el objeto con mirada de consumidor final, esto es, ya dado y ajeno a la experiencia; hay que abrirlo al mundo de la vida en el que tiene lugar y se acoge, ver la

cama en la alcoba a la que apunta, entender el canasto en su justa y diversa complejidad social.

Nuestra originaria creadora de camas, Beatriz González, recoge esta mirada del canasto y de la cama. Ya lo vimos en *Naturaleza casi muerta*, pero también ella recurrió al canasto. Al menos cinco obras objetuales juegan con el objeto de mimbre (ver [Galería 3](#)): *Pinky, Winky, Puff and Me* (1973) y *Les Choux-Choux de Chardin* (1975) presentan dos canastos cuyo fondo ha sido intervenido con imágenes de cachorros de gatos y de perros, es decir, un canasto que contiene un canasto de regalo de cachorros; *Sun maid* (1973) es una bandeja con reborde de tejido de mimbre, cuya base presenta la versión de González de la popular marca de uvas pasas; *Encajera in situ* (1973) y *Baby Johnson in situ* (1973) ponen en su lugar cultural imágenes que transitan por la cultura como el cuadro *Encajera* de Vermeer y las imágenes publicitarias de los productos para bebé Jonhson. Como los cinco casos muestran, 1973 fue un año de profuso diálogo para González con los objetos en general, de los que destacan estos cinco que apelan al tejido. En ellos se ve el juego y la ironía que no simplemente yacen en la alteración de la imagen, sino en el reconocimiento del objeto de mimbre. Unos canastos que transitan por cualquier casa constituyen singulares anchetas que entregan una imagen popular, de modo que las referencias extranjeras de los títulos son provincializadas en el canasto; caso similar con la popular marca de pasas de california, dispuesta como decoración de un objeto para el servicio a la mesa; finalmente, la apropiación del “*in situ*” en el baúl de mimbre y en el coche de bebé de mimbre ponen la carga simbólica del maestro europeo y de la multinacional en el humilde lugar de reposo de estos objetos: un baúl-encajera que se apropia de la imagen, un cochecito que arrulla al rubio bebé, devolviendo al contexto real de vida lo que solo es una distribución publicitaria de la imagen y de un imaginario de una hegemonía.

Habría que rastrear con mayor detalle los significados en cada obra. Pero si recordamos el sentir de González de pasear por las calles del centro, los depósitos y los pasajes artesanales para encontrar tanto los objetos a intervenir como las imágenes a re-escribir, vemos que la artista ejerce una manera de evidenciar en sus obras el tejido que une las representaciones con el contexto de vida; lo que culturalmente se recibe con lo que la

cultura da; en suma, los modos de vida que constantemente se traman en sus diversas fuentes.

El cochecito de mimbre es particularmente diciente: no oculta su proveniencia, deja ver el trabajo a mano de cada bejuco del canasto de base e incluso el decorado lateral. El bordón también se ve trabajado para la ocasión. Nunca deja de ser canasto. Pero es un canasto que entra en diálogo con otras formas: un canasto cobertor para brindarle sombra, un pliegue de alambre metálico y plástico para asirlo y dirigirlo, una estructura de varilla para sostenerlo y ajustarle ruedas. Un canasto al que se le ha prestado servicio con otras formas y brindarle movilidad. Con ello, se convierte en un canasto móvil, aquel que guarda y desplaza la preciada carga viva, la imagen mosaica del bebé y su canasto. Ese es el fondo que se hace patente aquí y que caracteriza la singular experiencia que cada madre o padre tiene hacia el cuidado y el paseo de su bebé –debe ser el canasto más seguro del mundo, capaz de resistir al Nilo. Pero, aun así, en este canasto de González se plasma un conflicto. La dulce sencillez del canasto superdotado con poderes populares, dispuestos a la mano de la mayoría de madres que pueden o quieren apelar a este tradicional paseador, se confronta con el referente del bebé Johnson: un bebé modelo, rostrificado, racializado, publicitario. Para la misma década en que su hijo Daniel llega a la vida de la artista, esta marca, junto con una o dos más como Gerber, era paradigmática en relación con los productos de cuidado de la primera infancia. Son marcas que llegaron al país a enseñar cómo bañar, cómo limpiar, cómo alimentar al bebé, parte de un proceso de higienización y modernización que se incoó en la cultura. Esto se materializa en los conflictos en las prácticas del puerperio del momento entre los saberes tradicionales y locales del cuidar y las campañas mercantiles de la marca en torno al cuidado y a la noción misma de infancia, categoría creada a partir de intereses económicos y procesos de aculturamiento desde inicios del siglo pasado (Aristizabal, 2015). En este cochecito González confronta las dos fuerzas que constriñen la maternidad, pero, a la vez, las pone *in situ*; a la vez que reconoce el conflicto que se hace vivencia en cada nueva madre y padre, invierte su poder al reescribir la imagen del bebé Johnson, eliminar su rubio, ajustarlo a los tonos pastel del cochecito y disponerlo como objeto de cuidado del canasto. Siendo ese su lugar, deja abiertas las preguntas: al empujar el coche y bajar mi mirada, ¿cuál es el bebé que veo? ¿cuál es la imagen que me une, a quién deseo cuidar o cuál bebé acepto cuidar, el modelo

o el trigüeño de cabello oscuro? ¿con cuál me identifico como padre? ¿cuál es la tradición y lugar de mi maternar? La interpelación abierta no es sobre el bebé y sus rasgos, sino sobre mi conflicto adulto de la tradición que empujo en el objeto y el simbolismo mercantil que pongo a su servicio. Así, la exploración de la maternidad y la paternidad en esta obra pasa por todos los conflictos que traen las imágenes de lo que debe ser y hacer una madre según las imposiciones del momento, el rol o la ausencia de un padre, el rostro blanco y rubio de un bebé Johnson modelo ajeno a la piel de tierra, el abuso del mercado que ve en la familia naciente un público cautivo, pero, además, o más allá de esto, todo el coraje y entrega que una madre y un padre han de tener para enfrentar el reto de la crianza, así como el plegamiento de la propia vida sobre la del infante.

Esta misma sensibilidad es expresada por González en otras obras de los mismos años que reflejan su propia experiencia, tras solo dos años de haber adoptado a su hijo Daniel Ripoll en 1968. Antes del cochecito, *Canción de cuna* (1970) y *Tu hijo by Doctor Benjamin Spock* (1970). En *Canción de cuna* regresa el mueble de metal, una versión adaptable y popular del mueble dedicado a la contención del infante con una imagen re-escrita de una mamá y su bebé de gráficas Molinari; *Tu hijo by Doctor Benjamin Spock* cita el célebre best-seller del Dr Spock para nuevos padres y los retos del cuidado del bebé, ya no en un mueble de metal, sino una cama corral de madera y cuya imagen es la de un bebé listo para ser atendido y contenido. En buena medida, ambas obras siguen el hilo del conflicto señalado por *Bebé Johnson in situ*, tanto por la ficcionalización de la imagen de la madre y el bebé, rubios y demasiado felices, como por el escenario de contención que invoca ambos objetos y que se resalta con el manual del Dr Spock para nombrar y ratificar los temores de la crianza en una sociedad que cada vez más la ha hecho ajena. Difícil sería asumir que en 1970 se vive el desplazamiento de la crianza desde la etapa de “gateadores” a otras instancias e instituciones tal como hoy se ha normalizado, pero ciertamente ya se evidencia el conflicto, principalmente vivido en femenino, de políticas y condiciones laborales que se imponen a la maternidad y confinan la crianza a los domingos y días festivos –cayendo en el falso e impuesto dilema de vivir la crianza o el éxito. Imágenes y objetos en estas obras representan los conflictos con que principalmente las mujeres han sido oprimidas cada vez que viven su deseo de maternar. Hacer sensible este conflicto es resultado de entretejer los significados y conflictos culturales que se materializan en el

objeto, como bien revelan estas camas de bebé; éste hace de soporte, de urdimbre en el que recaen, se anudan y enredan los elementos vitales de la subjetividad, estructurales de la cultura, opresivos del tiempo y cuyo aparecer final es hacer sentir en la piel el tejido resultante que nos constituye.

Cuarto: hacer ver y sentir la rotura

Otra gran tejedora fue María Teresa Hincapié (1956-2008). Siguiendo a Ivonne Pini (2002), diríase que Hincapié teje entre lo cotidiano y lo sagrado. Su enlace entre estos dos planos viene desde su época de actriz de teatro y se conserva en sus performances. Para ella, lo que permite trazar este extraño lazo es aquella “actitud frente a la vida” que permite “despertar lo no visible”. *Punto de fuga* (1989) y *Una cosa es una cosa* (1990) (ver [Galería 3](#)) ponen en diálogo una manera de detener la atención en lo cotidiano, sus rutinarias acciones en el primero, las cosas con las que constituimos nuestro lugar en el mundo en el segundo. En estas obras, mediante la repetición incesante –como toda tejedora sabe– se hace el camino, se traman las cosas, y se llega a algo que recoge y expresa la transformación misma que ejerce el tejer. Particularmente *Una cosa es una cosa* termina cuestionando, si no difuminando, quién ordena, quién se mueve, quién es tomado y quién es cuidado; los vínculos entre sujeto y objeto desaparecen en la elongada tensión que por horas la obra dispone para expresar la vida que se aloja en el medio de tan usual separación entre el yo y las cosas. Ellas son, ellas se mueven, ellas se asocian a su manera, ellas relacionan el mundo de mujer, de vida y expresan su arbitraria e injustificada capacidad para llenar de sentido nuestra realidad (Pineda, 2019).

Pini recuerda cómo en la década de 1990 ella continúa asociando lo sagrado con el sentido de las cosas. En palabras de Hincapié:

El artista tiene una manera de pensar que está muy ligada a lo sagrado porque tiene que ver con un pensamiento integral, con la búsqueda de la unidad: por el contrario, lo profano nos fragmenta. Entiendo por sagrado, entonces, todo objetivo que consista en establecer una armonía, un equilibrio, entre lo interior y lo exterior, entre lo individual y lo colectivo, entre el microcosmos y el macrocosmos, entre el hombre y el universo. Tiene relación con lo que el hombre actual llama ecología, una palabra que, como todos saben, procede del

término griego *oikos*, o sea casa, y en algunos idiomas también significa escuela. Así, la ecología lleva incluido un programa muy preciso, y es que el hombre aprenda a convivir con su hábitat, su pueblo, su ciudad, su país, con el cosmos (Pini, 2002, pág. parr 10).

Para ella las cosas quedan fragmentadas en el profano consumo o aproximación funcional. Las “cosas” se abre como categoría cercana a lo ente, pero también a los sistemas naturales, a los escenarios familiares, a todos los contextos posibles de interacción entre el humano y el mundo que lo rodea. “Siente que la industrialización y el consumismo han alejado al hombre de la espiritualidad, empobreciéndolo y haciéndole creer que si no posee cosas no es nadie. La industria, el comercio y el crecimiento urbano sin control, le ofrecen al ser humano comodidades y seguridad, pero lo llevan también a olvidarse de lo sagrado” (Pini, 2002, pág. parr 1). En *Esta tierra es mi tierra* (1992) el vínculo es con la ecología; en *Caminar es sagrado* (1994) enlaza un peregrinaje con la tradición histórica; en *Divina proporción* (1996) pone en tensión lo natural con lo urbano. Cada acción establece una relación, pero más aún cada relación explora un sentido –incluso demanda una necesidad– de armonía; no de proporcionalidad, versión de la armonía manida de otra tradición, sino de aquella armonía que Hincapié encontraría también entre los modos de vida, el entorno y la cultura material de la comunidades Kogi y Arhuaco de la Sierra Nevada, junto a quienes llega a asentarse en su lucha final contra el cáncer.

Lo que Hincapié nos revela, entre muchas cosas, es ese proyecto de mantener la vida en obra. La vida misma es un tejido que requiere permanente atención para que en él o de él fluyan condiciones con las que poder brindar sentido a la existencia. Pero la verdad es que no siempre es fácil hallar el sentido a una realidad que se muestra conflictiva y absurda, desaforada y vulnerable. Sin embargo, justo por ello apelar al tejido y su función de sentido nos ubica en nuestra cuestión de método. No habría que tejer sentidos y hacerlos sensibles a flor de piel si no fuera por la carencia constitutiva de los mismos en la realidad social. Seel (2010) plantea que el aparecer artístico tiene el potencial de hacer sentir lo común, establecer una constelación de relaciones entre cosas, sujetos y mundo, una articulación capaz de evidenciar un sentido allí donde no era sensible. Esta idea de la constelación tiene una larga tradición, pero quien en el marco del arte latinoamericano la ha usado y operativizado ha sido Mari Carmen Ramírez. Aunque abordaremos esta noción más adelante, cabe mencionar aquí que la curadora encuentra algo que Seel omite: ¿cuáles

pueden ser los motivos para articular? Seel, desde su posición, los deja abiertos al fuero del artista; por el contrario, Ramírez los reconoce en la situacionalidad de las prácticas artísticas. Nuevamente Seel se aboca al núcleo hermenéutico; Ramírez se abre al tejido que se trama en diálogo con el contexto y la historia. Así, por ejemplo, en *Inverted utopias*, con relación al conceptualismo latinoamericano, ella encuentra cuatro características que lo distinguen del conceptualismo norteamericano, a saber: un fuerte perfil ideológico y ético de una producción artística comprometida con una reinterpretación de las estructuras políticas y sociales de los países de la región (vs la asepsia política y la abstracción contextual); una recuperación de la materialidad de los objetos encontrados como vehículo de comunicación de las ideas en virtud de la semiótica visual del objeto (vs la desmaterialización de la obra); un cuestionamiento del uso del lenguaje por parte de los medios masivos de comunicación (vs la exploración del lenguaje como fenómeno genérico semiótico); y una redefinición de la audiencia no solamente como parte integral de la obra sino como invitación a contra-circular mensajes o valores, modos participativos de integración en torno a una modificación de los valores imperantes (Ramírez M. C., 2004, págs. 424-434). Según Ramírez, estas características corresponden a las particularidades de la vanguardia latinoamericana y su ruptura con la vanguardia europea a favor de valores y modelos vernáculos de las comunidades tradicionales de la región. Esta inversión utópica no corresponde a un ponerse al día del arte, sino a establecer formas, tácticas para construir sentido en contextos como los latinoamericanos, marcados por inequidad, violencia y colonialismo. Se trata, en sus palabras, de “tácticas para prosperar en la adversidad”. Esta es una pulsión constitutiva del particular modo de constelar del arte latinoamericano, que Seel no estimó distinguir en contextos como el nuestro. Y que, más aún, permiten trazar lazos entre artistas y formas culturales de manifestación de tácticas similares, de modo que interrogantes compartidos evidencien tanto la singularidad de lo que se da a aparecer en contexto, como el sentir común en torno al sentido que se puede dar a la inquietud, al señalamiento, a la crítica, a la violencia u opresión, en suma, a la rotura constitutiva que el arte hace ver y sentir.⁴²

⁴² El modelo constelar de Ramírez pone en relación obras de arte de distintos orígenes y épocas en torno a una inquietud común y, con ello, destaca la particular manera en que cada artista en efecto la aborda. Así, en el catálogo de su exposición *Home -so different, so appealing*, realizada junto a Chon Noriega y Pilar

Por ello no estamos hablando del absurdo surreal que supera la imaginación. Por el contrario, la rotura está en la realidad y ella es, en palabras de García Márquez, la que nos desborda: “Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desahogada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad” (García Márquez, 2021). Yace aquí lo paradójico del arte en nuestro contexto: se entretejen sentidos para hacer sentir lo que está roto. No se trata de que lo extraño, desahogado y absurdo sea la salida para un mundo desencantado a causa de tanto orden; se trata de que esa realidad supera la imaginación y demanda tácticas de sentido alternativos, modificar lo convencional y extrañar la situación de la experiencia cotidiana para explorar sentidos que acoten lo maravilloso en lo real.

La primera opción es, de hecho, la que sintió el surrealismo y conviene un sucinto contraste. Para Breton, la escritura automática y la compulsión con el mundo del sueño corresponde a movimientos de fuga y confrontación: “Usted me preguntará de dónde provino la predilección que manifestamos por esos estados. Es muy fácil. Lo que nos interesó apasionadamente de los mismos fue la posibilidad que nos proporcionaban de poder escapar a las limitaciones que pesan sobre el pensamiento controlado” (1970, pág. 83). Ya sea frente la “sujeción a las percepciones sensoriales inmediatas” que ciñen el sentir a las condiciones normales de la experiencia y, de ahí, de pensamiento, o ya frente a las formas regulares de expresión en el lenguaje y su esclerosis cotidiana, el impulso del surrealismo fue eliminar las trabas provenientes del “orden de la lógica (el más estrecho racionalismo velaba para no dejar pasar nada que no hubiera sido sellado por él), del orden

Tompkins, la noción de hogar es abordada como una categoría y situación relacional, con lo cual las interacciones e incluso contradicciones entre las obras evidencian maneras de hacer sensibles las relaciones que desde el arte latinoamericano y US latino se tejen y confrontan las posibilidades de hacer propio un hogar -ya por motivos de conflictos, ya por desplazamientos, ya por migraciones, ya por la inequidad social y económica globalizada. En este catálogo, Noriega afirma: “Azaceta’s work resonates with that of other artists in the exhibition who foreground self-portraiture (Kaura Aguilar, Myrna Baez), witnessing (Doris Salcedo, Pepon Osorio), and autobiographical experience and family history (Carmen Argote, Abraham Cruzvillegas, Christina Fernandez, Antonio Martorell, Raphael Montañez Ortiz) as the basis for their social critique. The shared concerns have to do with the materiality of home, both as a basis of the art object and as something embodied in the human subject. As such, these works shift from the cogito to the habito -that is, to the sense that our being is shaped by home to such an extent that its elements merge with our bodies, our sense of self, our thinking” (2017, pág. 58).

de la moral (bajo la forma de tabúes sexuales y sociales), y, finalmente, del orden del gusto, regido por las convenciones sofisticadas del “buen tono” tal vez las peores de todas” (1970, pág. 83). La realidad, para Breton, esta ceñida, esclerotizada, resulta asfixiante para la experiencia creativa, de modo que ésta debe explorar “la apetencia de lo maravilloso, tal como resulta posible reavivarla al recordar la infancia”. Si el racionalismo ha empobrecido las formas de pensar, lo maravilloso es la salida de lo así ceñido hacia una distanciamiento del mundo. La escritura automática, la hipnosis, los estados alterados brindaban acceso a la oposición a lo real y escape a las limitaciones creativas de la razón, “hasta que otra razón, auténticamente basada, la sustituyera. Tal es el sentido con el que debe entenderse la declaración que figura en la cubierta del primer número de *La Révolution surréaliste* “Es preciso obtener una nueva declaración de los derechos del hombre”” (1970, pág. 108).

En este plano, el objeto surrealista deviene mágico, al decir de Cirlot, “como un receptáculo de fuerzas universales, como un centro del que irradia poderío místico” (1990, pág. 67). Sobre el objeto se descarga una cadena de significaciones que fomentan un “desplazamiento, esto es, arrancar la cosa de su dirección racional (simbolista o utilitaria), para determinar así el surgimiento de la irracionalidad pura del objeto” (1990, pág. 95). Mediante este desplazamiento, el objeto aparece como intermediario entre el “hombre desamparado” y la fuente irracional de lo que Foster llama la “belleza compulsiva”. Pues lo maravilloso corresponde con el compromiso surrealista de volver a encantar un mundo desencantado por una sociedad capitalista racional. Según Foster, lo maravilloso en el objeto se acerca a lo siniestro freudiano, pero proyectado hacia el mundo y la revelación futura. La belleza compulsiva remite entonces a ese estado posterior al distanciamiento de lo racional que mediante la convulsión de lo físico, afecta lo reprimido en lo psíquico y se expresa como repetición traumática, azarosa o circunstancial.⁴³ De ahí que lo maravilloso

⁴³ Respecto al guante de bronce de *Nadja*, Foster afirma: “Una mujer que visitó la “Centrale Surrealiste” (la Oficina de Investigación Surrealista) llevaba unos guantes azules que fascinaban a Breton. Deseaba que ella se los sacara, pero a la vez temía que pudiera llegar a hacerlo; eventualmente, ella dejó el guante de bronce como sustituto, un punto intermedio que lo satisfizo en términos psíquicos. El encanto espeluznante del objeto no es muy difícil de decodificar; no solamente transforma una forma humana en un molde sepulcral, sino que además encarna una respuesta fetichista a la amenaza de castración, algo que Breton puede al mismo tiempo reconocer (en la forma desplazada de una mano “cercenada”) como negar (aunque vacío, el guante endurecido permanece, como una compensación por cualquier ausencia). Así, resulta un recordatorio doblemente siniestro, de la condición primordial de un estado inanimado, por un lado y de la fantasía infantil de castración por otro. [...] Lo significativo aquí es que la instancia del azar objetivo es una repetición refleja de un evento (fantasmagórico) pasado, un sustituto fetiche de un objeto perdido que vuelve disfrazado de

en el surrealismo sea también ese retorno de lo familiar que destaca lo siniestro en una imagen u objeto, persona o evento que usurpa el referente de la realidad física por la psíquica: “lo surreal a menudo es experimentado –especialmente por Breton y por Dalí– como un eclipse de lo referencial por lo simbólico, o como el encantamiento de un sujeto por un signo o un síntoma, que lo lleva al mismo resultado que lo siniestro: la ansiedad” (2008, pág. 38). La serie de fenómenos y distanciamientos, de categorías y exploraciones del surrealismo dan cuenta de una exploración de fuga, de desterritorialización que siempre tiene como referente ese mundo social desencantado y enajenante.

Notemos la diferencia con lo planteado previamente como esa escasez de recursos imaginativos para abordar una realidad en sí desaforada y violenta. La percepción de lo real para García Márquez no es la de un mundo social racional y constreñidor. Por el contrario, si hubiera lugar a una ansiedad similar, tendría que hallarse en la falta de algún punto de proyección. Pero esta fue la tarea de la proyección que organizó el espacio de la representación y con ello toda la matriz de la modernidad/colonialidad. El ojo renacentista organizador del espacio y, principalmente, de la posición del sujeto observador del mundo constituyó un enunciado que configuró, siguiendo la arqueología de Foucault, la episteme de la época clásica en Europa. El espacio de la representación corresponde a esa episteme que dispuso el mundo de la modernidad eurocéntrica como un mundo a la mano conforme a las coordenadas del sujeto para quien es representación. Así el espacio pictórico se convierte en ventana geométrica de la posición ideal del sujeto, pero también la organización de la ciudad ideal, la exploración y cartografía de los territorios colonizados, la organización de los lugares de trabajo y la ciencia de la clasificación de los seres y fenómenos naturales dependen de las coordenadas con que se explica y dispone el mundo (Pineda, 2008).

Esta “época de la imagen del mundo”, como categorizó Heidegger (2010), captura todo en su ciencia y su empresa, al punto que resulta propicia a la cosificación de lo interno como ordenado (ciudad, seres, política) y de lo externo como amenazante o exótico. El mundo a disposición de la mirada estructuró para la matriz de la modernidad lo que Karina Ochoa

siniestro para repetirse en este texto [...] y en otros lugares [...]. El guante de bronce es un típico objeto bretoniano, siniestro en su repetición; de hecho, Breton se mueve de un objeto de ese tipo a otro, como si fuera de pérdida en pérdida (o, tal vez en términos más precisos, de *fort* a *da*)” (Foster, 2008, pág. 78).

(2021) caracteriza como la cosificación del ello; la distinción entre el sujeto observador y las cosas observadas, el yo y el ello, permitió separar el mundo moderno de todo lo ajeno, lo extraño y lo periférico. Mantenedos dentro del mundo propio, el orden se cosifica también al revertir la propia posición del observador vigilante y dominante, a la vez que todo lo demás, lo amenazante, desordenado e incivilizado (seres, cosas y lugares) se concibe como territorio a explorar, mapear y colonizar. Tal lógica de dominación racional subyace a los intentos de fuga del surrealismo, pues es la matriz de su propia cultura la que le resulta asfixiante. Pero resultaría apresurado y sumiso asumir que esa misma lógica es universalizable y expresa el sentir de cualquier otra cultura. En parte porque la matriz modernidad/colonialidad no enseñó a colonia alguna a ubicarse en el lugar de enunciación del dominante salvo como remedo o emulación siempre incompleta o subdesarrollada; la posición correspondiente es la de un sujeto del enunciado disponible para el otro, esto es, siempre el colonizado servil seguidor de su deseo de sometimiento ante los “siervos de Dios, amos de indios” (Bonilla, 2006). Pero también, por otra parte, porque la realidad que expresa Gabo como el nudo de nuestra soledad guarda, en sus palabras, su propia belleza: una realidad descomunal que “no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual éste colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte” (García Márquez, 2021, pág. parr 6). El encuentro con esta realidad es la que expresa la irónica resistencia de Beatriz González, la mirada sombría de Fernell Franco y Óscar Muñoz, el modo de tejer lo cotidiano y lo sagrado de María Teresa Hincapié, la exploración de las roturas de María Elvira Escallón, en suma, el extrañamiento que pulula en la vida misma y que abordado desde el sentir obliga a buscar recursos imaginativos para tejer opciones de sentido: hacerse piel con lo ambivalente y desaforado de lo real cotidiano maravilloso –o maravilloso por desaforado.

Claramente lo maravilloso, lo real, lo bello y lo creativo están invertidos con relación al proyecto surrealista. Esta serie de inversiones son semejantes a las planteadas por Mari Carmen Ramírez respecto al conceptualismo y que Héctor Olea destaca como parte de una tradición latinoamericana que responde y supera la herencia colonial. Para Olea es posible rastrear las inversiones y subversiones mediante un estudio constelar del arte. La

intertextualidad aquí no estaría solamente en la que teje cada obra, sino la que se trama entre obras; es una articulación sensible y conceptual que responde a la tradición y situacionalidad del arte latinoamericano. Olea rastrea la noción de constelación en Adorno, para quien elementos aparentemente inconexos se encuentran dialécticamente en el pensamiento, a fin de mostrar en su negatividad la crítica de la ideología y el concepto que de allí emerge (Olea, 2004, pág. 443). Asimismo, al confrontar la historia oficial del arte latinoamericano, versión preestablecida de la posición y tipo de trabajo de los artistas no pertenecientes al centro y lugar de enunciación, con una constelación de sus obras, los artistas latinoamericanos evidencian un sentir que justifica sus encuentros y desencuentros como parte de una articulación analítica y crítica. La constelación no es una organización, sino una interrelación de ecos y luces, de vínculos inesperados que resuenan unos con otros al punto de que, en palabras de Adorno acuñadas por Olea, “el contexto creado subjetivamente –la constelación– se hace legible como signo de objetividad” (2004, pág. 444). En otras palabras, las constelaciones son contextos relacionales, estructuras de interpretación sin concesiones y abiertas a las discrepancias; las relaciones dialécticas que le corresponden expresan las características de sus contradictorios y conflictivos contextos materiales. Ello abre la posibilidad, estima Olea, de trazar otra historia, desmistificada y redentora del presente (2004, pág. 446), pero también vislumbrar la expectativa de futuro, de superación del canon como respuesta emancipadora. Entre una y otra opción, lo que Olea pone sobre la mesa es el vínculo que la constelación destaca con una tradición que le es propia y que críticamente se revela como inversión o subversión de aquella versión oficial ideológica que la mantenía excluida y en el silencio o la invisibilidad.

Quinto: extrañar los ídolos del “orden espiritual imperante”

Podría decirse que la propuesta constelar de Olea y Ramírez expone una intertextualidad entre obras, cultura, historia, subjetividades, que favorece los cruces, aún los anacrónicos que Didi-Huberman rescata como creativos de la lectura de la historia. Estimo que aquí yace no solamente una apuesta de análisis con fines curatoriales, sino una invitación crítica a la manera de aproximarnos al arte, su historia y su relación con el mundo. De modo que

lo que se ha descrito como el tejido que trama la obra se extiende también a la interacción con otras obras cuya problematización del contexto adquiere el potencial común de expresar la cifra del presente. Ello concuerda con la manera como hemos explorado nuestra cuestión de método entre más de un material cultural, empezando con los objetos de uso y su contexto objetual. Pero, a la vez, hay algo que falta en la constelación de Olea y que requiere acercarse más al tejido, a hacerse sentir en la piel.

Si comparamos con el escape de Breton y el surrealismo, la realidad desaforada y descomunal que requiere tejer sentidos halla expresión en cada problematización, cada interrogante que resuena de una obra a otra y de un medio artístico a otro. En particular nuestra tierra se ha ensangrentado con un conflicto histórico oriundo de aquellos emblemas de dominación, patrones de sentido heredados, impuestos y asimilados, otras veces producidos y reproducidos de propia cepa, que se erigen una y otra vez desde un conservadurismo cultural y una justificación del estado de dominación y opresión del pueblo. Sea cual sea el color del partido, como evidenció la Violencia, el Frente Nacional, el populismo amarillo, verde o céntrico, el discurso se hace arma de señalamiento del enemigo y justificación de la violencia y la represión que sofoca la dignidad de un pueblo que muere en sus ríos y campos. Pero esta paranoia discursiva es asimilada como orden, justicia, derecho y paz desde las parroquias y las casas de gobierno, vicio que se ilustra desde el clásico de 1952 de Caballero Calderón *El Cristo de espaldas* (1990). Cura, alcalde, notario, hacendado, tendero y bobo del pueblo, todos dispuestos a justificar el homicidio, e incluso, como atestigua el estudio ineludible de Orlando Fals Borda Eduardo Umaña y Germán Guzmán, *La Violencia en Colombia* (1962), se santifican desde el atril de la iglesia las masacres. *Siervos de Dios y Amos de Indios* (2006) de Víctor Bonilla mostraría la genealogía de este gesto santificador en la misión capuchina del Putumayo. Así, ante la realidad de la barbarie que se ejecuta, se levantan espumas de discurso como verdades inevitables, que una y otra vez ciñen la locura y se alzan como salvación —y una y otra vez los elegimos para oprimirnos. Esta no es una episteme o red discursiva de orden racional, es una matriz colonial y un ciclo inmoral absurdo hecho cotidianidad.

Es ante esta matriz que el arte en Colombia responde. Ya en los murales de Pedro Nel Gómez (1899-1984) y su búsqueda de una tradición en las comunidades originarias, ya en

las críticas visuales de un Carlos Correa (1912-1985), ya en las producciones de pintores atentos a la tierra y sensibles al contexto en los años 50 como Alejandro Obregón (1920-1992) y su generación o ya en los artistas objetuales que de Beatriz González en adelante encontraron en la carga semiótica de los objetos de uso material plástico, se sigue la exploración de formas de entretener sentidos alternativos, críticos, fantásticos que puedan hacer contrapeso al ciclo inmoral. Una viva voz de esta genealogía del re-sentir abre la constelación a un personaje como Gonzalo Arango y el círculo Nadaísta. Para Arango, el nadaísmo expresa el esfuerzo por la irrupción como una actitud existencial ante el mundo. “No dejaremos una fe intacta, ni un ídolo en su sitio”, versa el manifiesto nadaísta. La vida misma debe ser remodelada a través de la sátira, el cinismo, la burla, la acción y la voz, de modo que se muestre en falsedad cada ídolo del ciclo inmoral de la realidad colombiana. En *La rebelión estética* Arango declara:

En lugar de ese idealismo bilioso, la sublevación nadaísta tomaba del arte sus armas, pero el combate empezaba más allá de su reino, en las asperezas de la realidad y de la vida; del hombre en sus relaciones con la historia; del hombre con su destino. Quiero decir: en su ansia de hacer infinitas las posibilidades del ser, al Nadaísmo no le bastaban la eternidad ni los consuelos bien estoicos de los valores estéticos. Prefería jugar su aventura en el peligro y en el terror de la inmanencia, no para ganar un símbolo de inmortalidad, sino para ganar su vida (Arango, 2021, pág. parr 3).

El pensamiento artístico se revela aquí como revolucionario; incompleto, pero activo. incompleto porque como el mismo Arango señala “destruir un orden es por lo menos tan difícil como crearlo. Aspiramos a desacreditar el ya existente por la imposibilidad de hacer las dos cosas” (1958, pág. 34). Activo porque sus principios estéticos estaban asociados a una posición “ética de la tierra” o la inmanencia, es decir, orientado a desacreditar lo consagrado en “el orden imperante en Colombia”, espera dejar vivo solo lo que cimiente una renovación del valor de vivir. Así, por una parte, declara su acción contra el “orden espiritual imperante”: el conjunto organizado de valores morales, políticos, epistémicos, artísticos y culturales que servían a la reproducción del dominio y la violencia. “Dentro del actual orden cultural colombiano, toda verdad reconocida tradicionalmente como verdad, debe ser negada como falsa, al menos en principio. Por ahora el único sentido de la libertad intelectual consiste en la negación. La aceptación sumisa o la indiferencia pasiva

significaría claudicación, resignación o cobardía.” (1958, pág. 11).⁴⁴ Por otra parte, el nadaísmo encuentra en la poesía el medio ideal para declarar “el derecho a ser libres frente a la mentira que se nos propone”. La poesía es una rebelión contra las leyes y las formas tradicionales. La prosa, además, también es irrumpida por elementos no-racionales, no-conceptuales para evitar el discurso.⁴⁵ Arango vincula la prosa nadaísta con “los mismos efectos que buscan las artes plásticas y la música para producir sensaciones no contenidas en la realidad del mundo visible y de las formas” (1958, pág. 8). Al darle una vertebración irracional, háyase aquí el extrañamiento que compete al arte colombiano como un sentir que se evidencia como confrontación, como esfuerzo por mantener apretada la exploración y la libertad creativa y de pensamiento. “Nuestra misión con la prosa es esa confrontación entre las realidades existentes acuñadas con los sellos de la razón y del sentimiento, y de sus posibilidades absurdas. Por eso creemos en la verdad de lo inverosímil, y en la realidad de lo irreal” (1958, pág. 10). Es el extrañamiento metódico de descrear lo creado; como ya habíamos señalado, no es el extrañamiento shlovskiano de hacer ver a través de lo extraño, ni el brechtiano de un distanciamiento para evidenciar la posición de la audiencia, sino el extrañamiento irruptivo, nadaísta, sediento de libertad que se subleva a las creencias y busca eliminar cada capa de su falsa verdad. Descrear como extrañamiento se ve así como lineamiento poético del que el nadaísmo es expresión y manifiesto.

⁴⁴ María Dolores Jaramillo caracteriza esta disposición ética de la siguiente manera: “El nadaísmo fue una amplia insurrección ética e intelectual frente a la tontería, los falsos prestigios, la mentira, la impostura, la falsa apariencia, las tradiciones camanduleras, los dogmas o la reverencia. Gonzalo Arango lo denomina, desde el *Primer manifiesto* (1958), una “revolución espiritual” contra mitos y dogmas. Y anuncia que lo acompaña una nueva «ética para la tierra», una “ética de la inmanencia”, alejada de las torres verbales de la metafísica y las falsas ilusiones de la trascendencia.

Con un gran sentido del humor –el autodenominado profeta y sus apóstoles– se burlaron de múltiples antivalores predominantes en la sociedad de su tiempo. Rechazaron la hipocresía y subrayaron la franqueza. Frente al servilismo ante los poderosos exhibieron la irreverencia. La pregunta. La duda. Nada se debía sacralizar ni mitificar: ni el cura, ni el obispo, ni los escritores mayores, ni los padres, ni el profesor, ni el rector del colegio. Todo podía ser pensado, evaluado y cuestionado. Su labor tanto individual como grupal siguió el camino del análisis y la desacralización” (Jaramillo M. D., 2021, pág. parr 3).

⁴⁵ Jaramillo afirma: “Los nadaístas proponían una poesía más experimental, de asociaciones libres e imágenes arbitrarias. De nuevas y variadas sensaciones. Sin leyes. Ni reglamentos. Ni imposiciones restrictivas. Que pudiera abarcar la intuición, el sueño, lo irracional, y no solo lo reconocido y aceptado como realidad. Una poesía que pudiera hablar de una vocal verde, o de un pájaro ebrio de existencia. Que incluyera el fragmento, la desvertebración, lo inconcluso, lo no real, lo absurdo, lo inverosímil, lo irreal, lo patológico, lo prohibido, lo inquietante... Y no solo lo ideal o sentimental, o religiosamente correcto, de la poesía más general que se escribía en Colombia cuando surge el grupo” (Jaramillo M. D., 2020).

Pero el descreimiento no es autodestructivo, ni necesariamente desterritorializante, y ciertamente nada surreal. Por el contrario, valora la vida misma y anhela destacar su valía en la tierra. “Vamos a trabajar con la materia modelable del hombre colombiano y de la sociedad en que vive, o mejor, de la sociedad en que sufre, desespera, y en la que finalmente muere, sin poder decir antes de eso, para qué le servía la vida” (1958, pág. 14). El nadaísmo es vitalista, afirma Arango, atiende a la existencia como el “gran acontecimiento”. De modo que poéticamente el extrañamiento al fin se muestra tejiendo lo que la obra expresa de la existencia y comparte de acontecimiento; no se aleja de la vida y su orden, sino que lo confronta al retomar, alterar, apropiarse y re-escribir los elementos del ciclo inmoral de la propia cultura y hacer sensible la crudeza, la crueldad, la tristeza, pero también el humor y la posibilidad de otro sentido de la vida misma.⁴⁶

Esto es lo que permite abrirnos a la intertextualidad tisular en el arte colombiano y que la constelación de Olea deja demasiado libre. Aunque ejercicio de pesquisa, la constelación de Olea queda como una asociación libre a la que le falta terminar de extirpar la asepsia analítica que no ve que cultura y vida remiten a situaciones relacionales siempre presentes en la obra. Y particularmente lo dicho hasta ahora muestra que la obra de arte objetual es parte de ese tejido. Probablemente sea una exigencia fuera de lugar, pues el modelo constelar es, en justeza, un modelo curatorial. Aunque en el marco de la exploración de la cuestión aquí en curso resulta ser un postulado general el rescatar de lo constelar el hecho abierto y plástico de interacción entre las obras y la orientación crítica de relectura de la historia oficial. Pero el punto es que la constelación misma debe nutrirse de las relaciones que competen al extrañamiento, aquellos referentes culturales y vitales que asocian los modos de vivir y aquellas exploraciones de sentido que se entretajan con los primeros a

⁴⁶ Ya un maestro anterior admirado por Arango afirmaba en *Viaje a pie* que el propósito de vivir a cada instante es ver lo agradable y efímero de la vida: Fernando González declara: “¡Odiemos la seriedad! Todo sonríe y es efímero, menos el hombre gordo” (González F. , 2016). La tristeza más estable de Colombia, afirmaba Fernando González, es esa estable falta de energía para “producir revolucionarios. Vivimos en una paz cadavérica [...] En nuestra patria todo, hasta la energía vital, se la roban los santones gordos y avarientos que emiten treinta mil votos y que moran a orillas del río Aburrá; tienen agarrado el reino de los cielos, y para que éste no se escape de allí han establecido la endogamia.” (González F. , 2016). Por el contrario, lo creativo y revolucionario es tejido, es “sensibilidad que se perfecciona. El sentido del tacto es todo en nosotros”; toda nuestra materialidad y sentir se hacen epidermis que expresa efímeramente lo que la vida arroja en el presente.

manera de extrañamientos orientados a hacer sentir la rotura, a sublevarse a la versión oficial, a criticar el presente y buscar comprender el mundo que abre la obra.

Al enfocarnos en el extrañamiento como táctica del sentir resulta necesario concebir la constelación como parte de aquella intertextualidad ilustrada por el canasto, ese tejido que se abre a la cotidianidad, la historia y la proyección de un futuro posible y sobre el que comulga la extensión de la vida y las búsquedas de sentido. Esas búsquedas que ilustran la crítica nadaísta y la sensación revolucionaria de Fernando González, pero que materializa Beatriz González en sus cunas y que Feliza Bursztyn (1933-1982) lleva a la cama. En *Cujas* (1974) (ver [Galería 3](#)) de Bursztyn se expresa el descreimiento, la tensión, la risa burlona, la crítica ácida sobre la propia sexuación femenina. Así, a modo de ilustración, cabe cerrar esta primera hilada de la mano de esta artista que nos extraña en la obra y plantea con claridad la intertextualidad excéntrica que toca nuestra piel –y de paso retoma el camino de los postulados hasta aquí planteados.

(I) Las *Cujas* son una serie de camas, algunas incluso son camarotes. Lo sabemos por su posición acostada, elevada del suelo un par de decenas de centímetros, una sábana sedosa y satinada que cubre desde el cabecero hasta el piecero y, sin duda, unas siluetas corpóreas de cabezas, lomos y caderas. A esta cama la acompaña el sonido de un palpitar, o mejor, el mecánico golpeteo de un motor que incita los cuerpos de metal a chocar uno contra otro. Pero esto es adelantarse. Lo que vemos es la cama en una de sus facetas. No es la cama del sufriente señor de Monserrate, sino aquella cama más popular, de 90 cm de ancho y de tubo metálico que se encuentra en la alcoba y se presta a los cuerpos deseantes. Es la misma cama que Óscar Muñoz dibujó entre sombras con los cuerpos en preámbulo. Llama la atención que Bursztyn también apeló al cuarto oscuro en su primera presentación de las *cujas* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en el Museo La Tertulia en 1974. Cubrió las paredes y las fuentes externas de luz con una tela gruesa negra para dejar a oscuras el recinto. Solo una fuente de luz artificial alumbraba tímidamente la *cuja* y su escenario. Bursztyn montó un escenario: toda la alcoba está allí, todo con lo que los pies tropiezan, todo lo que los cuerpos olvidan. Solo el crepitar metálico acompaña este escenario ambientado con la música de las composiciones electrónicas de Jacqueline Nova.

(II) Empero, la cama se encuentra cubierta. En algunas cujas vemos solamente la sábana satinada cubriéndolo todo, en otras se alcanza a ver partes de tubos de metal. Pero siempre están ocultos los cuerpos. Ese es el juego de esa faceta en tensión en estas *Cujas* de Bursztyn, evidenciar lo que permanece oculto, hacer patente la función del objeto para servir a lo que ocurre fuera del alcance de la vista. Si a esto añadimos el efecto del color del satín, amarillo patrio, púrpura arzobispal, entre otros institucionales religiosos o colegiales, lo oculto se hace siniestro: ¿a qué cuerpos, a qué posición, en qué posición? ¿qué subordinación oculta un maquínico choque de placer? ¿Para quién es el placer oculto? Podría ser satín de burdel, pero no por ello se reduce lo que a gritos se oculta: cuerpos maquínicos de un placer-poder. No que las cujas exploren el abuso sexual, sino que la relación sexual también se manifiesta como relación de poder y subordinación que se hace carne en condiciones, colores y posiciones maquínicas. Ese es en la alcoba oscura el papel del satín cómplice que domina sobre la cama popular metálica y abruma con su golpeteo mecánico autoreferencial y autocomplaciente.

(III) No es de extrañar la mirada crítica de Bursztyn, pero también autoconciente, femenina, activa. Más que la “mujer artista” que González y Bursztyn rechazaron, Feliza Bursztyn es caracterizada por Traba como una “obrero seria y consecuente, armada durante años de la máquina soldadora para demostrar que todo podía ser pegado con una buena dosis de gracia y otra no menos importante de arbitrariedad” (Rubiano G. , Feliza Bursztyn Escultora, 1986, pág. 6). La artista miraba las cosas tras la mirada de chatarra; entre lo desechado de una sociedad industrial encontraba las piezas metálicas que se ensamblan, que se comunican, que se agregan y forman algo más que la suma de las partes. Cada pieza de sus cujas fue ensamblada por ella para generar un espectáculo que también hace parte de la obra. Por un lado, Traba señala, citada por Rubiano,: “Motor vibrando, paño deslizándose sobre la cama como un estandarte ambiguo-sexual, patriótico, erótico; la suma de estos factores dio, mejor que piezas escultóricas, elementos para presentar un espectáculo [...] Para que lo convencional, la costumbre y la rutina del ojo queden definitivamente cancelados, el espectáculo crea un nuevo espacio donde la cámara negra obliga a perder las referencias. Nadamos, pues, en un espacio “otro”, obligados a convivir con el movimiento de las camas. Experiencia liberadora, bien podría ilustrar el gran tema de nuestro siglo: eros y civilización” (1986, pág. 8). Un espectáculo signado por

su punto de vista y experiencia, susceptible de conectar con la experiencia de cada mujer y hombre, con la cama de cada pareja o, como diría Bursztyn misma, de “los polvos perdidos” que cada quien esconde entre el cuerpo y la memoria.

Lucas Ospina realiza lo que llama una “escultura de entrevistas soldada con pedazos de textos y entrevistas a Feliza Bursztyn” que tiene la virtud de eliminar de los fragmentos la parquedad periodística y recuperar la vitalidad de la voz de la artista. En estos textos, con relación a la exposición en el Museo La Tertulia, la artista recuerda:

Con la exposición de *Las Camas* ocurrió algo maravilloso. Las mostré primero en Medellín. Entonces le encargué a un par de muchachos hermanos que escucharan y tomaran nota de todo lo que la gente comentaba. ¡No se imagina lo que alcanzaron a escribir! Resultó un libro extraordinario donde cuentan cómo algunas personas gritaban frente a las camas en movimiento, unas monjas lloraban, otro opinaba las cosas más inverosímiles. Fue algo maravilloso. Por eso yo insisto en que una obra es importante en la medida que suscite reacciones a la gente. Lo importante para mí es lo que la obra deje en la gente que la vea; la experiencia que viva cada persona, lo que sientan, piensen y asocien; lo que signifique para todo aquel que la observe. Aquello que quede en los visitantes; todo esto es lo que creo en verdad importante. Todo lo decide el público, si lo ve y queda impresionado, es un proceso (Ospina, Feliza Bursztyn: “En un país de machistas, ¡hágase la loca!”, 2019).

Bursztyn dedica sus obras al público que respeta, pero el espectáculo no es complaciente. La maquinización de los cuerpos metálicos copulantes escondidos en telas de seda y satín que brilla sobre lo que esconden, de hecho, manifiesta una voz de mujer que no calla su burla crítica de lo que se esconde mojigatadamente. Esa voz es posible en el tiempo y formación de Bursztyn y desde allí remite a una generación de mujeres en transformación y una cultura de dominio sexualizado.

(IV) Estimo que precisamente esa relación con la mirada crítica femenina sobre la posición sexuada de mujer, justificada en un dominio oculto y maquinico en la sociedad, se hace patente también en la relación entre la cama popular metálica y el término que cita la obra. “Cuja” es un término en general caído en desuso, pero aún resuena en zonas populares y campesinas para referirse a la cama matrimonial. La palabra tiene historia en la cama medieval europea, noble, colonial, que resuelve la técnica de dormir con cabecero, piecero y tendido, haciendo la forma de U que era propia del apoyo de la lanza o estandarte del jinete en el caballo; la cuja fue la primera en extender esa forma de U a través del tendido de madera y ubicarse como cama de nobleza, en madera y en el centro de la amplia y

acomodada alcoba; cuya entonces remite a una manera de dormir y organizar el espacio de la alcoba de la casa colonial que se asume en la cultura como la cama de la habitación principal –lo cual en muchas casas populares o campesinas es la única habitación. El término termina trasladando el sentido y organización, o al menos su expectativa, a la habitabilidad de las alcobas y sus modos de resolver las técnicas de dormir; recordemos que, según Dibie (1989), las técnicas de dormir no son las mismas para todas las culturas y muchas de las comunidades originarias de América utilizaban la hamaca en sus malocas o bohíos. La cuja entonces es un referente objetual que remite a una tradición colonial de organización familiar y de la vida, que sostiene una clara jerarquía patriarcal de dominación del orden dentro y fuera del hogar. Pero Bursztyn agrega los cuerpos metálicos en una extraña posición: un cuerpo acostado y otro erguido, pero en el centro visual de la cama; los rasgos del cuerpo acostado no son tan evidentes como el del cuerpo erguido, pero este no se evidencia no acoplado: es como un lomo cubierto sin forma de mujer, solo fuerza mecánica. Al dejar esa fuerza en el centro y cubrirla da la impresión de un extraño altar que une nuevamente placer y muerte, una cobertura que, por ejemplo, convierte el camarote en un catafalco púrpura, vampírico y obispal, para que aquella que sea capturada desaparezca entre los ojos satinados y orejas puntiagudas del mueble (ver Bursztyn (1970) *La cama del obispo* en [Galería 3](#)). El extrañamiento aquí hace que el escenario de Bursztyn obtenga las respuestas citadas por parte de los espectadores participantes, pero éstas mismas respuestas corresponden a lo que esta patentización de la asociación muerte y placer tiene incoada en la mirada del participante de la obra.

(V) Lo que hemos podido ilustrar hasta este punto muestra la manera en que las camas de Bursztyn se presentan como operadores mentales que se ramifican en múltiples direcciones. Seguir las huellas de estas operaciones –cuestión que amerita profundización en cada uno de los elementos planteados– es andar entre-tejidos constitutivos de la obra que alcanzan el mundo cultural, social e histórico que nos es *en común*. De ahí que la noción de tejido ofrezca una primera respuesta metodológica: no se trata de explicar la obra como pieza o práctica artística solamente, se trata de verla entrelazada en las condiciones y estructuras sociales, culturales y de época que hacen experiencia y subjetividad; la obra objetual, en particular, es artefacto y expresión cultural, dispositivo y superficie en el que confluyen el sentir de lo en-común, es órgano y superficie extendida

que a todos hace sentir. Las camas de Bursztyn conectan con los sentimientos ocultos que la vida sexual de cada quien guarda, pero que el sexo mismo, o mejor, la sexualización de la cotidianidad en manos de un erotismo hecho mercancía, también sostiene como goce oculto, fisgón, sádico incluso; el goce es un gran reproductor de la ideología y las relaciones de poder, como señala Zizek. Esto es claro en la sociedad de consumo y del espectáculo que promueve lo que había quedado invisible, pero dejándolo como lo oculto atractivo o siniestro –de hecho, exaltación que señala, juzga y desea lo oculto. Empero, también es vigente de las jerarquías que atraviesan con violencia la sexualidad, el goce de dominio y abuso en un país de instituciones religiosas, policiales y políticas condescendientes con lo que pasa a puerta cerrada, y más aún con la mujer que calla y es descreída, incluso inculpada, por la situación de violencia en la propia casa.

Lo en-común tendrá entonces dos facetas en la obra de Bursztyn: por una parte, ese sentir oculto que se reproduce y que sostiene la relación de dominación que ha tenido a la mujer por abyecta privilegiada; pero también, en la obra se hace patente el sentir de la voz crítica que resiste, resiente y rechaza la continuidad de la relación de poder abriéndola a la sensibilidad del público. Por ello, se entretienen las condiciones culturales que soportan y que son señaladas en la obra, la urdimbre cultural, y los lazos que Bursztyn acopla con soldadura para hacer aparecer el sentir, la crítica y la voz de mujer mediante el extrañamiento del silencio normalizado en la urdimbre cultural y que establece la trama poética de la obra. De ahí que el canasto sea otro objeto de uso representativo de esta genética cultural que conecta lo que el objeto es y significa y lo que la vida del objeto y la vida los sujetos intercambian. Así, la intertextualidad excéntrica implica abrirse a las huellas significantes del objeto y del extrañamiento en la obra, de modo que emerja la rotura que hace sensible el conflicto cotidiano (la cuna que confronta la experiencia de maternar), que acusa la relación dominante (la cuja maquínica oculta), que descrea de los discursos normalizados (insatisfacción y descreimiento nadaísta) y que señala la propuesta de alternativas de sentido para lo real (las cosas que tejen lo cotidiano con lo sagrado). Las obras entretienen sentidos para hacer sentir lo que está roto y proyectar mediante la experiencia de extrañamiento una inminencia, una táctica de sentido alternativo que descrea de los ídolos y haga patente el valor de vivir.

II. De la cama a la hamaca

Sexto: seguir a la deriva de la sobrevivencia

Aunque no ha sido el único, la cama ha sido un objeto de uso protagónico hasta el momento. Pero su capacidad de expresión se ha abierto no solamente por lo que la obra contiene, sino por las resonancias que emergen al empezar a constelar un conjunto de obras. *Naturaleza casi muerta* de Beatriz González nos invitó al encuentro fortuito de intervención creativa entre un bagaje significativo y un potencial expresivo; las camas en los *Interiores* de Fernell Franco y Óscar Muñoz nos conectan en penumbras con la vida cotidiana a la que las camas responden y simbolizan; las cunas de González, camas para infantes, establecieron la correlación con todo el universo que excede la materialidad de la obra, pero que se hace presencia en el sentir compartido que evidencia el humor y la crítica del uso artístico del objeto; finalmente, las *Cujas* de Feliza Bursztyn relatan la faceta de otro uso de las camas que es ineludible, el deseo y su faceta oscura, opresiva, que se da en lo oculto y que reproduce un circuito inmoral que gusta de esconder su condición de poder y de placer y muerte. Esta obra revela el carácter crítico del presente, su aproximación a la rotura en el orden del sentido normalizado y la apertura del sentir de la voz de mujer que señala también entre humor ácido y cruda honestidad lo común de la experiencia en la obra y la cultura. Me pregunto si el enfoque constelar de Ramírez y Olea acabaría esta figura aquí. En mi opinión, la intertextualidad excéntrica me obliga a enlazar más voces. Pues esta tensión que hemos establecido en la obra entre sentidos normalizados y el sentir orientado a la experiencia de lo común es precisamente lo que abre el extrañamiento y, en cuanto tensión, remite a otros lugares de un mismo tejido que se extiende a otros sentires que se hilan entre sí. Particularmente porque la cama como objeto feminizado y lugar de opresión en la cultura no se agota con lo planteado. Dos camas más vienen a la mente con relación a estos dos términos. La opresión oculta no solo ocurre bajo la sábana de seda, que puede ser la de los representantes de una falsa y cuestionable moral obispa y sus camas púrpuras no tan infantiles o simplemente la de la moral opresiva y sexista trasladada al propio entorno de las relaciones de pareja cotidianas.

Esa opresión también es ilustrada por Fernell Franco en la serie de fotografías *Prostitutas* (1970) (ver [Galería 3](#)). Estas fotografías se comprenden como uno de los primeros gestos de fotografía independiente de Franco a partir de un trabajo documentalista de la prostitución en Buenaventura, “donde se refleja la vida de las trabajadoras sexuales de este puerto del pacífico colombiano” y cuyo recurso al blanco y negro resultaba ser “más apropiado que el color para reflejar la realidad sin engaños ni distracciones, y que se convirtió en una constante en su obra, gracias a la influencia que recibió de Rembrandt y del arte cinematográfico” (CVI, 2020, pág. parr 7). Pero esta explicación carece de excentricidad. Franco elige la habitación, incluso la cama allí disponible y captura un juego que se entiende también como un principio vital que el fotógrafo entendió desde temprana edad: la vocación por “seguir a la deriva de la sobrevivencia” (Iovino M. , 2004, pág. 15). Curiosamente fue otro objeto el que le enseñó, en sus propias palabras, este principio vital, a saber, la bicicleta, la “burríta”, medio obligado de trabajo para un joven llegado a Cali, pero también de descubrimiento, de paseo, de amistad en el diario vivir por las calles de la ciudad. Franco es honesto en esa ambivalencia: la vida misma en Cali, cuestión susceptible de ser compartida, no es de un solo modo o color. El blanco y negro elimina justamente lo que de intenso y acomodado puede brillar con color en una fotografía publicitaria; lo que queda es matices de zonas grisáceas no absolutas.⁴⁷ Los italianos con los que conoció el mundo de la fotografía eran cultos huéspedes que venían huyendo de la guerra: “oyéndolos me di cuenta de que los desplazados éramos muchos y que veníamos de muy distintas partes” (Iovino M. , 2004, pág. 16). Como fotógrafo de noticias para el *Diario El País* y el *Diario de Occidente*, los contrastes radicales se mezclaban en la rutina. Tuvo que fotografiar matanzas a diario: “el Diario publicaba todos los días en la primera página imágenes de los muertos del día anterior, que nosotros los fotógrafos habíamos ido a buscar en los lugares en que sucedía todo aquello” (1992, pág. 13). Atestiguar el terror de la violencia y la muerte y capturar con la cámara lo que será el periódico de ayer; sentir la confrontación de un oficio cotidiano y un escenario que debería detener el tiempo: “Lo que veíamos era en realidad aterrador. Uno llegaba a esos pueblos

⁴⁷ “Me parece que la realidad es blanca y negra y que el color es el generador de engaños, que es un distractor que pone borroso lo que uno quiere decir. El blanco y el negro permite manejar profundidad en lo más sencillo, porque lo obliga a uno a entender el contraste más simple de lo verdadero. Desde que estaba muy joven me ha parecido que el color lleva la fotografía al mundo de Walt Disney, porque le da el encanto de la fantasía y de las exageraciones” (Iovino M. , 2004, pág. 24).

sin luz, generalmente incendiados después de la confrontación. No se veía en dónde estaban los cadáveres, por lo que uno tenía que ir a tientas palpando, ubicarles la cara y enseguida, con el flash, hacer visibles sus rostros para registrarlos. Ese impacto en que aparecía por segundos la cara de la persona masacrada era algo demasiado fuerte, algo sin nombre. El muerto como que se le metía a uno entre el alma. Todavía es imborrable para mí el primer encuentro” (2004, pág. 13). Allí mismo se labran relatos y memorias *postmortem*, que como espectador in situ Franco no puede sino sentirse atravesado: después de fotografiarlos los apilaban a lomo de mula para llevarlos en camiones, pero ¿a dónde iban los camiones llenos de cuerpos? ¿Llegaban al anfiteatro de Cali o los tiraban a los ríos “que siempre estaban llenos de muertos flotando”, o los cargaban en vagones del tren y los dejaban por otras partes? “Eran relatos macabros en medio de una violencia imparable. Y esa violencia no es distinta de la de ahora”. (2004, pág. 13). Pasado y presente de la violencia en el país se entremezclan también. Pero también la indolencia de la diferencia de clase que se alimenta de esa historia de guerra y convulsión social: “No solo era la diferencia con respecto a lo que yo conocía como una vida normal en mi barrio, sino que muchas veces llegaba al periódico después de fotografiar desastres y allá me estaban esperando con una chaqueta y una corbata para que me fuera corriendo al Club o a las reuniones sociales, a registrar los cocteles de la gente más adinerada, a la que no tocaba toda esa realidad con la que yo me encontraba a diario” (2004, pág. 12). La realidad, en sí misma confusa, enredada y conflictiva, mostró para Franco una ambivalencia que le demandó perder la inocencia y obligarse a buscar una explicación: “Yo mismo tenía que sacar conclusiones, tratar de darme una explicación de qué era todo eso que presenciaba. Mi modo de ver las cosas cambio definitivamente porque el pan de cada día era toda esa realidad tan difícil y tan contrastada” (2004, pág. 12). Entre la búsqueda de sentido y el miedo generalizado, la vida en el país es ineludiblemente ambivalente.

Incluso Franco recuerda reporteros que preferían hacer la reportería del desastre que la de cocteles, como un modo de mantener la continuidad y la cordura. Para Franco, la posibilidad de buscar ese sentido se expresa en *Prostitutas*. “Seguir a la deriva de la sobrevivencia” es una actitud ante la cotidiana rotura y es ello lo que captura con su lente a lo largo de su trabajo artístico.

Esos barrios no eran miserables, pero si muy pobres. Para la gente que vive en esas situaciones de pobreza no hay salideros, la vida es una misma cosa siempre. Esta idea traté de expresarla en la insistencia de los espacios de *Prostitutas*, en la insistencia del desastre en *Demoliciones*, en la reiteración de lo que se esconde en *Amarrados*, y en la asfixia constante de *Pacífico* y creo que esta también en la repetición continua del espacio de *Ciudad de Dios*. La cámara da vueltas por unos mismos sitios devastados y conflictivos en los que continuamente se agrava el problema hasta que estalla, y después de que estalla vuelve a empezar el mismo problema sobre un abono más fuerte (2004, pág. 37).

La serie *Prostitutas* presenta una mirada inesperada de la ambivalencia, a saber, la posibilidad de reír en medio de la situación de opresión, de ser mujer y a la vez objeto sexual. Grises por todos lados, los cuerpos desgastados posan, se ríen, participan del juego que les propone Franco y que él alcanza a capturar, a la vez que se evidencia el espacio, su mugre y su condición de ese otro oculto distinto al de Bursztyn, pero igual de violento y mecánico. Las mujeres posaron para Franco con su cuerpo desnudo mostrando una mirada que, empero, se revela transparente; acostadas en la cama mullida, por todas compartida y manchada, juegan con el fotógrafo de revista a ser más que receptáculos del desfogue de marineros borrachos. Lo que para ellas es un instante de risa en esa cama, se convierte en los espectadores posteriores en un recordatorio del contraste humano e ignorado de un rincón olvidado de Buenaventura que, empero, refleja el sino compartido de niñas y jóvenes chicas en los barrios pobres del país. No son “solo” prostitutas, mercancía-cuerpo, sino chicas que sin reparo alguno son como uno, se acuestan y ríen, sienten y viven lo que la sobrevivencia tiene en común. La cama allí se revela cómplice, ya no solo del marinero o paseante que se esconde allí, sino de la vida que sobrevive en esas mujeres a la deriva.

Es interesante ya notar que esa ambivalencia no es gratuita ni mórbida. Por el contrario, es constitutiva del tejido intertextual. Richard Bauman destaca en *A World of Others' Words* que la producción de intertextualidad tiene como base el hecho de que la vida social esta discursivamente “constituida, producida y reproducida por actos situados de habla y otras prácticas significantes que están simultáneamente ancladas a sus contextos situacionales de uso y los trascienden, conectados por lazos interdiscursivos a otras situaciones, otros actos y otros enunciados” (Bauman R. , 2004, pág. 2). El repertorio de conceptos y prácticas culturales conforma un marco convencional de base para la producción, recepción y circulación del discurso. La cuestión aquí es que los enunciados emergen de este repertorio, pero en virtud del uso, de las prácticas comunicativas, son potencialmente

descontextualizables. A su vez, la descontextualización implica la recontextualización en otro contexto. Así, la iterabilidad de los textos consiste no solamente en su potencial de ser enunciados en diversas ocasiones y contextos, sino que al hacerlo se labran lazos intertextuales entre los mismos. A diferencia de las aproximaciones seminales, al abrir el centro del texto al mundo interdiscursivo, la intertextualidad no se acota en los nexos entre textos y sus citas más o menos explícitas, sino que el punto de interés, con Bauman, yace en “cómo la intertextualidad se efectúa en prácticas comunicativas, incluidas la producción y recepción, y con qué finalidad” (2004, pág. 5). De hecho, defiende el autor, la intertextualidad genérica de los textos es insuficiente para dar cuenta de la configuración formal, pragmática o temática de una enunciación, puesto que existe una brecha intertextual (“*intertextual gap*”) entre el texto particular y la clase genérica del discurso en el que se participa. El token del enunciado no es una entidad cerrada, sino que porta significación y se enlaza con los otros elementos del proceso discursivo, los discursos paralelos, la situación social, las agendas estratégicas y demás factores situacionales y extra-situacionales que modulan la producción y la recepción de la enunciación.

De modo que la recontextualización implica, en sentido estricto, una reconfiguración del contexto; este se recrea en el acto de habla mismo y la brecha intertextual se calibra en correlación con los factores de la situación y del género de discurso (más restrictivo entre más institucionalizado o procedimental, por ejemplo, una situación judicial). Por ello, cuando la enunciación se ubica en una práctica que amplía la brecha intertextual da lugar a la adaptación de los marcos genéricos a las circunstancias emergentes y, en consecuencia, a diversas y novedosas relaciones de significación. La intertextualidad en esta brecha se hace performativa, es decir, construye significación en su propio acto de tramar las relaciones de significación *in situ*. Lo performativo aquí, en el acto mismo de enunciación o de realización de una práctica, conjuga lo regulado y tradicional que da sentido a la repetición de la acción y lo que excede y se produce en el acto y en la recepción del enunciado. De modo que lo performativo hace parte de las dinámicas de recontextualización y, en consecuencia, de los alternativos y cambiantes marcos disponibles que se efectúan como intertextualidad dinámica y abierta de los textos.⁴⁸ Esta

⁴⁸ “Approaching performance in terms of the dynamics of recontextualization opens the way to a recognition of alternative and shifting frames available for the recontextualization of texts. Successive reiterations, even

es la ambivalencia de la intertextualidad a la que nos hemos referido. No es meramente que las fotografías de Franco y sus camas de prostitutas puedan referir a un lenguaje cinematográfico de blanco y negro y a las poses de mujeres de revista; sus camas son principalmente las del mundo de esas mujeres, su condición, las historias de vida, y con ello, los discursos y prácticas que las oprimen y se reproducen en la sociedad colombiana. Las fotografías capturan todo el universo simbólico en torno a esas mujeres-camas y a la vez abren un circuito de crítica y sensibilidad hacia el circuito inmoral que condescendentemente aceptamos como normal y del que preferimos callar.

Séptimo: ex-tender la ambivalencia

Así, la realidad es intertextual, y las propuestas de sentido que el arte abre se introducen en sus tejidos y los pliegan, los alteran, los descontextualizan para generar en la performatividad de su práctica un enunciado de la rotura que no vemos, del sentir que le debemos, y del sentido que se anuncia.

Otra cama que décadas atrás muestra esta necesidad de anunciar es justamente la de otra mujer: *Esquizofrenia en el manicomio* (1940) (ver [Galería 3](#)) de Débora Arango (1907-2005) revela una cama loca de mujer descontextualizada. ¿Cuál es su ambivalencia? ¿Qué operación performativa ocurre en esta pintura? La cama de Bursztyn sale de lo oculto para mostrarse histérica, la cama del señor sufriente de González es destendida en gritos desnudos, la cama cotidiana en penumbras de los rincones de Cali se confina para ser ilustrada. Es la misma cama, el mismo referente objetual, pero su contexto objetual se recontextualiza en una habitación del manicomio. La cama loca acoge todo lo que en la normalidad esconde. Sustituye el escenario burgués y la mujer recatada de los años treinta por cuerpos desnudos, imágenes de mujer, posiciones de mujer deseada que interpelan

of texts for which performance is the expected, preferred, or publicly foregrounded mode of presentation, may be variously rekeyed. A performed text may be subsequently –or, to be sure, antecedently – reported, rehearsed, translated, relayed, quoted, summarized, or parodied, to suggest but a few of the intertextual possibilities. Here again, a focus on the calibration of the intertextual gaps between successive reiterations of a text in dialogic history of performance illuminates the discursive foundations of sociohistorical continuity” (Bauman R. , 2004, pág. 10).

procesos de subjetivación; todas estas representaciones de lo femenino rodean la cama y acosan el cuerpo, tal y como agreden la mente y el sentir de la subjetividad femenina. Desde el centro de la imagen, el vientre ejerce un doble movimiento. Por una parte, cae sobre el borde de la cama con un centro pesado que pliega las cobijas; a la vez, por otra parte, es un punto de expulsión de las extremidades del cuerpo: piernas musculosas, manos apretadas y pies firmes, casi entumecidos, incluso sus pechos como pectorales marcados, se extienden como si se dirigieran a salir del marco. La imagen no sexuada de la mujer lucha contra el fondo de imágenes que rodean la cama, y la cama recibe el cuerpo pesado de la mujer y a la vez le impulsa cual trampolín hacia el afuera de la imagen. Como si la mujer con cabello de fuego fuera lanzada sobre el rostro del espectador, una cama cómplice queda atrás para que el cuerpo sin miramientos ni adornos, lejos de la feminidad sexuada de lo que ha de ser mujer, anuncia la necesidad de fuga que acoge el sentir femenino; la cama que había acogido y ejercido esa forma-mujer invierte su silenciamiento y expone un cuerpo-fuerza que se expande desde el vientre y que se muestra real frente a la locura de lo normal.

La ambivalencia se muestra en el cuerpo atrapado en el matrimonio, escapista de la representación (visual y social) de la mujer. La intertextualidad se muestra en el universo de significación que el objeto cama acoge y contrapone, que el cuerpo recibe como ilustración y como fuerza, que apela a lo que corresponde a la subjetivación femenina y lo que la subjetivación masculina reproduce y desea y lo que el sentir de esta mujer –en la imagen, en Débora Arango, en la espectadora potencial que todas y todos podemos ser– trae del anhelo de escapar. La realidad social entonces no solo es discursiva, sino que la intertextualidad misma que trama este tejido es ya extrañante. Es justamente por ello que la cama se convierte en un vector intertextual que, en suma, es el centro de confluencia y de ex-centricidad entre repertorios de significación y aperturas del sentir. En el choque que el objeto cita entre estos flujos de la experiencia la realidad se muestra como es: desaforada, recubierta, absurda, conflictiva, recubierta con formas discursivas que, empero, el tejido de las obras puestas a constelar ha plegado sobre el sentir. Frente a toda la tradición y carga cultural de la cama, o mejor, precisamente sobre esa cama, la mujer histórica de Débora Arango anuncia la vida que queda extrañada; al plegar lo opresivo

sobre sí mismas, cama y cuerpo revelan lo que quedaba oculto como una fuerza que debe ser vivida.

MCL: Son desnudos que no se avergüenzan de su desnudez, que miran de frente y en actitudes desenvueltas, desinhibidas. ¿Cómo logra usted llegar a ellos?

D.A.: No lo sé conscientemente. Es lo que sale de mí. Tal vez por ser mujer y porque lo hago con más amor. Sí, pienso que es porque pinto con mucho amor y mucha fuerza... En mi trabajo pongo el alma y busco desentrañar el alma de lo que pinto...

MCL: ¿Y es por esto que muchos califican su pintura de pagana?

D.A.: Sí, creo que es por esto y lo cierto es que no sé pintar de otra manera. Hay una anécdota curiosa que te la voy a contar: en 1940 quise pintar una mujer distinta, con expresión piadosa y la pinté y el cuadro se llamó “La Mística” y al final, resultó pagana como las demás...

MCL: ¿Y cómo se explica usted esto?

D.A.: No sé... quizás es que en el fondo toda mujer tiene algo que ocultar... debe mostrar una apariencia de pura y santa para que le permitan vivir la vida. Si se muestra tal y como es, tal y como siente, seguramente termina siendo rechazada. La obligan a una máscara y por eso vive oprimida. A lo mejor, lo que mi pintura intenta es desentrañar un cierto “paganismo” oculto en cada una (Laverde, 2017, pág. 227).

Esa ambivalencia intertextual es un conflicto que entreteje, que aprieta las fibras de la experiencia misma, que teje otras tramas y delinea otras maneras de ver la vida y resistir. Tal potencia atravesó la vida misma de Arango como pintora proscrita en la historia del arte y, sin embargo, constante en su vocación de pintar como mujer. Y esta obra no es la única en la que se expone su mirada crítica de las situaciones de opresión de la mujer o de la mujer oprimida como símbolo de la complicidad con las estructuras de violencia y opresión en el país, como el cuerpo de la mujer manoseado y prostituido en *Justicia* (1944), otro cuerpo de mujer desnudado y comido en entrañas por buitres al abrigo de una falsa paz en *República* (1958) u otra mujer ataviada de colores y cabeza descubierta que besa de rodillas la mano del obispo ante las libidinosas miradas clericales en *La procesión* (1941). La mujer en Débora Arango es una figura autorreflexiva de la propia situación del país y su pueblo, su condición de sumisión y de víctima; ajena a los partidismos, revela una táctica política anclada en una época, la llamada Violencia, que se muestra tan convulsa, engañosa y sangrienta como la presente.

De modo que la intertextualidad, para ser tal, ha de ser ambivalente; es menos un fenómeno de citas que uno de entretejidos, de tramas que se abren en múltiples direcciones y que, a la vez, evidencian nuestra propia y simultánea multiplicidad. Pero la participación en la performatividad del contexto que implica renovar o reubicar un texto, un objeto, un

acto, etc., requiere ahondar en dos facetas. Primero, encontramos el hecho de que esa trama no es accidental ni ingenua, y que al ser particularmente propicia a la poética del arte objetual, la cama, en tanto objeto de uso con su bagaje ya aquí abierto, evidencia tensiones de poder y orden social como parte de su táctica y vocación crítica. Segundo, el arte objetual no suele cerrarse en una interpretación crítica, sino que el sentido de la crítica supone que la recontextualización misma apunta al hacer de una vida extrañante; la crítica se muestra medio para indicar un posible en la experiencia y la subjetividad implicada en la obra.

Ahondemos en la primera faceta. Resulta ineludible entender la vocación crítica a la luz de los estudios que Norman Fairclough ha realizado de la intertextualidad en el marco del análisis crítico del discurso. Para este autor la intertextualidad se encuentra vinculada con la hegemonía: si la intertextualidad permite adoptar una comprensión crítica de las convenciones existentes, se debe a la manera en que se inserta en el marco de las relaciones de poder que permean las prácticas sociales correlativas. De ahí que Fairclough proponga una distinción entre la intertextualidad manifiesta, aquella cuyas relaciones ocurren entre textos, e intertextualidad constitutiva, aquella que tiene lugar entre los textos y las convenciones estructuradas para constituir un orden de discurso: “en la intertextualidad manifiesta, otros textos están explícitamente presentes en el texto bajo análisis; ellos están “manifiestamente” marcados o señalados mediante características en la superficie del texto, tales como comillas de citación [...] La intertextualidad constitutiva de un texto, sin embargo, es la configuración de convenciones discursivas que yacen en su producción” (1994, pág. 104). En el eje que se forma entre la intertextualidad manifiesta y constitutiva, se evidencia una heterogeneidad de textos y modos de análisis que resalta los diversos y contradictorios elementos e hilos presentes en un texto y, en consecuencia, la complejidad del fenómeno intertextual (conforme a la integración y superficialidad de las relaciones). El cruce de estas características ubica la ambivalencia en el centro de la cuestión –interrogante que nos persigue en esta trama:

La intertextualidad es la fuente de gran parte de la ambivalencia de los textos. Si la superficie de un texto puede estar determinada de manera múltiple por los otros textos que entran en su composición, entonces los elementos de esa superficie textual pueden no estar claramente ubicados en relación con la red intertextual del texto, y su significado puede ser

ambivalente; diferentes significados pueden coexistir, y puede que no sea posible determinar “el” significado (Fairclough, 1994, pág. 105).

Fairclough señala, por ejemplo, que cuando un documento oficial es traducido a la noticia del día es ciertamente posible integrar formas directas e indirectas de presentación del discurso (citas o reportes como “el comunicado dice...” o acotaciones indirectas en la voz o guion del reportero) mediante giros en el lenguaje que afectan el escenario, medio e intención de la práctica comunicativa: sus giros entre lo monológico y una pretensión conversacional, la elección de términos en la presentación de la noticia que impacten en la audiencia, las sinédoques entre los fragmentos de texto y la sensación de dar cuenta de todo el documento y, por supuesto, la traducción del lenguaje oficial al popular, todo esto elabora una versión del documento y del hecho político, jurídico o social al que responde y de la audiencia para quien constituirá la versión verdadera de los hechos (1994, pág. 110). Los medios aprovechan estratégicamente la ambivalencia para transmitir con efectividad las voces del poder de manera engañosa y encubierta. La intertextualidad, entonces, se convierte en garantía de efectividad de la reproducción de las relaciones de poder en la presentación misma de la noticia. Llegar a esa estructura de poder es a lo Fairclough denomina intertextualidad constitutiva o interdiscursividad.

Resulta sugestivo del planteamiento de Fairclough considerar que en el texto en análisis el orden del discurso hegemónico es citado de manera constitutiva. La intertextualidad manifiesta aparece entonces como un tipo de discurso que se configura, tras su superficie textual, también de elementos del orden discursivo. Ello conlleva una pertinente consecuencia: “la intertextualidad tiene importantes implicaciones para un asunto mayor en este libro: la constitución de sujetos mediante textos, y la contribución de prácticas discursivas alternas a cambios en la identidad social” (1994, pág. 133). La posibilidad de generar relaciones intertextuales alternativas o cambiantes en el discurso compete a su vez a las condiciones de efectuación de procesos de subjetivación. Esto es generalmente cierto en el transcurso de la historia de vida de un individuo, así como de grupos o comunidades; nuevas relaciones discursivas conllevan formas alternas de concebir la propia identidad, esto es, la experiencia misma se compone de elementos intertextuales que ratifican o

transforman las posiciones de sujeto.⁴⁹ Esto indica que los textos que emergen de aquellas intenciones marcadas por la crítica, al ajustarse y reconocer el fondo interdiscursivo, también abren la posibilidad de reajustar y revisar las posiciones de sujeto del orden discursivo vigente.

Allí yace el enlace entre la posibilidad que abren las alternativas que emergen de modificar las relaciones constitutivas de la situación intertextual en la que como sujetos nos hallamos y el hacer mismo de las poéticas artísticas avocadas al extrañamiento. No que sea un potencial exclusivo de las artes, pues movimientos sociales y formas colectivas de agenciamiento pueden dirigirse directamente a transformar las relaciones con las que concebimos el orden y lo asumimos como lo normal. Pero cuando obras de arte como aquellas con las que hemos rastreado el tejido ofrecen una mirada crítica de la maternidad, de la sexualidad, de lo femenino –cosas todas que ocurren en la cama según la cultura– su potencial se orienta a desajustar la normalización de las relaciones de poder que han entrelazados esos campos de la experiencia humana y a visionar desde el sentir otra manera de pensar la subjetividad. De ahí la pertinencia de considerar otra faceta de la intertextualidad, con ocasión de una(s) nueva(s) cama(s).

Octavo: extender los extremos de lo paradójico

En este nudo del objeto de uso, se ha mostrado un conmutador idóneo para el encuentro intertextual entre lo discursivo mentado y la transformación interpelada. La cama recoge y extiende sobre ella múltiples y simultáneas significaciones que guardan vigencia en el orden social y se reproducen en la experiencia cotidiana. Y justamente el recurso a la cotidianidad retorna como interpelación de la táctica artística hacia el segundo punto: vislumbrar esas vidas extrañantes que, por ello mismo, dejan abierto lo posible de una transformación o alteridad de lo normal. Una nueva cama resulta particularmente dicente de este nudo de inminencia. *Posición horizontal* (2011) (ver [Galería 3](#)) de Juan Fernando

⁴⁹ “Texts postulate, and implicitly set up interpretative positions for interpreting subjects who are ‘capable’ of using assumptions from their prior experience to make connections across the intertextually diverse elements of a text, and to generate coherent interpretations. [...] they are themselves also being positioned (or having existing positionings reinforced) as complex subjects by texts” (Fairclough, 1994, pág. 135).

Herrán (1963-) dispone en las coordenadas del cuerpo acostado lo que pertenece a las jerarquías del consumo ostentoso. Puede que en esta disposición no haya alusión a alguna de las experiencias mentadas por las otras camas y simplemente se trate de la básica y cotidiana necesidad de reposar; pero la obra de Herrán recuerda que el acto y la posibilidad de tenderse sobre una cama no es la misma para todos y que depende de la posición social y el capital adquirido. Habrían dos extremos de los que halar en esta obra: por una parte, la enorme cama *King size* con cabezal capitoneado resulta ser el contenedor exclusivo que da orden a todas las demás, de manera que de afuera hacia adentro van reduciendo su ostentación y simplificando su estilización; por otra parte, el centro contiene el único elemento blando capaz de recibir el cuerpo de esta cama, dejando en simultaneidad la conclusión de que es en lo básico y popular del catre de metal que todos, en el fondo, podemos yacer y más allá de lo cual no hay sino capas de decoración. Ambos extremos entretejen correlaciones diversas que apuntan al tiempo a declarar la presencia de las jerarquías asociadas al consumo y la clase social que desde el exterior se muestran como mejoría, éxito y confort y a exponer la semilla existencial de lo que yace desnudo como desnudas se hacen las camas: la misma vida cabe en el mismo catre para cada quien. La obra de Herrán explicita el orden que yace a la intertextualidad constitutiva de la cama como objeto para satisfacer una necesidad básica, pero, a la vez, reestructura sus coordenadas para declarar lo común que pertenece al cuerpo que yace.

Pero aún hay algo que requiere aclararse, pues la cotidianidad de Herrán descrita así resulta demasiado ligera. Al poner en horizontalidad lo que se vende como verticalidad, no solamente se hace común el lecho y el cuerpo acostado, la experiencia compartida de dormir así y no como vampiros. ¿No se hace también compartido lo no dicho, lo sucio, lo maloliente, violento de lo cotidiano? Por ejemplo, la excentricidad aquí habrá de reconocer todo lo que ocurre en ese catre central; las fuentes de tal reconocimiento pueden provenir de los más diversos lugares, pero por ahora vienen a la mente las descripciones que, por ejemplo, los cuentos de Harold Kremer (2017) realizan de la cotidiana desgracia que se vive en el campo y los sectores más populares de la sociedad. Entre un catre así y unas camas de simple y tosca madera Kremer ubica en un lenguaje a veces demasiado directo la cama del niño secuestrado que muere y desaparece (*El prisionero de papá*); la vida, la familia, el matrimonio que pasa por la cama, se revuelca haciendo el amor sin amor, y los

amantes que se van (*Algo mecánico, algo manual*); el cuerpo sometido al escarnio y al uso para la necesidad o el vicio (*¿Quién va a pagar?*); los abuelos que se mueren borrachos en su lecho (*El gato negro*); el sexo abierto que no hace vida, que no tiene vida (*Sin aves y sin ruido*); el revolver que resuena la locura y el homicidio (*Gelatina*). La cama es testigo silencioso de la realidad humana, cruda, cruel, penetrante, con olor a fluidos y muertos, en la que la inocencia es imposible y todas y todos llegan a la cama borrachos y adoloridos de la vida.

Entre las camas centrales y las intermedias a lo mejor se ubican relaciones con otro tipo de flujos y condiciones de vida. Los cuentos de Óscar Collazos (2018), aunque oriundos de la misma tierra de Kremer, relatan historias diferentes sobre la cotidianidad de la cama. Sus historias tienden una cama que relata el velorio del “tipo de bien” del pueblo que escondía y abusaba a los muchachos (*Don Pacho -que en paz descanse- siempre fue un tipo de bien*); la cama también recoge las frustraciones de una niña pudiente que se fuga de la casa paterna por enamorada y, empero, con el tiempo, añora la comodidad perdida en su propia alcoba y vive en el desprecio de su infortunada escasez (*Puertas abiertas, distancias cerradas*⁵⁰); una cama atestigua el homicidio por doce disparos de pistola y el gesto de miedo de los vecinos que apenas se asoman por la ventana y comparten la indiferencia de un crimen más en alguna página del periódico (*Los vecinos nunca sospechan la verdad*); o esas camas de desarraigo en otro continente que se predicán como actos de valentía de dejar su propia tierra (*Biografía del desarraigo*⁵¹) e incluso están ahí para padecer y morir

⁵⁰ De este cuento, es rescatable esta imagen de la alcoba significada: “Ahora queda el refinamiento de tus gestos, la preferencia por los colores sobrios adecuados al color de tu piel, tu gusto en el arreglo de las cortinas y la disposición de las flores en su sitio, cierto tono amable en la voz y la manera de quebrarla hasta la delicadeza... Cerca de él, imagen del amor, todo parece estar borrándose, todo, hasta la misma conciencia del pasado... Ahora es otra mano, es otro beso, es otro lecho. No es Bach, ni Vivaldi, ni el revoloteo de los pájaros afuera, ni la voz complaciente del servicio, ni el cucú a la hora exacta. Todo se ha roto y estas al lado suyo, y es largo el silencio en un cuarto pequeño sin corredores y es más larga la ternura (“tu piel no había sentido tanto el roce de tu piel”), algo distinto, ruido de autos afuera, tropel en los corredores que dan a la única habitación de la humilde vivienda, ausencia de la sirvienta-negra-silenciosa” (Collazos, 2018, pág. 76). “Empezaras a mirar sus cosas y a quitarles el misterio que les dabas cuando viniste el primer día a su cuarto. Las dejarás en su sencillez, en lo que son por sí solas: cama, espejo, habitación, máquina de escribir, cortapapeles, zapatos, corbatas, ceniceros, libros, sus cosas que alguna vez tocaste e impregnaste de significado y de valor porque eran sus cosas. Él, debatiéndose en el pánico, en el tecleo prolongado, en la música de la radio, en los anuncios comerciales, siente que partes y que sus cosas solo son naturaleza física” (2018, pág. 79).

⁵¹ Otro tipo de alcoba en desarraigo relata en este cuento: “No se estaba bien, jamás se estuvo ni se estaría bien en esa mierda de cuatro metros cuadrados y una mugre cocina adonde apenas se podía entrar y para agregar el cabinet a dos pasos de la estufa, a cinco centímetros de la mesa en donde se ponían a hervir las

entre añorar el hogar y, empero, sentir la vergüenza de volver con las manos vacías y los vicios llenos (*Adiós Europa, adiós. La soledad del viejo amigo*).

Kremer y Collazos son ejemplos de la sensibilidad hacia esa cotidianidad más común, más cercana que se encuentra en las camas centrales de Herrán. Vistas así, se pone sobre la mesa que la contención de la cama monumental no es más que falaz y distante, es la que corresponde a la cotidianidad de telenovela y del mundo feliz que se compra con ella. Ajeno y distante, no es sino el deseo frustrado de una cama que en realidad no puede acoger la brutal cotidianidad, sino para burlarla o eludirla. Así, las camas de Herrán se muestran potentes en llevarnos al centro ineludiblemente compartido de las angustias y características de la vida desnuda que efectivamente lucha y se hace sentir; aguanta, prosigue y muere. Estos cuentos de Kremer y Collazos privilegian en más de una ocasión lo que ocurre en la alcoba y con ello nos conectan con esas camas que Herrán pone por centro de la experiencia. Lo que significa que la tensión entre lo concéntrico y lo excéntrico en estas camas extienden los extremos hacia la trama de intertextualidad constitutiva en la obra y, a la vez, invierten la lectura ascendente del éxito, condescendiente con el consumo ostentoso, para reconocer ese centro blando y mullido que a todos de una u otra manera nos pertenece y trastoca.

Esa extensión de dos extremos resulta sugestiva para nuestra cuestión, pues no se trata de recuperar una dialéctica en la obra que impone un tercero resolutorio; lo más común en las obras-camas con las que hemos hilado es que ese tercero no exista. Por el contrario, entre una a otra se abre la rotura, se evidencia la crítica que motiva la obra y se dejan tensas, apretadas las fibras de lo en común. Tampoco se trata de una simple dicotomía, sino de un encadenamiento abierto, inacabado, expuesto a todas las formas de expresión del sentir que expresan un tejido común –por lo doliente y por lo expectante– que vincula las obras y la vida misma, como es y como podría ser. Ese tejido común que emerge de seguir estas camas no es ya el de la intertextualidad manifiesta de citas o reportes de una a otra, ni el de la arbitrariedad inevitable de marcar el límite de la constelación, sino el que aúna tradición,

papas, a freír los huevos, a humedecer las lechugas, a secar el arroz, el asqueroso inodoro ahí mismo y solo bastaba volver los ojos para verlo, sumergirse en la discreta e inútil cortina de tela humedecida salpicada de agua mantecosa, y saber que la cocina era el inmundito espacio cerrado y sin ventanas y si se salía al cuarto habría aire, pero era el apestoso aire que seguía viniendo de la rue Saint-Denis” (Collazos, 2018, pág. 233).

presente y expectativas de transformación, el que evoca lo absurdo en lo cotidiano y lo canta cual juglar por la provincia de la hamaca grande para anunciar el deseo de otro presente. El canto de las desgracias, la fiesta en el duelo, el arte en la adversidad, paradojas que vivimos incluso en frases de fervor y fatiga como “parar para avanzar”. Esto apunta a una tercera faceta de la intertextualidad excéntrica: 1) tiene una performatividad crítica con relación al orden discursivo; 2) establece conexiones con los extremos de lo paradójico en la vida; y 3) tiene lugar como participación en la trama del tejido.

Noveno: participar en la trama

En *Presupposition and intertextuality*, Jonathan Culler comparte la distancia con la comprensión básica de la intertextualidad: “El estudio de la intertextualidad no es la investigación de fuentes e influencias, como se concibe tradicionalmente: ensancha su red para incluir las prácticas discursivas anónimas, códigos cuyos orígenes se pierden, que son las condiciones de posibilidad de textos posteriores” (1976, pág. 1382). Culler aporta una correlación entre un cuerpo intersubjetivo de conocimiento y la posibilidad hilar entre la tradición y la proyección. El pasado de una tradición se evidencia por los ecos entre lo que un texto expone y lo que presupone; a la vez, por el hecho de que las presuposiciones se revelan mejor por el contacto con las presuposiciones de los otros y lo que tienen en común. Lo que es presupuesto no pertenece meramente, o ciertamente no tras unos breves eslabones, a la acción singular del hablante, sino que se desdobra en los diversos puntos de vista que subyacen y se encuentran en las prácticas comunicativas.

Esa base que enlaza los puntos de vista intersubjetivos constituye un código previo que posibilita la intertextualidad misma. Los enunciados o los textos dependen de la existencia del código previo –aún si el código se muestra siempre como actual. Lo que brinda inteligibilidad a un enunciado o un texto es su participación con el código. El código previo al que alude Culler como tradición corresponde más al campo discursivo de las presuposiciones que circulan en el lenguaje natural y se actualizan en las prácticas comunicativas; presuposiciones pragmáticas que establecen relaciones entre el enunciado

y la situación de enunciación. Esta pragmática confronta el código previo con la generación de un espacio intertextual. La promesa como acto de habla abre un espacio intertextual que vincula las condiciones de partida del código previo con un futuro posible que da sentido a lo prometido. Así, lo que es condición de posibilidad de lo enunciado se transforma en espacio de transformación de lo heredado, “de las convenciones que subyacen a esa actividad o espacio discursivo” (1976, pág. 1396).

Habría que reconocer que la pragmática no siempre es tan transformadora. No en pocas ocasiones el contexto se recodifica en su estructura más conservadora, re-presentando el pasado. Pero hay poéticas artísticas capaces de proponer modos de enunciación que por su propia táctica y vocación vinculan lo dado con lo posible, tejen lo que constituye el orden discursivo con enunciaciones que utilizan lo presupuesto para proyectar textos en el tiempo. Lo proyectado, lo futuro, no es sino una construcción de sentido de lo posible a partir de lo dado; es aquello que nos damos la posibilidad de pensar, imaginar, desear con base o en contraste con la experiencia presente. Cuando el presente resulta tan restrictivo que orienta lo posible en una sola dirección, ya no es un futuro posible, es solo un vector de reproducción ideológica. De modo que esa posibilidad de proyección de un posible está planteando una pragmática que ya no es solo la de la interacción con la obra, la que vincula el texto con las prácticas comunicativas o con la intertextualidad constitutiva; lo que atrae retomar de lo planteado con Culler es que da lugar a la participación; la intertextualidad consiste en una demanda de participación. Es decir, cuando la obra evidencia sus lazos con el trasfondo pragmático que constituye el espacio discursivo y recontextualiza críticamente las formas de ese mismo espacio y sus efectos en la subjetividad, a la vez, la participación del lector-espectador-oyente se convierte en el punto de inflexión en sí mismo y en vórtice intertextual del código previo y de un sentido futuro (en común) de la propia realidad.

De modo que el encuentro mismo entre el objeto de uso y el individuo en el marco de una obra de arte objetual se convierte en sí mismo en un escenario intertextual complejo; la intertextualidad no se agota en referencias historiográficas o estilísticas, o de movimientos e ismos, sino que también tiene lugar como extensión del acto performativo por el que se entrelazan las diversas tensiones entre lo dado, lo discursivo, y lo posible en el sentido y en

el sentir. Pero esto tiene lugar en virtud de ese encuentro participativo inicial entre la obra y el sujeto del que emergen dichas tensiones. Pues es desde el objeto que se extienden los dos extremos en abierta simultaneidad: aquel del objeto, su contexto objetual, su mundo simbólico, extrañamiento crítico y aquel que se labra con la posición de sujeto implicada, aun si resulta conflictiva para un sujeto y en tanto decanta en lo que el sujeto participa con la obra. Su mirada y participación puede resultar siempre incompleta de manera individual; pero no hay que olvidar que el sujeto aludido en la obra es también posicionado por ella, es su interpretante y su lugar de enunciación a cuyo llamado, en diversos grados, cada quien se aproxima. El objeto-obra es vórtice de lo que porta el objeto y de lo que aporta el sujeto.

Por ello resulta inevitable preguntarse(me) ¿cómo aproximarse(me) a obras de diversas épocas, a la cama de González o Bursztyn de la década de 1970 y a la vez a obras más recientes como la(s) de Herrán o la cama contorsionada de Adrián Gaitán (1983-)? En junio de 2015, Gaitán realiza una instalación para la exposición *Piso Piloto* del Museo de Antioquia. Esta exposición invitó a promover el debate en torno al “tema de la vivienda y su relación con el espacio público” (Museo de Antioquia, 2015) y a la vivienda como un derecho que no encuentra solución individual sino colectiva. La instalación de Gaitán plantea un encuentro entre dos extremos de la vivienda desde el lugar de la alcoba. Por un extremo se anuda la imagen completa que expresa la instalación: cuadros de marco elegante y colores cálidos y una gran lámpara de techo escenifican el lugar de la cama de tubo de hierro y la colchoneta a rayas: una alcoba elegante con una cama pobre, da lugar a pensar que esa cama está fuera de lugar. Al extender esta impresión general se evidencia la jerarquía estética asociada al escenario cotidiano, donde el gusto y la clase excluyen lo popular por denigrante.

La recolección y acumulación de objetos encontrados en la calle ha sido el punto de partida para la mayoría de mis piezas. Me interesa trabajar desde el rol de reciclador-transformador para abordar temas que atraviesan lo social, lo ecológico y lo artístico. Mi pulsión por acumular y transformar objetos se produce bajo la necesidad de señalar críticamente los rasgos socioculturales de nuestra sociedad, con especial énfasis en las imágenes simbólicamente asociadas con la alta cultura. Muchos de los elementos con los que hasta ahora he trabajado pertenecen a un tipo de mobiliario muy particular: pianos de cola, lámparas de techo, objetos decorativos, obras de arte, etc. La idea es conjugar estas

imágenes representativas de una condición socialmente privilegiada para contradecir su naturaleza por medio de materiales pobres o menores adquiridos mediante el reciclaje. En la elaboración de estas piezas es igualmente importante lograr que el trabajo pueda ser abordado por cualquier persona y no solo por el público iniciado en las artes. Para ello trabajo con imágenes, situaciones y materiales que culturalmente resultan familiares o comunes para todas las personas, a fin de que sirvan de herramienta o punto de partida para generar una lectura autónoma (Gaitán, 2020, pág. 49).

Para Gaitán, de hecho, el escenario de “estilo colonial” corresponde a valores aún incoados en la cultura y el gusto de las clases medias y altas, cuestión que intencionalmente cita en su instalación. Empero, la manera en que realiza la cita no es gratuita. Al acercarnos a los cuadros y la lámpara, estos revelan que guardan la misma procedencia de la cama: madera reciclada, cartón, cabuyas, cuerdas y bolsas plásticas. Con ello, se confronta y conforma la imagen de fondo que se separa de la jerarquía aludida. Desplaza los valores del gusto de clase hacia los materiales reciclados que muchos colombianos utilizan para hacer su rancho. Así, al destacar la pauperización del material, se evidencia que aquello que realmente está fuera de lugar es la imposición de dichos valores en el participante de la obra. Lo que contenía una imagen de gusto colonial en la alcoba de gran lámpara y viejos cuadros, se muestra falso, impostado, fingido ante la coherencia de lo que ronda esa vieja cama reciclada ella misma de un viejo hospital.

La obra de Gaitán puede verse como un juego de ilusiones: primero un valor de clase con una cama que no va ahí, luego un rancho armado con cosas a la mano que sufren la impostura del gusto. Pero Gaitán se llama a sí mismo reciclador de objetos encontrados porque en sus instalaciones destaca la intertextualidad que les compete al retornarles un contexto objetual en el que vivir y, además, entretejer relaciones de elementos críticos del orden discursivo al que apelan, a fin de generar un espacio en el que el visitante se hace participante del escenario, activando y adoptando para sí la crítica estética y cultural a la que invita la obra. Es una participación que corresponde a la obra, pero a la vez que incide, interpela o, como evidencia la obra de Gaitán, contorsiona las fibras de aquellos valores que damos por sentados y deseables en nuestra subjetividad, nuestra sociedad. Esa contorsión es explícita, a la manera de la cama de Herrán, con esa colchoneta mullida y popular, famosa para todos como colchón a rayas de trapo y espuma, al alcance de muchos para quien el consumo de un colchón de resortes es un sueño americano. Pero Gaitán no

solo la ubica en esa cama de tubo, sino que la contorsiona de la cabeza a los pies. Perturba el dolor del cuerpo que allí yace, turbación de sentidos que se anudan, esa colchoneta a rayas se convierte en reflejo de la vida anudada, conflictiva, enredada de la subjetividad que nos refleja entre los extremos que halan la vida, el deseo de ser alguien en la sociedad del gusto y de clase, la sórdida realidad de ser otra pieza encontrada, un cuerpo más.

Nuevamente los extremos quedan extendidos, nuevamente en el objeto confluye lo que podríamos llamar fuerzas discursivas del orden de sentido y fuerzas expansivas de posibilidad que la obra contrapone y que tienen lugar con la participación del sujeto que se trama y trama sin cesar. De hecho, siempre inacabable, se mantiene activa para reflejar la manera en que la obra de arte objetual se mantiene, también, viva. El punto de vista mismo sufre con la obra el extrañamiento de la participación que desmonta la mirada entre esos extremos. Nos saca de quicio, evidencia lo anormal de lo normal. A estas alturas no solo esta experiencia se muestra susceptible de darse frente a cualquiera de las camas, sino que la diferencia en el hilo temporal por supuesto se reactiva, aunque a la luz de la intertextualidad constitutiva y performativa que compete a la participación actual. De ahí que probablemente acercarse(me) a las camas de Beatriz González hoy cuente con relaciones diferenciales frente a las de su actualidad, pero no por ello la tensión allí labrada deja de ser contemporánea. La cuestión es que, cual la imagen de una hamaca extendida, los extremos no se tocan uno a otro directamente en la obra, sino que para ser atentos a ellos hay que experimentar el extrañamiento que nos arroja a toda la trama intertextual excéntrica; lo dado y lo posible, lo perteneciente al orden y la crítica que aborda, no tienen una relación unívoca, sino que hay que desplazarse entre los hilos que conectan uno a otro al momento de mecerse en esta hamaca –y que, allí subidos, se sienten aún más las tensiones entre las fibras.

Décimo: dejarse mecer por la hamaca

Si la cestería nos sirvió de imagen-objeto para plantear el problema de nuestra cuestión de intertextual –apretar las fibras, sumar tejidos y elaborar un objeto que se vincula a un

universo simbólico y un modo de vida—, la hamaca, un objeto también simbólico en la genética de la cultura material, provee otra singular imagen-objeto del lugar desde el cual se siente la intertextualidad excéntrica en la obra de arte objetual: a partir del encuentro con la obra y la disposición a participar de su extrañamiento, se abren y conectan las historias, valores, anécdotas, saberes y críticas que ponen en tensión lo dado, lo moral, lo político y estéticamente correcto con lo posible, el sentir y el sentido con el que se busca abordar la realidad. Hay en esta imagen una conexión con aquella provincia extendida de La Hamaca Grande como una manera de referirnos a todo lo que pasa en esta tierra donde el olvido y soledad se responden con sed de sentido y confrontación de las múltiples imposturas coloniales y modernizadoras. La hamaca es un dispositivo cultural en el que se han encontrado y tramado múltiples conflictos y combates, así como resistido y perdido tradiciones y raíces.

Sigamos el hilo de su excentricidad. La composición de Adolfo Pacheco de 1969 presentada en una parranda de San Jacinto corresponde a las dos tradiciones de la región, la música de pulla y cumbia gaitera y la tejería de hamacas. Una y otra son expresiones de los modos de vida en la región, las maneras de vivir los tiempos, los conflictos y las expectativas, “pa’ que el pueblo vallenato meciéndose en ella cante”. Los cantos entre la Guajira y el Cesar, relata Ariza-Urbina, guardan siempre un secreto: “sus letras llenas de poesía contaban la historia y los anhelos de un pueblo, y el acordeón acompañaba cada sentimiento con notas que seguían un patrón amañado para cada aire, que a la postre terminaron dándole su identidad cultural” (2020, pág. parr 8). El compositor de *La Hamaca Grande* “tenía la misma inspiración de un juglar auténtico”, cuyas historias sagradas se cantan y mecen, conectan las historias de antepasados y las leyendas, “cual la de Francisco el Hombre”, para dar sentido al presente y valor a lo porvenir. El canto de juglar vallenato expone la vitalidad, lo maravilloso y la actitud cultural a tejer sus propias historias. Así, señala el columnista, Pacheco “recuerda que cuando Gabo [...] escuchó ‘*La hamaca grande*’ le pidió que se la cambiara por Cien años de soledad, ante la sorpresa de Consuelo Araújo” (2020, pág. parr 9). Lo juglar se comparte no solo como canto, sino como expresión poética sustentada en una intertextualidad que se trama en los sentires y venires de la vivencia cotidiana, en la síncopa que caracteriza la música popular de otras regiones, como la rumba criolla y el bambuco, cuyo contratiempo queda afuera de la

estructura musical del baile de salón; en la literatura que relata desde el nudo de la soledad hasta el olvido que seremos lo que persiste en el ritmo de la vida; en el reposo, la persistencia y la risa –“mamagallismo”, como se dice coloquialmente– que se vive en la fiesta y el festival que se repite a pesar de las tragedias anuales; pero también en las artes, en el arte visual y plástico que manifiesta las síncopas de sentido que intervienen las imposturas constitutivas de tradiciones heredadas y modernizadas vigentes en la cotidianidad. Y esa síncopa juglar de la poética, que expresa no solo lo crítico sino el anhelo necesario, extiende la hamaca del “cerro ‘e Maco” a toda la cultura campesina que antes que camas tuvieron hamacas en la región cafetera o a las tradiciones de las comunidades indígenas cuya familia, bohío y maloka cuelgan también en los significados de estos tejidos para echar el cuerpo desde la Guajira a la Amazonía (Dibie, 1989, pág. 153ss). En consecuencia, esta imagen-objeto retoma los efectos de esa intertextualidad excéntrica que no solo conecta el mundo y sus problemas, sino que se ríe de ellos y anuncia los anhelos: los dos extremos que se tejen en las obras y que en su centro vinculan lo que el objeto trae y lo que al sujeto interpela. La cama, como dispositivo histórico colonial, llegó a sustituir a la hamaca, pero la cultura que en ella duerme, sueña y goza demuestra convergencias que obras de arte como las aludidas retoman y nos retornan cual juglar vallenato para dar paso a sentir el goce de vivir.

Esa es la paradójica expresión que se encuentra en el arte objetual de Colombia desde las camas de Beatriz González. Aunque la imagen de las constelaciones resultó útil para Ramírez y Olea, se abre un mundo más amplio de excentricidad con una imagen como la citada. Fernell Franco, Feliza Bursztyn, Juan Fernando Herrán, Adrián Gaitán comparten algo que Beatriz González dejó en evidencia en la década de los años setenta. *Naturaleza casi muerta* (1970), *Mutis por el foro* (1973), *La muerte del justo* (1973), *La muerte del pecador* (1973) (ver [Galería 4](#)) son camas de estructura metálica, simulación de estilo colonial, disponibles en mercados o pasajes populares e intervenidas con imágenes lacónicas de almanaques que tienen en común que ponen a dormir a una figura dominante: el cristo y el libertador yacen en la cama para morir acostados, los temores religiosos del justo y el pecador también se enfrentan al último sueño;⁵² González, en la forma de un

⁵² “González perturba lo que hasta ese momento se llama “pintura-pintura”, e incorpora en sus trabajos el uso de formas, colores y soportes propios de los contextos culturales a los que alude. Igualmente, el acercamiento

oxímoron, pone a dormir a los símbolos que se erigen y con ello anula su instrumental temor o poder. No se olvidan estas imágenes, pero al horizontalizar lo que es símbolo vertical de sumisión y ascensión, González convierte esas camas en lugar de juicio a los juicios heredados y en escenario de risa –el mamagallismo como valor estético– y enunciado de un posible por-venir. Cada cama, cada artista, anuda a su manera esta tensión y extiende para el participante de la obra la trama de su crítica a la luz de los significados y simbolismos que el objeto porta y la expectativa, anhelo, inminencia de lo posible al que el objeto en la obra invita al sentir del sujeto. Así, se trata de una cuestión intertextual en la que los extremos plegables tienden a establecer asociaciones en ambas direcciones y que sostienen una relación entre el objeto, la poética artística, la experiencia de extrañamiento, el sujeto de experiencia, la cultura que vincula, otras expresiones artísticas que allí se hilan. Gabo vio en la cama del coronel y su enfermiza esposa, en su sastre y su olla para cocer piedras esa misma tensión que atraviesa la trama de la obra, un derecho que nunca llega; Juan Manuel Echevarría desintegra los símbolos patrios en el plato de *La bandeja de Bolívar* (1992) que se hace polvo; González también desintegra la carga simbólica de presidentes y líderes planificando su retrato en la superficie de humildes mesitas de noche. Lo femenino y el sexo caen ante Bursztyn, el gusto de clase se contradice en Gaitán, la escala de éxitos se acuesta en Herrán. La cama se hace juglar en las obras a partir de todo lo que simboliza y de la expectativa de sentido que cantan. Encontrar los hilos en los que se mece este canto es a lo que invita la intertextualidad excéntrica de la obra.

al universo de las imágenes que provienen de territorios diferentes a la historia del arte, así como a los códigos de sensibilidad y representación que los singularizan, le permite transgredir los límites del arte, de manera que su trabajo entabla diálogo con expresiones propias de subgrupos cuya cultura visual ha sido ubicada en un lugar de exclusión con relación a las manifestaciones del arte moderno” (Jaramillo C. M., 2005, pág. 20).

III. Ponerse la cama de ruana

Décimo primero: confrontar la connivencia y la albertopía

Ha sido necesario enfatizar el aparecer de dos extremos en la simultaneidad de la obra: la crítica y el anhelo, la cita al orden constitutivo y la transgresión de la subjetividad, la carga de sentido heredado y la promesa de un sentido posible, la moral que normaliza y el sentir que deja la rotura abierta y creativa. Entre uno y otro emerge la experiencia de extrañamiento sin la cual no tiene lugar la poética de la obra. Pero, ya sabemos, no se trata de una experiencia que se quede en la extraña percepción, sino que nos invita a seguir los tejidos que traman sentidos más allá de la obra, que tocan poéticas diversas, que corresponden a la cultura y al extrañamiento de la vida misma que la obra hace sentir. Es la posición de sujeto la que se muestra extrañada en su posición enajenante y opresiva y así las fibras dejan pasar la luz de una posible reconstitución de los modos de subjetivación. Esto es importante porque en no pocas ocasiones frente unas obras de arte colombiano, entre ellas algunas particulares camas, la interpretación tiende a ver el horror del dolor y la crítica a la violencia, sin resaltar lo que es propio de la poética artística; puede que la recepción en ocasiones se confronte y límite a acotar lo crítico, pero la experiencia de la poética, es decir, la participación a la que invita está orientada a una expectativa, a la posibilidad de otra manera de ver, sentir y vivir. Cada obra que acota –y es una temática ineludible en el contexto colombiano– la violencia y la muerte que se mueven en nuestra historia, apunta no solamente a expresar el horror, sino a demandar un mundo distinto, aquel sin su espectral presencia –o al menos revisar el modo en que somos sensibles y narrados en la historiografía de nuestros muertos.

Sin esa otredad, sin esa demanda, ¿para qué la performatividad de su excentricidad? No serían sino lechos de Procusto, una violencia de la obra sobre el sujeto; pero las camas de la violencia en Colombia no ajustan el sujeto al objeto, sino que ellas han sido ajustadas para relatar una y mil muertes, la muerte y violencia como algo de lo común y, empero, o a la vez, el objeto se ajusta a la interpelación de un sujeto no distante, ni indolente, ni

partícipe de la muerte, sino atento a un modo diferente de sentir, hacer y ver nuestra realidad.

Resultan ilustrativas al respecto las palabras mismas de Beatriz González en la reciente entrevista publicada en el catálogo de la exposición curada por Mari Carmen Ramírez y Paul Ostrander *Beatriz González: una retrospectiva* (2020). Habría que ser honesto y preguntar a Ramírez hasta qué punto, en mi opinión no muy avanzado, aplica el modelo constelar a esta retrospectiva. Hay un evidente estudio y una mirada atenta y hasta cariñosa con la obra de González. Pero el resultado es una división en dos periodos, cuyo punto de inflexión tiene lugar en 1985 con la toma del Palacio de Justicia. La expresión de la artista “Ya no puedo reír más” es entendida como un giro hacia el sufrimiento, la representación del pesar y el dolor, manifiesto en el juego de colores, su temperatura y en la representación de la representación aplicada a imágenes-compuesto que capturan lo que se hace anodino en la cultura de la violencia en Colombia. Con ello, afirma la curadora, González elabora unas formas no pastiche ni espectaculares de presentar el dolor. Pero creo que las lecturas de una obra tan rica como la de González habrían podido ser más diversas y transversales, en lugar de retrospectivas e historiográficas. De hecho, en dicha entrevista, Beatriz González misma arroja en sus descripciones de su trayectoria una serie de categorías conceptuales y creativas que trazan diversas constelaciones, formas de leer la propia trayectoria y reflexión, temáticas y técnicas que emergen de su trabajo artístico y su relación con la vida y la época del país. Así, ella destaca, por ejemplo, la fascinación por el uso de imágenes, tanto en las obras, como en la prensa y los vínculos, traslaciones y modificaciones que ocurren de la prensa a la obra, de la prensa a la cultura y de la obra al espectador; en línea paralela, dibuja relaciones sobre la extensión de lo provincial como actitud cultural y posición de reflexión y creación; también expresa la relación con los soportes de la pintura y lo que aparece mediante un “*objet-trouvé* intervenido” (González B. , 2020, pág. 225), cuando a veces los objetos piden imágenes y a veces es a la inversa; finalmente, y la que más ha llamado mi atención, porque en sentido estricto pone en cuestión la simplicidad de la división en dos periodos, evoca la trama de la muerte como una presencia transversal a sus obras (ver [Galería 3](#)). En efecto, la muerte se encuentra precisamente desde *Naturaleza casi muerta* (1970) hasta *Auras anónimas* (2007-2009) en los Columbarios del Cementerio Central. Los Columbarios son descritos por la artista

como otro objeto encontrado intervenido, al igual que la cama, pero además tal intervención acoge símbolos de muerte que circulan la cultura. La muerte está en la muerte del Libertador (*Mutis por el foro* (1973)) y en la serie de los *Cargueros* (2006 en adelante) de cuerpos; en las pinturas más recientes de los llantos de mujer (*Lágrimas y peces* (1997)), de cuerpos en los ríos (*La pesca milagrosa* (1992)), de desplazados con sus camas al hombro en *Inundados La cama* (2012). *La muerte del justo* y *La muerte del pecador* son camas de juicio de muerte y los 17 butacos de *Naya* (2002) son juicio de la muerte injusta de 17 jóvenes en la masacre de Naya.⁵³ La cabeza de Juan el Bautista en la bandeja *Salomé* (1973) también acoge una víctima y una justificación de la muerte. En conjunto, y transversalmente, la presencia de la muerte como fenómeno y como representación cultural aparece en la obra de González dibujando tramas susceptibles de una amplísima intertextualidad sin centro, etérea por lo sutil, concreta por lo doliente, silenciosa por lo intensa, patológica por lo sistémica, invisibilizada por lo hiriente, abierta por lo real.

¿Cuál es la particularidad de estas muertes? ¿Por qué González tiene que mostrarlas? ¿Por qué su obra podría constelarse con la muerte? ¿Se trata de una obsesión individual o de un aparecer en la vitalidad misma de lo común? Si lo común remite a esa ontología que se constituye por lo que compartimos, por la manera en que somos dichos y establecemos un nosotros, mucho de ello en la latitud que nos correspondió nacer pasa por la familiaridad y minuciosa diversidad de la muerte y la violencia, ya mediada en prensa, ya hecha carne. Así, la preocupación que se evidencia en González retoma lo que nos es propio, aún si indeseable; pero justamente en esa inicial confrontación la maestra invita juegos de extrañamiento que interpelan la cotidiana connivencia con la muerte y abren los tejidos del sentir hacia un lugar de enunciación con la inminencia de lo posible. Lo posible es entonces un espacio topológico intertextual que se desplaza sobre la urdimbre de lo interdiscursivo y reivindica la poética del extrañamiento como una poética de la vida y su

⁵³ Respecto a *Naya*, Malagón-Kurka señala: “En ésta el gesto de la artista ya no está presente únicamente en la obra sino en lo que hace con ésta y en cómo la expone. En la exposición de Predicadores en la Galería Sextante en el año 2002 las figuras adquieren un carácter siniestramente decorativo al ser presentadas repetidamente teniendo como soporte papel de coladura, con el cual la artista cubre las paredes de la galería. En esta misma exposición González presenta *Naya*. En ella hace alusión al asesinato de varios jóvenes de esa población, por medio de la impresión del icono de Empalizada en los butacos que en número equivalente al de los muertos (17), componen la obra. El aparente rol decorativo de la imagen de Empalizada sobre los butacos choca con la función de la silla, que se ha vuelto inutilizable por razones éticas (Malagón-Kurka M. M., 2005, pág. 138).

valor. En otras palabras, cuando la muerte se hace constitutiva, el arte replantea el sentir que corresponde al vivir.

Es interesante al fin llegar a una dupla que permite acotar nuestra cuestión de método entre la connivencia: esa tolerancia a vivir con la violencia, no solo la física sino también la discursiva que reproduce formas de opresión a partir de la estructura de la interdiscursividad del orden moral, político, social e histórico del país; y, por otra parte, el espacio topológico del anhelo, que relata la búsqueda de sentido mediante el sentir del arte. Nuevamente la sensibilidad de Fernel Franco llega en nuestra ayuda, pues el lazo de uno a otro no se traza con una flecha, sino con un complejo y sistémico tejido intertextual que nos extraña de la posición de sujeto normalizada y reescribe las relaciones en las que podemos ser. Franco relata que en la época de su infancia la violencia y la muerte eran comunes. Tanto así que pertenecían a las posibilidades de experiencia de un niño de su edad:

Otro día cualquiera, a la caída de la tarde, cuando volvía a la casa después de jugar con mis amigos, de un callejón estrecho por el que siempre pasaba, salió alguien de una puerta que se abrió de repente y de un solo balazo mató al hombre que caminaba delante de mí, a unos cincuenta metros de distancia. Yo, que no pasaba de los seis años, frené espantado a mirar la escena, y esa misma persona a la que no se le veía el rostro, me tomó fuerte de una oreja y me maltrató para advertirme que siguiera corriendo para mi casa y que ni me atreviera a hablar de lo que había pasado. Hasta ahora nunca dije nada porque creí que si lo decía a mí también me matarían.

Si esa es la cotidianidad de un niño, es lógico que él llegue a creer que no hay más que esa realidad. Yo no podía ver el mundo de otra manera, ese era mi lenguaje diario. Y a eso había que sumarle que en la casa de mis padres todos los días se oía decir que mataron a tal persona, que la estaban esperando en tal sitio y la tumbaron. No cabía entonces reflexiones contrarias a lo que sucedía cada día (Iovino M. , 2004, pág. 6).

Hay dos elementos en las palabras de Franco que nos ayudan a entender de mejor manera la connivencia. ¿Qué tan lejos podría seguirse el hilo de la actitud cultural de connivencia con la muerte y la violencia? Palabras rápidas acusan con fervor tal connivencia de indolencia, incluso de impunidad en ocasiones. Pero cuando lo visto, lo dicho y lo vivido se hacen sangre y dolor cotidiano es apenas un asunto de sobrevivencia. Saber lo que pasó y, empero, seguir viviendo. Ese impulso normaliza lo anormal, convierte el dolor en realidad y las muertes en lenguaje diario. No es necesariamente, o no del todo, que la indignación se haya perdido, sino que se caldea en el silencio del que sabe que cuando no hay nada más, hay que seguir. “A buena hambre no hay mal pan”, responde el Coronel;

pero incluso en ese instante al borde de la desesperación, cuando ya no hay ni pan, ni maíz del gallo, el Coronel responde a “¿y ahora qué vamos a comer?” con lo que la connivencia también tolera: “El coronel necesitó setenta y cinco años -los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto– para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder: –Mierda” (García Márquez, 1975, pág. 92). Cuando no hay nada más que ausencia, opresión, hambre, dolor para una larguísima extensión de la población colombiana y su historia, la connivencia se muestra como la respuesta del coronel, paradójica y pura a la vez, capaz de sobrevivir a punta de comer mierda.

Es la locura de la cotidianidad así vivida la que se hace real y aquella con la que hay que vivir. Pero junto a ello, hay una respuesta en el orden del circuito moral, de la red discursiva que además alimenta las condiciones de opresión. Así, además, aquello que el nadaísmo apuntaba a tumbar en tanto ídolos de una moral que oprime a la población y la tiñe de sangre tiene justamente como base el efecto vital que Franco, al paso de los años, viene a reconocer: “antes de niño, había visto un solo lado y sentía que eso era lo normal y que así era la vida. Ahora siento miedo por todo. Con el tiempo me he dado cuenta de que he caminado por todos esos sitios y que he estado junto a esas cosas tan violentas. Muchas son borrosas. Estaba tan joven, no sé cuáles son las referencias concretas de aquellos hechos” (Iovino M. , 2004, pág. 14). Del infante que vio el homicidio cara a cara, al joven desplazado y al fotógrafo de masacres o de *Amarrados* (1980) (empaques enormes de objetos que se desplazan con los desposeídos), Franco francamente aceptó la sensibilidad, pero reconoce el temor. Este temor es un dispositivo de silenciamiento que garantiza la connivencia y en consecuencia se ha vuelto en nuestro país tanto política de Estado como estrategia de guerra. Hace parte de la estructura discursiva que ha soportado el vivir en guerra por setenta años, hace parte de la lógica con que la corrupción y la explotación devienen estrategia para el éxito, y hace parte de la justificación de la violencia como principal mecanismo de defensa en Colombia. Por ello también la connivencia se ha convertido en una interpelación ideológica del aparato de Estado en el mejor sentido althusseriano, aunque con toda la incidencia en la psiquis que tiene el temor. Es una demanda de connivencia la que llama a aceptar sobrevivir.

Por ello la connivencia es una categoría pertinente para comprender a qué responde y qué confronta el arte colombiano. No es a una lógica de representación, ni un juego mercantil meramente. En esa realidad violenta que Franco atestigua, que María Elvira Escallón encuentra en hospitales abandonados, que Óscar Muñoz hace ver en rostros de obituarios, que Doris Salcedo re-construye en sus muebles, con la que Beatriz González ironiza la muerte tras sus imágenes, allí, cada obra a su manera encuentra las roturas necesarias de ese sistema, aquello que el discurso no cubre porque la realidad desafortunada rehúsa aún a ser capturada; artistas como estos encuentran que la connivencia es un tejido poroso sobre el que se puede trabajar y apuntar a hacer más que sobrevivir. La persistencia en la muerte, el dolor y la destrucción apunta a sobreponer otro tejido que recubra el espacio con una intertextualidad capaz de apuntar a un otro lugar, otra tierra, otra Colombia en el propio presente y realidad. Dicho así, suena utópico, incluso, he de aceptarlo, ingenuo. Pero si la realidad constitutiva es un tejido discursivo, ¿el arte no toma los hilos de allí mismo, los entremezcla, abre, rompe, reconecta y con ello transforma –así sea temporal y efímeramente– los lugares de enunciación y las posiciones de sujeto? Y si cambiar relaciones y posiciones es cambiar una topología, ¿no es entonces consecuente a esta poética establecer un espacio intertextual otro, una altertopía? Franco señala de su propia obra: “Hoy me queda claro, viendo el trabajo que he hecho, que mucho es sobre la destrucción y sobre la incapacidad de conservar la memoria, que es algo que va tan ligado a los problemas de Colombia y de América Latina” (Iovino M. , 2004, pág. 31). Capturar con la cámara los *punctum* de la destrucción y la incapacidad de conservar la memoria, es ya hacer una altertopía, espacio distinto al del temor y el silencio con el que sobrevive la connivencia.

La disposición a la altertopía, hay que decirlo, pertenece a la cultura y es otra categoría que viene a acotar el otro extremo de la red que se enrolla y se pliega sobre sí misma. Está presente en la imagen de los tejidos que simbolizan la cultura colombiana, como el canasto y la hamaca han mostrado, pero también en otro objeto popular, la ruana, que aparece como plegamiento, cobertura y, además, lugar. Como ya vimos, el viejo bambuco *La ruana* (1951) de los maestros Luis González y José Macías, equipara la ruana a un lugar de rotura, cambio y resistencia, muy distante al florero de Llorente. Es el gesto artístico de la rotura el que se trama en la canción como parte de la pulsión fundadora campesina:

La capa del viejo hidalgo
 se rompe para hacer ruana
 Y cuatro rayas confunden
 el castillo y la cabaña
 Es fundadora de pueblos
 con el tiple y con el hacha
 y con el perro andariego
 que se tragó la montaña.

La canción misma es excéntrica, es juglar, es altopía de un mundo que rompe la herencia colonial y junto a las herramientas y la música del instrumento de cuerdas colombiano se abre camino en el monte para fundar pueblos. Canta una historia y, a la vez, un mundo existente pero deseado al mismo tiempo. La ruana es un objeto que ha abrigado generaciones de colombianos, que en sus diferentes versiones ha acompañado la búsqueda de vida, de sobrevivencia, pero también de aquel orgullo y de valor que a más de uno ha convertido en un “rey pobre” –diría Jorge Velosa (1949-)– cuya capa es una ruana sin cardar, como relata otra canción popular.⁵⁴ Las referencias musicales no son gratuitas, pues ellas emergen del sentir que se traslada en fiesta sobre toda cordura en la dura realidad del campesino y los abuelos. De ahí que la altopía sea ese otro espacio narrado, visibilizado, cantado que se levanta como anhelo en medio de lo presente y que el arte no puede sino tomar de lo común para convertirlo en su propio lugar de enunciación en y sobre la realidad que nos correspondió vivir.

Claramente la altopía no sería una utopía, un no-lugar, pues, ni ilusoria ni irreal, se conecta con la vida y solo desde allí las obras pueden generar la experiencia de extrañamiento. Pero habría que revisar si cabe contemplarlo como heterotopía, siguiendo el célebre término de Foucault. El filósofo francés utiliza esta categoría para señalar aquellos lugares que pueden ser constituidos en el afuera del conjunto de relaciones que definen las ubicaciones irreductibles en las que vivimos. En el texto *Heterotopías*, Foucault inicia y termina con dos imágenes-objeto de la categoría; por una parte, el espejo es un lugar sin lugar, en el que yo me veo en un lugar en el que no estoy, un espacio irreal que me brinda mi propia visibilidad y, al mismo tiempo, un existente real, el espejo existe

⁵⁴ “En mi tierra yo me siento como un rey / Un rey pobre pero al fin y al cabo rey / Mi castillo es un ranchito de embarrar / Y mi reino todo lo que alcanzo a ver / Por corona tengo la cara del sol / Y por capa una ruana sin cardar / Es mi cetro el cabo de mi azadón / Es mi trono una piedra de amolar / Es mi cetro el cabo de mi azadón / Es mi trono una piedra de amolar / Es mi reina la belleza de mi mujer / Dos chinitos mi princesa y mi edecán / Es mi paje un burro color café / A la vez mi consejero principal” Jorge Velosa. *El rey pobre*.

y con él me descubro a mí mismo: “el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que hace que este lugar que ocupo cuando me miro en el espejo, al mismo tiempo, sea absolutamente real, en conexión con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, ya que es obligado, al ser percibido, a pasar por ese punto virtual que está ahí” (Foucault, 2014, pág. 4).⁵⁵ Aquellos espacios o lugares diferentes que forjan una disputa real y mítica con el espacio en el que vivimos son los que Foucault llama heterotopías. Pueden darse a través de la yuxtaposición de elementos incompatibles o incluso por la simplificación de sus elementos, la cuestión es que las heterotopías tienen la función de crear un espacio de ilusión que denuncie lo ilusorio de lo real. De ahí, por otro lado, que aparezca para Foucault el navío como una heterotopía también; cerrado en sí mismo, móvil y libre sobre la superficie infinita del mar, el barco en sí mismo hace un espacio que lo convierte en un instrumento fundamental para el desarrollo económico capitalista y, con ello, para alimentar los sueños colonizadores con los que se erigió la civilización occidental: “el barco es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos los sueños se secan, el espionaje sustituye a la aventura, y la policía a los corsarios” (2014, pág. 8).

Podríamos adelantar que justamente en esta relación con los sueños de la heterotopía, que Foucault identifica con el barco, es posible identificar la diferencia con la altertopía. Pero, para ser justos, Foucault no estaba pensando directamente las artes, como de hecho Mari Carmen Ramírez lo hace con relación a la exposición *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* (2000). Para esta curadora que tanto nos ha acompañado, es el hecho de ser posibles lo que le interesa de las heterotopías en el arte latinoamericano. De esta manera, las heterotopías corresponden al hecho de que las “respuestas al modelo modernista inicial no-tuvieron-lugar debido a la unilateralidad inflexible del eje hegemónico legitimador con sus reglas y axiología conocidas” (Ramírez M. C., 2001, pág. 23). Si la “lectura eurocentrada de Occidente o ensimismada de los Estados Unidos, que es lo mismo”, enuncia el espacio de legitimación del arte durante la mayor parte del siglo XX, las propuestas artísticas que emergieron en Latinoamérica y que concibieron las

⁵⁵ Foucault continúa: “À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas” (Foucault, 2014, pág. 4).

características, preocupaciones y sensibilidades de su momento y lugar como motor de sus obras enmarcan un espacio propio de enunciación que no corresponde necesariamente con los criterios de legitimación del primero y que, por ello mismo, Ramírez califica de heterotópico. Esta condición se evidencia, según la autora, con el hecho de que la exposición demuestra que la historia de la producción artística en América Latina no solo no requiere, sino que además se ve constreñida por el permanente modelo panorámico del paradigma historicista tan popular en los museos nacionales y retrospectivas: “En lugar de este manoseado modelo, lo que aquí se propone es una lectura constelar de tales grupos y tendencias críticas de nuestro arte. La idea de constelación que vertebra la muestra implica una configuración arbitraria de puntos de vista, así como de actitudes a menudo contradictorias o en abierta tensión, las cuales representan, en sí mismas, la multiplicidad tanto de posturas como de acercamientos teóricos y/o prácticos de nuestros artistas al proyecto original. Sin duda, esta estrategia conlleva la organización de movimientos y grupos de acuerdo con contrapuntos, ya sean temáticos, estilísticos o, incluso, generacionales” (2001, pág. 24). Al cambiar la lógica paradigmática del modelo historicista, que en sentido estricto ha impuesto los criterios de la modernidad eurocéntrica como historia remedo del arte europeo y demanda la aplicación de sus mismas categorías, es posible aproximarse a las vanguardias latinoamericanas para entender sus propios procesos de creación plástica y teórica.⁵⁶ En efecto, muchos artistas latinoamericanos, y no los de gran renombre, desarrollan mediante manifiestos, publicaciones y participaciones reflexiones teóricas propias sobre el quehacer del arte y su lugar en la sociedad.

Es por ello que Ramírez propone constelar el conjunto de artistas latinoamericanos con base en los aspectos críticos, ideológicos y formales del desarrollo de las vanguardias latinoamericanas que emergen de la relación entre la práctica y la teoría artística

⁵⁶ Señala Ramírez: “el énfasis en el nexo teoría/praxis nos ha llevado a pasar por alto a creadores de gran renombre en nuestro ámbito. Tal sería el caso de los predeterminados “maestros” del arte latinoamericano promovidos hasta la saciedad por el mercado y demás instituciones oficiales del arte: Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Wilfredo Lam, Roberto Matta, Fernando Botero, entre otros. [...] al haberse centrado, casi con exclusividad, en el valor sobredimensionado del oficio pictórico, su obra no solo es de relativa importancia ante los desarrollos contemporáneos que el concepto “arte” ha sufrido. Sino que, además, escapa al molde amplísimo que el proyecto “vanguardista” postulo en nuestros países y que, a través de nuestros creadores de los Veinte a los Sesenta, funge como principio rector de su práctica visionaria que es, antes que nada, heterotópica. De ahí la ostensiva omisión que se hace de ellos en el contexto de esta exposición” (Ramírez M. C., 2001, pág. 24).

latinoamericana.⁵⁷ El resultado es que en conjunto las obras dan cuenta de la constitución de un espacio de enunciación discernible, auténtico, dispar en obras, pero común en inquietudes, que motivó la emergencia de las vanguardias latinoamericanas y que corresponde a preguntas que suscitan la condición colonial y la imposición desarrollista que ha sufrido la región. Este espacio no cabe, sino como borradura, en la Historia oficial de un supuesto arte universal; es un espacio tramado por contradicciones y contrapuntos en medio de un diálogo constante entre artistas y sus obras, así como entre la exposición y sus asistentes, en torno al lugar que corresponde a aquello que llamamos lo latinoamericano.

heterotopías se ha propuesto, entonces, contribuir al esclarecimiento de esta coyuntura cultural y política mediante la postulación estratégica de un nuevo modelo encaminado a sacudir el oprobio y la subordinación a los que han sido tradicionalmente sometidos el arte y los artistas de América Latina. De esa manera, la pertinencia del modelo constelar que aquí se articula encuentra su justificativa en dos factores primordiales: por un lado, la pretendida unidad (prejuiciosa y pasteurizada) con la que se conjuga a América Latina en exposiciones y eventos internacionales; por el otro, la denuncia contra la Historia Oficial que la crítica radical ha venido reelaborando a lo largo del último par de décadas (2001, pág. 28).

La invitación heterotópica que hay que tomarse en serio de lo planteado por Ramírez consiste entonces en tomar distancia de las metanarrativas erotizantes y subordinantes de lo latinoamericano para lo eurocéntrico y de la reproducción de una historia unívoca marcada por el legado colonial y el presente centro-periférico, y pasar a reconocer las características de la producción artista latinoamericana a la luz de la creación de un lenguaje y unas categorías acordes a la misma. El modelo constelar de Ramírez propone

⁵⁷ “Como punto de partida para el desarrollo expositivo aquí propuesto, Heterotopías se organiza en siete constelaciones articuladas en torno a criterios conceptuales que condensan aspectos críticos -tanto ideológicos como formales- del desarrollo de nuestras vanguardias. Los conjuntos seleccionados son: Constelación promotora, Constelación Universalista-Autóctona, Constelación impugnadora, Constelación cinética, Constelación constructiva, Constelación óptico-háptica, Constelación conceptual. Cada una de estas configuraciones está concebida como una categoría abierta y flexible capaz de relacionar, en un mismo espacio crítico y museográfico, a artistas, obras, estilos y temporalidades dispares. [...] Su utilidad -si es que la propia subjetividad del arte y de su historia pueden ser de provecho- radica en que ellas trascienden tanto las lecturas fragmentadas elaboradas a nivel nacional como la absurda desintegración de nuestros perímetros regionales. ¿Existe, de hecho, lo latinoamericano...? Difícil pregunta, imposible de ser respondida sin caer en absolutos o esencialismos improbables. No obstante, desde un plano de cierta objetividad, habría de pensarse cómo la parodia, la contestación o el dinamismo incluso, han provocado tan divergentes versiones y reacciones en nuestro continente artístico. Por otro lado, si bien esta muestra optó por destacar solo siete constelaciones, la posibilidad de abarcar mediante el modelo constelar otros aspectos de la producción artística de nuestro continente -ya sea vanguardista o bien tradicional- se torna innumerable. Tal podría ser el caso (siempre hipotético) de constelaciones focalizadas en temas tales como la lectura vanguardista del contexto urbano, la historia como mito, la antropofagia o el auténtico realismo mágico visualizado (como arma de resistencia) por Alejo Carpentier” (Ramírez M. C., 2001, pág. 25).

categorías que buscan aportar a una relectura de la historia del arte latinoamericano y de la propia diversidad de propuestas artísticas en la región. Este modelo condensa “puntos luminosos” de encuentro entre las obras y los artistas que constituyen temas claves, fragmentos que resuenan unos con otros en la simultaneidad de una sensibilidad histórica no teleológica. De ahí que, al fin, Ramírez establezca el vínculo con las heterotopías de Foucault al decir que estas “representan un cuestionamiento, a la vez mítico y simbólico, del espacio en que vivimos. Míticas, desde el punto de vista de que preservan el no-lugar de la utopía; simbólicas en tanto que nos permiten articular (aunque tan solo sea metafóricamente) las coordenadas de ese no-lugar” (2001, pág. 42). En consecuencia, los espacios emergentes del arte latinoamericano que las constelaciones de Ramírez buscan exponer son contralugares que aúnan lo utópico y lo fragmentario del arte latinoamericano que dan sentido a las vanguardias latinoamericanas: “el desorden en el cual estos fragmentos adquieren verdadero sentido y se destacan es la heterotopía” (2001, pág. 42).

Sin embargo, hay un par de diferencias entre la intertextualidad y excentrismo del modelo constelar de Ramírez y la intertextualidad excéntrica que muestran las obras de arte objetual colombiano. Las preocupaciones entre Ramírez y nuestra cuestión son distintas, aunque se comparte aquí la posición crítica al paradigma historicista y la invitación a la renovación de las categorías con las que leer y tramar las relaciones sincrónicas y diacrónicas entre las obras (de ahí los tejidos que se han ido tramando entre las obras y las experiencias de extrañamiento que suscitan). Empero, lo heterotópico tiene un carácter de respuesta a lo utópico y a lo diagramático. Ramírez, siguiendo a Foucault, encuentra en el espacio de la heterotopía la posibilidad de establecer un espacio que se desdoble de las condiciones normalizadas del diagrama del espacio institucional y las relaciones de poder y que, a la vez, a fin de no recaer en las lógicas del poder, sea un espacio soñado. Es un espacio similar al que deseaba Bretón, ajeno a las constricciones de la racionalidad, la representación y el gusto. De modo que es un afuera que se designa con relación a aquello de lo que ha de escapar. Y, por ello mismo, la figura del barco como heterotopía tiene una doble lectura: como lugar de ensoñación de lo que está más allá de toda frontera, pero también como referente del fuerte, del puerto, de la nación que enriquece. La heterotopía es una legitimación soñada y sutil del diagrama dominante. Allí, estimo, yacen las figuras que Foucault identifica, sus propias imagen-objeto: el espejo cuyo no lugar es reflejo de lo

dado, el jardín neoclásico que articula lo ideal de lo natural dentro de una lógica geométrica, o, como ya mencionamos, el barco que, además, se confronta a piratas e indios cuyo peligro exige la presencia de la soberanía.

Es por ello que al encontrar en nuestro tejido los extremos de la hamaca grande, la connivencia con el orden y el poder y la altertopía como espacio posible, lo segundo no se establece como complemento del primero, pues ambos se confrontan en simultánea contraposición. El reconocimiento de que lo altertópico tiene lugar por el espacio que conforma lo interdiscursivo no quiere decir que se reduzca a su cara soñada. Por el contrario, en la medida en que lo interdiscursivo también se labra como una red de enunciados que se establece con poder para dar sentido a una realidad que se escapa, que se muestra desahorada en violencia y contradicciones, en la multiplicidad simultánea de maneras de vivir, en la abundancia de recursos y expresiones culturales, lo altertópico se presenta como un tejido que emerge de los puntos que conectan fragmentos de esa realidad. La realidad latinoamericana, y en particular la colombiana, muchas veces tildada de atrasada frente a otros países de la región, a veces es leída como aquella de un país en un desarrollo y modernización a ultranza, de inversión e industrialización sin piedad, en confrontación con una actitud cultural conservadora y retrógrada, inculta y provinciana. Pero nos hemos acostumbrado a recibir demasiados juicios. La producción artística y la producción material cultural del país muestra una diversidad y un ingenio creativo que no tiene por qué aceptar esos criterios de juicio. Antes bien, desde sus propias condiciones de vida, la mayoría de la población, sin conocer ni poder compartir los planes de una clase política interesada en capturar los beneficios del desarrollo, produce permanentemente tácticas de sentido, respuestas que evaden y que buscan sobrevivir y crear. La artesanía en el país es un vivo reflejo de ello; confrontada con la industria y marcada como exotismo, sigue ofreciendo recursos que se conectan con las tradiciones populares e, incluso, garantiza su sostenimiento en las casas y las costumbres cotidianas. Ya sea un objeto de barro, un canasto, una pieza de madera, un sombrero, una hamaca o una ruana, aún hablan de los abuelos. Pero también la música, la fiesta, la gastronomía, el albur, entre otros, son prácticas creativas que se ubican en otro espacio. Obras de arte objetual como las que hemos rastreado comparten esa localización. No tienen como principal o único referente un centro hegemónico de las artes; esa nunca fue la motivación de María Teresa Hincapié

u Óscar Muñoz. Antes bien, es la vida misma de mujer en la primera, la luz atmosférica y la prensa caleña en el segundo lo que llamó a su sensibilidad. De modo que el referente no es un centro, la altertopía que allí se encuentra no es otro espacio artístico con relación al discurso dominante del arte. Por el contrario, es un otro espacio con relación a la interdiscursividad dominante del cotidiano vivir, de las prácticas que no se ajustan al discurso, que pueden ser más que desechos o chatarras en Bursztyn, que no tienen que aceptar una forma de ser mujer o madre en González, que pueden ser horizontales en una sociedad jerarquizada en Herrán, que se hacen estéticas con recursos a la mano en lugar de gustos heredados en Gaitán, que persisten en un hospital abandonado cuidando cuerpos de camas vacías en Escallón. Lo altertópico nace de las propias luchas y búsquedas de sentido en el sentir que moviliza lo estético en la diversidad cultural misma y resiste a ser olvidado por los discursos dominantes.

Décimo segundo: hacer aparecer el sentir acallado

Esto es particularmente notorio si desplazamos las camas a ese espacio discursivo doloso de la historia de Colombia que nos señaló Franco. La violencia en el país ha dejado muchas camas vacías. Si la altertopía fuera un espacio utópico, caería en una injusticia moral y epistémica con las víctimas. Por el contrario, camas como las de Doris Salcedo ofrecen otra aproximación. Esta artista tiene un amplio repertorio de muebles que ameritan su detenido estudio. Por ahora, uno en particular viene a ampliar nuestro propio tejido. En 1994, dentro de la serie *La casa viuda*, una cama se extiende a lo ancho de un corredor de una sala de exposición. *La casa viuda III* (1994) (ver [Galería 5](#)) es una obra que conjuga el marco del cabecero de una cama y su piecero con unas puertas delgadas de madera, tradicionales de las casas cafeteras del campo colombiano. El marco funde sus límites con el cuerpo de las puertas, pero no en armonía. Una tensión se evidencia cuando la parte superior de la puerta pasa por detrás del marco mientras la inferior por delante, como si en cualquier momento una de las dos piezas fuera a quebrar la fortaleza de la otra. Esta rudeza contrasta con una sutil mancha blanca que resulta ser una delicada y solariega pequeña blusa femenina que cuelga, o mejor, se asoma entre las rendijas cual mirada

infantil en el borde de la cama atenta a lo que sobre ella pasa. Pero no hay un “sobre”. No hay tendido, no hay colchón, no hay tablas, solo al otro extremo del pasillo el piecero completa la longitud y aquello que parece estar viendo esa blusa de niña. ¿Qué pasó allí? ¿Qué atestiguaron estas piezas? ¿Qué cuerpos quedaron ausentes? La serie *La casa viuda* continúa el trabajo de Salcedo de corresponder a las palabras de las víctimas del conflicto armado en Colombia, y en particular, en este caso, aquellas que no solo sufrieron violencia, sino que fueron desplazadas de sus hogares.⁵⁸ De modo que es una cama viuda: viuda de un padre o una madre a manos de homicidas; viuda de rutina, goce, encuentro y cariño; viuda de la complicidad que esta cama guardaría con los secretos familiares; viuda de un lugar propio y de una herencia. La viudez da paso al vacío, a la ausencia de lo que debía estar allí, pero también al dolor, la pena y su fuerza que podrían romper los palos que de allí quedaron. El desplazado carga esa pena con sus cosas y en lugar de terminar de romper las cosas conlleva el peso de lo ausente. La incompletitud de la cama es las manos que cargan lo liviano de sus fragmentos materiales, lo pesado de sus ausencias vitales.

Yo diría que mis preocupaciones están en la dimensión afectiva de la violencia. No estoy interesada en el cuerpo concreto que ha sido golpeado por la violencia, sino en cómo un evento violento transforma la vida de las personas que están rodeadas por este (Roca & Martín, 2015, pág. 77).

Pero ¿y la blusa? No puedo dejar de pensar que es de una niña que ve. Como aquella célebre foto de Jesús Abad Colorado de la niña que mira a través del orificio de bala en la ventana, esta niña pudo ser aquella que vio entre la puerta y la cama, a través de las rendijas del marco de la cama, una violencia que ya no nos es difícil reconocer en nuestro país: un padre asesinado de rodillas, si no torturado con aquella creativa sevicia que Fals Borda, Umaña y Guzmán (1962) caracterizan como nuestra tanatología; una madre violada en unas coordenadas donde la mujer es víctima sistemática olvidada –con la política heredada de “no dejar ni la semilla”, sus vientres son violados o tasajeados; o niños y niñas que tras atestiguar lo peor son reclutados para ser como los victimarios de su propia familia. La serie de huesos humanos, cosas al fin y al cabo, con las que compone Juan

⁵⁸ “Para Salcedo es crucial entrar en este espacio de pérdida, dolor y luto que ella comparte con sus entrevistados, para luego traducirlo a objetos que en lugar de retratar los actos de violencia descritos por las víctimas producen “imágenes capaces de transmitir la inconclusión, la falta y la ausencia” que intentan llenar el vacío del olvido tratando de “asir lo que ya no está presente” puesto que el arte para ella “puede inscribir en nuestras vidas un tipo diferente de pasaje... desde el sufrimiento hasta significar la pérdida” (Roca & Martín, 2015, pág. 18).

Manuel Echavarría las imágenes de la serie *Corte de florero* (1997) (ver [Galería 5](#)) constituyen una manera de narrar esta historia de violencia en el campo colombiano, un territorio regado en sangre y abonado con huesos de compadres y comadres. ¿Qué pudo haber visto esa niña? Esta pregunta se intensifica al recorrer el corredor y darse cuenta de que Salcedo nos ha puesto una trampa: de espectadores reflexivos pasamos a, o mejor por, cuerpos sustitutos. Blusa, puerta, cama son indicios de lo que allí ocurrió, de aquella imagen que emergió para Salcedo pero que la artista no deja allí, sino que nos compromete a sentir mediante un extrañamiento radical, pues nuestro propio cuerpo es extrañado de nuestra propiedad para ocupar el lugar de aquel cuerpo que pudo estar allí, en medio de la cama, sintiéndolo todo, sufriendo todo. Salcedo nos hace causantes de viudez, nos hace parte con los que ya no están, no con los que enviudaron. Y allí, en medio de la cama, la blusa de niña nos mira entre rendijas y puertas. La trampa de Salcedo es ineludible cada vez que pasamos por ese corredor, sea quien sea pasa por cuerpo sustituto, obligando un extrañamiento en el que se encuentra ese discurso objetivante de la violencia por todos conocido con la singularidad de un sí mismo en la posición de la víctima pérdida, de la cama viuda, de la viudez que nos hace compartida como altertopía que reconoce la presencia de la injusta ausencia en los hogares colombianos.

Es por ello que la altertopía que emerge de la obra corresponde a ese lugar de enunciación que ella instaaura y que contrasta, se contrapone, resiste, visibiliza, no una posición artística constelar que reivindica las artes latinoamericanas, sino aquel espacio que demanda ser real. El efecto cultural normal, tal vez resiliente, ante la violencia y el dolor es el silenciamiento y el olvido –nunca del todo real, siempre espectral–, ese mismo que Franco narra ante el homicidio atestiguado en su infancia, ese que se vuelve rutina en las imágenes de obituarios, en los datos de prensa, en las anécdotas de desplazados y en las tumbas vacías. Pero precisamente *Aliento* (1995) de Óscar Muñoz retoma las imágenes de obituarios para demandar la singularidad de cada rostro perdido; *Musa paradisiaca* (1996) de José Alejandro Restrepo asocia las imágenes de violencia paramilitar con el territorio y la manera en que es enunciado; la serie *Silencios* (2010) de Juan Manuel Echavarría presenta ruinas de escuelas en el campo abandonadas por sus niños, profes y familias, consumidas por la vegetación, marcadas por las causas del desplazamiento; *Relicarios* (2011-2015) de Erika Diettes explícitamente construye un espacio de objetos sustitutos y

duelos posibles, donde cada cosa se hace tumba y da lugar a vivir el duelo negado por la desaparición forzada. En obras como estas, incluida la de Salcedo, se abre un espacio que demanda ser real: frente al silenciamiento normalizado, las obras hacen aparecer el sentir acallado, susceptible de ser compartido, reivindicante del dolor sufrido, aquel en el que la víctima no es olvidada, en que su sentir se hace común, hace parte de lo común que aboca la existencia misma en esta olla de emociones que es nuestro país. Pero tampoco la exotiza, ni marca sectarismos, dos tendencias estas del discurso dominante, polarizante, amante de la construcción del enemigo y la cosificación de las consecuencias vitales del conflicto mediante estadísticas de victorias y bajas -la historia de la violencia se narra en el número de insurgentes, bajas en operaciones militares, falsos positivos, en cuál bando ha perdido más. Por el contrario, estas obras apuntan justo a lo que el orden discursivo busca evadir: hacernos uno con el rostro perdido, hacernos pasar por cuerpos sustitutos, apuntar a ponernos en el sentir del otro extrañados de una distante posición y llevados a ser-con-el-otro que ha sufrido y que pudo ser yo. Un espacio entonces que no solo muestra, sino que juzga, enuncia el juicio de lo que también nos es constitutivo: aunque cómplices de silencio, condolientes de una historia de vida.

Las camas de Doris Salcedo se hacen conspicuas de esa demanda albertópica en su entretejer. Las obras no solo hilan lo que hay, los materiales y figuras, sino aquellos significados expulsados de la interpretación normal del objeto mediante el extrañamiento que su poética nos propone. Las camas tienen el potencial de ser, en la intimidad que convocan, tanto lugar de concepción de vida y reposo, como lugar de descanso final y muerte. En *Sin Título* (1995), otra cama similar conserva los laterales, pero en la ausencia del tendido de tablas se funde un armario viejo y pesado a la altura de la almohada. En lugar de la puerta y la prenda que ve, el armario se encuentra repleto de concreto, no tiene espacios vacíos, no puede recibir prendas ni manos. No es que esté inutilizado, sino que está vedado; ha cerrado el acceso al uso, ya no está dispuesto a nadie. Está lleno, pero solo unas discretas piezas de ropas se asoman también petrificadas, detenidas. Ya nadie vestirá estas ropas, usará este armario y tampoco se acostará en esta cama. Allí, a la cabeza, como quien se sienta en la cama a mirarse los pies yace la cosificación de la ausencia. Salcedo hace material la ausencia que reclama la pérdida a manos de la violencia. Unos objetos íntimos constructores del propio hogar dejados en su natural usabilidad simplemente son

susceptibles de ser pasados a otras manos; pero aquellos objetos de Salcedo llenos, poblados, marcados, petrifican su historia silenciosa para negar ser reutilizados y a la vez conservar el instante material de la ausencia: una dura nada que lo llena todo, armario, ropas y cama. La cama de Salcedo acoge la negación al otro, ese otro que vendría a borrar la muerte allí ocurrida.

Con ello, esta cama extiende su tejer con aquellas camas de la literatura de la violencia en Colombia que desde *Condorez no entierran todos los días* (1972) reciben las cadenas de muertes que empezarían con el padre mismo de León María a la serie de homicidios de los pájaros cuyas “defunciones solo aparecían en el boletín de la brigada porque la censura había obligado a no titular de muertos” (Alvarez Gardezabal, 2004, pág. 135); pero también aquellas que en *El Cristo de espaldas* (1947) evidencian la estúpida ingenuidad del curita para comprender el escenario social en el que realmente se encontraba, pletórico de un miedo que solo se saciaba con la sangre del que se ha acusado de enemigo “como si se quitaran la ruana, y descubriesen su salvajismo [...] Los mansos se vuelven fieras, los tristes jocundos, los taciturnos exaltados, las ovejas lobos. Un sino implacable arrastra al hombre por sus pasos contados, primero a la impertinencia, más tarde a la violencia y finalmente al asesinato” (Caballero Calderón, 1990, pág. 170). Esta violencia también es cantada en bambucos que acusan que las camas vacías de la violencia ocurren entre estas dos imágenes, aquella de una historia desorbitadas de venganzas y aquella del fuego azulado por discursos políticos que legitiman la muerte. Entre uno y otro son todos los de ruana quienes lloran primero y quienes pierden la fuerza para continuar. Ese es el instante que Salcedo intenta petrificar. *¿A quién engañas abuelo?* (1968) pregunta el niño del bambuco de Arnulfo Briceño (1938-1989) y la respuesta del viejo es la misma de Álvarez Gardezabal: “los muertos de la violencia han sido todos los de ruana, pobres campesinos que no encontraron otro ideal en la vida que vivir a su partido liberal o a su partido conservador” (2004, pág. 128). Ante las cifras, ante la dominancia política, ante la justificación de la violencia y la herencia de venganzas, ¿el espacio fundido por Salcedo, cantado por el bambuco, relatado por las novelas, y muchas otras expresiones más, demandan una topología que resuena imposible? Pero justamente las poéticas colombianas la demandan como real en tanto interpelan el sentir común y abogan por impedir banalizar u olvidar lo que se ha hecho parte de la existencia.

Relaciones como estas ponen sobre la mesa una característica más de nuestra cuestión de método. La intertextualidad excéntrica de las obras que caracteriza el tejido que las conecta con el sentir de lo común hunde sus raíces en el fangoso campo de la memoria. En tanto ontológico, lo común no se teje solo en lo presente, sino que halla su razón de ser en las memorias. Coplas como la del maestro Briceño⁵⁹ cantan y atestiguan la vida de colombianos en el periodo de La Violencia y en esa medida relatan parte de la memoria colectiva, de las vivencias de jóvenes sin padre o madre, criados por abuelos sin fuerzas y agobiados por las muertes vividas –o que terminan su vida borrachos hasta morir en su cama, dejando su nieta a su suerte, como complementa la memoria literaria de Harold Kremer (2017) en *El gato negro*–, aquellas muertes sin tiempo ni lugar, con cruces de recordatorios y vecinos en quienes no confiar. La memoria de la violencia constituye un eje temporal de las poéticas artísticas y su recepción situada que precisamente garantiza su pertinencia y actualidad. De ahí que la interpretación como colombianos del tejido mnémico se conecte con las particularidades de la propia historia, personal y colectiva.

No se trata solamente de que las relaciones intertextuales puedan resultar en citas sincrónicas o diacrónicas o de que, al decir de Barthes, cualquier texto es ya un tejido de citas pasadas. Se trata de, como señala Baron en *The Birth of Intertextuality*, “percibir el tejido en su textura, en el entretejido de códigos, expresiones, significantes en los cuales el sujeto se sitúa y se deshace a sí mismo, como una araña que se disolvería en su propia red” (2020, pág. 231). Boris Gasparov en *Speech, Memory and Meaning* comparte esta aproximación compleja para abordar la relación con la memoria. Este autor señala que la habilidad para usar el lenguaje está anclada primariamente en los fragmentos de memoria

⁵⁹ Letra de *A quién engañas abuelo* del maestro Briceño:

A quien engañas abuelo, yo sé que tú estás llorando / Ende que taita y que mama, arriba tán descansando / Nunca me dijiste como, tampoco me has dicho cuando / Pero en el cerro hay dos cruces que te lo están recordando /

Bajo la cabeza el viejo y acariciando al muchacho / Dice tienes razón hijo, el odio todo ha cambiado / Los piones se fueron lejos, el surco está abandonado / A mí ya me faltan fuerzas, me pesa tanto el arado / Y tú eres tan solo un niño pa sacar arriba el rancho /

Me dice chucho el arriero, el que vive en los cañales / Que a unos los matan por godos, a otro por liberales / Pero eso que importa abuelo, entonces que es lo que vale / Mis taitas eran tan buenos, a naides le hicieron males / Solo una cosa comprendo que ante Dios somos iguales /

Aparecen en elecciones unos que llaman caudillos / Que andan prometiendo escuelas y puentes donde no hay ríos / Y al alma del campesino llega el color partidiso / Entonces aprende a odiar hasta quien fue su buen vecino

Todo por esos malditos politiqueros de oficio /

Ahora te comprendo abuelo, por Dios no sigas llorando

de la experiencia verbal pasada, “recordados como piezas concretas de materia de lenguaje, con sus significaciones asociadas a situaciones comunicativas concretas” (Gasparov, 2010, pág. 3). Vista así, la actividad lingüística usual es, en sí misma, intertextual, en el sentido en que los hablantes “siempre construyen algo nuevo al fundirlo con su colección de fragmentos textuales provenientes de instancias previas de discurso” (2010, pág. 3). Hablar, expresar, comunicar es siempre una actualización de fragmentos de memoria, materiales del lenguaje, signos y significaciones diversas y polivalentes que se acomodan a la intención, momento y lugar de los actos de habla. Tal actualización nunca pierde su alcance intertextual y una trama de sentido que excede las intenciones del hablante particular y conecta “con un cierto paisaje experiencial al que se accede por la memoria”. A la manera de la noción de enciclopedia de Eco (1993), cada signo enlaza con un bagaje de significaciones que se concretan en contextos particulares; pero, además, esta noción de memoria como paisaje intertextual es planteada por Gasparov para reconocer las conexiones de los fragmentos con el discurso del que emerge y con el orden discursivo que evoca. Ello incluye las maneras de ser y hacer en el orden social: las connotaciones que se manifiestan en los gestos, la entonación, la vestimenta, los hábitos y gustos alimenticios, etc., y, en consecuencia, las maneras de hablar de cada manera de ser y hacer y las posiciones y componentes prejudiciales de su enunciación. “Lo que llamo la textura de un fragmento de material de lenguaje es su potencial intertextual inherente. [...] Impregna el significado de un enunciado con circunstancias experienciales particulares, desde los parámetros sociales y los ambientes físicos de la situación hasta los matices psicológicos de sus participantes” (2010, pág. 8). De hecho, los participantes son sujetos incluidos en la enunciación, así como su posición en el discurso o su alteración con relación a la misma. De modo que los hablantes participan de unas capas de tejidos intertextuales que adquieren espesor en su interrelación y asociación; la memoria como paisaje intertextual constituye ese espesor dinámico de tejidos que se actualiza en la enunciación y que, por lo mismo, se hace material expresivo que conecta el discurso y la subjetividad, así como las maneras de afectarlos, transformarlos, redirigirlos o entretejerlos de otras maneras. Esto es lo que brinda interconexión y diversidad en el material intersubjetivo a la expresión y, en consecuencia, lo que garantiza elementos compartidos de interpretación y de recodificación. Así, la memoria no es un equipaje cerrado de recuerdos archivados, sino un

material plástico, abierto a la exploración y re-creación que inevitablemente interviene en las expresiones y conecta las subjetividades, los contextos y las posibilidades en cada forma de reproducir o alterar el mundo discursivo social.

De ahí que tenga lugar conectar en nuestro tejido no solo la tensión entre la connivencia y la altertopía, sino el plegamiento que se da entre uno y otro. Es justamente en allí, como muestran las camas de Salcedo, que connivencia y altertopía tienen sentido en la obra porque se tejen, ambos, en vectores distintos, con lo que es memoria en Colombia; en otras palabras, la memoria que se desplaza, une, conecta la historia, lo dicho de la historia y las maneras de conectar con el presente y la subjetividad nutren desde una misma fuente la connivencia cultural y la altertopía que proponen las poéticas artísticas. Esta perspectiva de la memoria como textura intertextual ofrece una claridad para nuestra cuestión de método. A la luz de las obras de Salcedo, resulta poco satisfactorio pensar estas camas con una alusión contextual como arte colombiano. Hemos abordado esta cuestión de método con un perfil particular: lo ontológico como lo común que se hace sentir en la obra, en su modo relacional de aparecer. Pero lo común no puede simplemente acotar una referencia situada. Por el contrario, es algo a encontrar, y es justamente lo que exploran las obras de arte que nos han servido de urdimbre, así como la trama que en su lectura se ha ido manifestando. Y las alusiones al tejido –piel y hacer– permiten mantener en la mente el hecho de que esa exploración emerge de las múltiples relaciones de sentido que conectan lo que hay en la obra con lo que ella propone al respecto. De modo que en efecto hay un plegamiento entre lo que hay y su propuesta y es una sola capa la que cubre como espesor ambas instancias. No es meramente el lugar de lo común, sino lo común también como algo constituido en la exploración y propuesta artística.

Lo común no es lo que nos gusta del contexto, sino la particularidad que hace contexto. Allí juega un papel interesante esta memoria como paisaje intertextual porque implica que no solo es lo dado, sino lo que se crea o se produce. La memoria aquí no solo remite a lo que la violencia ha dejado en tierra y vida, sino a lo que hay que recordar o sentir, es decir, a la memoria por construir. Allí se evidencia lo altertópico como un proyectar, un hacer memoria hoy de algo que demanda ser real, un futuro posible. Así que esa capa que Gasparov ha llamado memoria es un tejido resultante de las diversas formas de

exploración del sentido presente, dentro de las cuales las artes tienen un lugar de enunciación ineludible. Pues justamente allí, en las canciones, en los cuentos y novelas, en las obras de arte y sus particulares camas se abre un lugar de enunciación que postula un sujeto conspicuo con el proyectar. Si el orden discursivo dado tiene una subjetividad, produce una subjetividad, su plegamiento altopópico demanda un sujeto conspicuo con su sentir, con aquello que añora o propone. Es el sujeto-mujer-“hágase la loca” (Ospina, Feliza Bursztyn: “En un país de machistas, ¡hágase la loca!”, 2019) de Feliza Bursztyn, el sujeto provincial de Beatriz González o el sujeto espectral de Doris Salcedo, aquel que interpela el presente y la cómoda historia oficial; ese sujeto emerge en el centro del plegamiento conflictivo, tenso, incómodo, necesario.

Pliegues y subjetividades, creación a partir de lo dado, objetos que traen el mundo para enunciar. Otro bambuco ya mentado propone el juego de la ruana: la capa del viejo hidalgo se rompe para ser ruana -y cuatro rayas (pero también la lana sin cardar) confunden el castillo y la cabaña. La rotura reaparece para manifestar lo que hace la poética intertextual de las obras objetuales. En la capa interdiscursiva heredada, colonial, politizada y dominante que entreteje los discursos e historias oficiales, las expresiones poéticas traman altopopías que juzgan esa capa, pliegan sus elementos y señalan un posible que corresponde a una proyección del sentir común. Se muestra falsa la ideología de la mezcla y el mestizaje, castillo y cabaña no se hacen una cosa nueva, no se hacen extremos indefinidos; lo que hay es rotura y confusión, es hacer de la cabaña el propio castillo insumiso del “rey pobre”. Un sujeto conspicuo emerge de la rotura y ocupa el campo de la altopopía en la expresión poética de un sentir común. Se cantan relatos de vida y sentimientos que la cotidiana rutina esconde, se baila en fiestas y carnavales de blancos y negros para expresar la libertad deseada, se hace literatura cruda y fantástica de la muerte anunciada, se hacen obras de arte que evidencian las roturas constitutivas que el tejido interdiscursivo esconde y que una intertextualidad excéntrica escudriña y anuncia como real en el sentir de lo común que nos corresponde –en la estética constitutiva de nuestra existencia. Las camas de Salcedo extienden la ruana –tercera imagen-objeto– como pliegue que recoge de la connivencia lo que demanda un sujeto conspicuo con la altopopía que la obra propone. *La casa viuda III* no es una casa muerta, sino detenida, y lo que se lee como pérdida acusa y reclama presencia; de hecho, la obra se completa con el cuerpo que

se instala en la cama al pasar el corredor. Al incluir nuestro cuerpo en la obra ya no es la casa de la muerte la que expone la obra, sino un reclamo de vida. Entre la ironía y la antífrasis, obras como esta exponen aquel sentir de lo común que reclamaban los nadaístas y que Gabo apalabra como la respuesta de la vida:

Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra” (García Márquez, 2021, pág. parr 12).

Sin esta motivación en el sentir mismo, ¿cuál sería la razón de ser y hacer arte en Colombia? Los objetos de la violencia hechos obras de arte revierten lo evidente: son marcas ineludibles de las injustas muertes, pero están ahí, en la obra, para ser testigos del persistir de la vida de aquellos que sobreviven.

Si este interrogante es cierto, y la intertextualidad excéntrica no solo acoge lo que corresponde a un análisis de citas sino que se adentra en lo común a través del paisaje de lo que hace memoria, entonces la idea señalada de un sujeto conspicuo remite justamente al hecho de que cada objeto de uso común copartícipe de la poética artística conlleva una posibilidad de ver la conflictiva, contradictoria y desafortunada realidad como un lugar donde puede tener lugar la vida. No una vida idealizada y romántica, no es una existencia soñada, sino tan solo posible de ser vivida. Aquello que suena a dado, la vida misma, se revela, por el contrario, lo más deseado y lo más ultrajado, lo más difícil de asumir como propio. Y por ello los objetos en las obras de arte colombiano, particularmente aquellos asociados a las historias de pérdida de vidas, se hacen testigos, relatan historias, muestran espacios negados. Lo común incluye tanto la presencia de las muertes cotidianas como las fortalezas en la posibilidad de vivir y de trabajar con la vida. Erika Diettes (1978-) señala esta duplicidad en la altertopía explícita que ella trama e instala a través de su obra *Relicarios* (2011-2015) (ver [Galería 5](#)), al señalar en sus propias palabras su hacer:

Hago esto porque me lo permiten, porque la gente cree en mí. Si la gente no cree que puedas darles un lugar honroso a esos objetos es imposible hacer estos trabajos. No es un trabajo sobre la muerte. Yo no me siento trabajando solo con el dolor y la muerte. Me siento trabajando con la fortaleza. El formato no es gratuito, es porque las personas que me han hablado son de una enorme entereza. Si no, Colombia no sería un país viable. Somos

un país de personas fuertes. Yo me siento, ante todo, trabajando con la vida. Hacer esto, no desde la narrativa del victimario, sino a la luz de la memoria es un trabajo que en la marcha te va generando fortaleza, ganas de seguir. El día que no me sienta capaz, pues no lo hago. Es así de sencillo (Atehortúa, 2019).

En *Relicarios*, Diettes presenta en lápidas color ámbar objetos de uso común: cepillos de dientes, peines, fotografías, alicates, collares, blusas, chanclas... 165 relicarios en total. Cada uno de estos objetos guarda una historia que se extiende en la memoria de una persona, una familia, una comunidad, una masacre, un país en guerra. Ellos fueron entregados por familiares de víctimas –víctimas ellas mismas– del conflicto armado. Los 165 objetos se conservan en un bloque ámbar que a su vez está en un cofre transparente; dispuestos en hileras y separados apenas para el tránsito de los visitantes, simula un paradójico cementerio. Aunque dije lápidas, es un error, pues no esconden los restos del cuerpo ni lo nombran para su identificación; los objetos son los restos que quedaron de un cuerpo ausente, desaparecido y cuyo nombre no es posible olvidar en casa, en los relatos de los vecinos, en las conversaciones cotidianas. Todo el mundo lo sabe, y convive con esa muerte anunciada. Los objetos atestiguan ese presente vivido. Así que son lápidas de la muerte vivida a diario por los familiares y vecinos que ven en ese cepillo el rostro del ausente. No son emblemas de un rito de paso, no dejan atrás nada, no permiten el duelo, sino que demandan atención. Ese alicate, ese collar, esa blusa es aquella de la niña que debe ser recordada, del padre que aún se espera o de la madre que no se puede olvidar. Si fueran relicarios del que vivió, recuerdos preciosos, sería contradictorio el escenario sepulcral. Al invertir el orden, hacer del lugar del olvido, la tumba, el símbolo del recuerdo, el objeto no se convierte en un relicario ni la lápida en tumba sustituta. A la pregunta ¿qué demandan estos objetos? sigue la pregunta ¿a quién demandan estos objetos? ¿A quién se dirigen? En este escenario somos convertidos en visitantes en duelo y en copartícipes de la vida que persiste. Esa fortaleza que señala Diettes no está en la lápida, sino en la demanda que nos plantea: objetos comunes y ordinarios como nosotros mismos, desde lo común, reclaman el sentir compartido también de reconocer la valía y singularidad de cada cuerpo y cada vida que sufre la pérdida de un familiar. No nos sorprende el número de objetos –uno por cada fallecido o desaparecido–, sino la identificación que demanda con cada uno de esos objetos: ese cepillo de “mi niña”, ese collar de “mi madre”, singularización máxima de una vida perdida a través del objeto y,

empero, un sentir compartido por el escenario, la rodilla hincada, la mirada abajo y la posición de sujeto conspicuo con la obra y la trama que se extiende más allá de su instalación. Es una obra con una intensa violencia sutil contra la connivencia, el silencio y la invisibilización; la vida y la fortaleza se muestran capaces de ser en sí mismos un universo de sentido y lucha en el caso de cada sobreviviente. El relicario, aquello precioso a conservar, es justamente ese acto de fortaleza ante el sumo dolor. Allí es donde la obra nos hace sujetos conspicuos con su resistencia a la invisibilización de los casos –un caso más, una muerte más, una masacre más– y postula una doliente verdad: también hacemos parte de los que sobreviven y su dolor nos es común.

Hacernos un sujeto conspicuo puede no estar lejos de lo usual de cualquier texto. Umberto Eco ya no había señalado: “un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente” (1993, pág. 77). El lector modelo de un texto no pre-existe al texto, sino que el texto lo construye. Asimismo, la obra de arte instaaura un espacio para la enunciación del sujeto conspicuo de su poética y su recepción. Pero a diferencia de las estrategias textuales de un escrito, la poética del objeto en la obra de arte plantea como estrategia el vínculo que el objeto ofrece con el mundo cotidiano y sus significaciones, lo cual incorpora un sujeto actuante con el objeto; pero al modificarlo, alterarlo, romperlo, también se modifica ese sujeto y se desplaza la posición hacia aquel espacio del extrañamiento: somos, con el objeto, extrañados de la posición normalizada hacia aquella posición excéntrica y conspicua con la demanda de un sentir real común. La altertopía de Diettes es justamente la que nace de sacarnos de la cotidiana indolencia y hacernos parte de la sobrevivencia; su demanda no es empática meramente, sino de posición, de asumir como propio ese ser y ese sentir.

Décimo tercero: dar sentido a la vida que el arte captura en la obra a través del objeto

Así, este desenlace de nuestra cuestión intertextual se enfrenta a una última cuestión. ¿De qué manera se caracteriza este entretejer? Si justamente hemos tejido hasta volver al punto de partida, al extrañamiento, es porque los elementos que se han ido enlazando dan cuenta de que el extrañamiento no es meramente un dispositivo retórico o un juego formal, sino que corresponde a experiencias y formas de agenciar la subjetividad y en busca de dar sentido a la vida que el arte captura en la obra a través del objeto. Lo más extrañante puede ser la vida misma en su singularidad y su confrontación permanente con la uniformidad. Esta experiencia, a veces desplazada ella misma por connivencia, es la que recoge la obra de arte objetual –y, con otras estrategias, cada poética artística– mediante una explosión de las significaciones del objeto de uso común y una implosión de roturas que se concentran en la obra. Pero ¿y este vaivén qué es: deconstrucción o semiosis textual? Ya abrimos la intertextualidad de manera tal que sabemos que no se agota en un análisis onomástico de citas. Empero, no resulta evidente que sea pertinente adoptar alguno de estos motes. Nuevamente Eco viene a auxiliarnos. En *Los límites de la interpretación*, en su capítulo final, tras haber planteado y entretejido conceptos y recursos en la fina manera que lo caracteriza, Eco se pregunta por el alcance de la interpretación de un texto. En principio, si la interpretación es un asunto de semiosis –de ahí su connatural intertextualidad–, la interpretación, como la semiosis, es virtualmente ilimitada. Sin embargo, Eco aclara una singular confusión relativa a la semiosis ilimitada: el hecho de que potencialmente un signo sugiera las “consecuencias ilativas más remotas” no significa que todo signo nade en la indeterminación; por el contrario, “en el curso de un proceso semiósico, nos interesa saber sólo lo que es relevante en función de un determinado universo de discurso” (1992, pág. 359). La semiosis ilimitada remite a un potencial de los signos, no a un ejercicio de interpretación o ilación textual. Ese potencial existe porque la realidad excede los signos con los que es enunciada, de modo que siempre puede dar lugar al error en nuestro conocimiento de la realidad. En consecuencia, “si la posibilidad del error está siempre presente, la semiosis es potencialmente ilimitada”. Lo que se asevera como verdadero esta acotado a los límites de un universo de discurso determinado, pero esa aseveración no agota

las determinaciones potencialmente infinitas de los signos. Así, el asunto de la semiosis ilimitada se muestra como una condición cognoscitiva que remite al alcance de las determinaciones presentes en un determinado universo discursivo y la posible falsación y sustitución de un enunciado en ese universo. Visto de esta manera, lo que ha ocurrido en las camas que hemos visitado no corresponde con esta descripción. Pues en tanto el punto de partida es la experiencia de extrañamiento, las obras de arte objetual ya aceptan la indeterminación con relación al universo discursivo en el que los objetos usual y cotidianamente tienen y hacen lugar. Las obras revierten las potenciales determinaciones de los objetos, de sus significaciones, para abrir campo a otras potencialidades ajenas al uso y abiertas a la experiencia. Diríase entonces que la apertura de la obra es un excedente de la semiosis ilimitada.

En esta línea, Eco marca la distancia entre la semiosis ilimitada y la deconstrucción. La deconstrucción es más cercana a la idea de seguir las huellas de un signo. Empero, recuerda Eco, para Derrida un texto escrito es una máquina que produce un infinito diferimiento, ante la ausencia tanto del autor como de su referente. La escritura es siempre posterior al habla. De modo que su ausencia abre las significaciones posibles de un texto. Desde esa convicción, Derrida desafía aquellos textos “que parecen dominados por la idea de un significado definido, definitivo y autorizado. Quiere desafiar, más que al sentido de un texto, a esa metafísica de la presencia estrechamente vinculada a un concepto de interpretación que se basa en la idea de un significado definitivo” (Eco, 1992, pág. 361). Con esta contienda, Derrida muestra la capacidad del lenguaje para decir más que lo literal, pues, privado de la autoridad o intención subjetiva del autor, los lectores no tienen deber de interpretar esa intención ausente. Así, todo texto se evidencia en un juego de múltiples significantes, en el “que el significante no puede estar nunca en relación de copresencia respecto de un significado que se difiere y dilaciona continuamente, y que cada significante está en correlación con otro significante, de tal manera que nada queda fuera de la cadena significante, que procede *ad infinitum*” (1992, pág. 361). Esta cadena significante se presenta ciertamente en las camas del arte objetual colombiano. El extrañamiento puede verse como una manera de dar lugar a una lectura de signos que termina por exceder, con mucho, las intenciones del artista. Empero, el desafío aquí no es el mismo de Derrida. El filósofo francés entabla una disputa con el saber occidental, más

aún, con la metafísica que ha fundamentado –y excluido a sus contrapartes de– la formación de saber en occidente. Pero la deconstrucción no juega a pensar alternativas. Diríase que contiene un aspecto creativo aquí señalado al encontrar las roturas en medio de lo que se muestra sólido y fundacional. Pero al ser incisivo en cuestionar la verdad, la voz, el archivo, la presencia, el nombre, etc., alumbra reorganizaciones categoriales, pero no creaciones de posibilidades. Para Derrida, el mundo a deconstruir no cambia, no se derriba, no se demuele, tan solo –pero no es cosa menor– se descoyuntan los vínculos dados por ciertos, allí, en su propio terreno. La deconstrucción no es cambio, ni propuesta, esa es una poética que le excede. De ahí que la obra de arte –y probablemente por ello también las escasas referencias al arte en la obra de Derrida–, y en particular aquella de camas y muebles, de objetos extrañados, no se muestre satisfactoria solo con un ejercicio deconstructivo por el que probablemente pasa para tumbar ídolos, sino que requiera leerse en antífrasis, en ironía, en lo cómico o simplemente en huellas abiertas de un posible sentir que pliegue una posibilidad de sentido y confronte la insuficiencia de la realidad enunciada. La altertopía, como vector de aproximación a la obra, juega con las facetas de la connivencia y de su crítica orientada a un sentir de lo común y una demanda de realidad. Allí la excentricidad ha escapado ya a los vínculos del texto y sus bases metafísicas, para poder conectar con la vida que el discurso olvida.

Entre una y otra, semiosis ilimitada y deconstrucción, se evidencia que la intertextualidad excéntrica no se acota, pero que puede retomar tanto el hecho de que la realidad es indeterminada y allí nace el potencial ilimitado de los signos, como la posibilidad de una crítica a las bases de lo que se da por sentado mediante la extensión de las cadenas significantes. Ambas, ya ilustradas por las camas mismas en que nos hemos detenido. Pero entonces ¿no tiene límite la interpretación? ¿Es una intertextualidad enferma, una ilación mórbida? Eco caracteriza esta tercera opción como una deriva hermética, un caso de “neoplasma connotativo”: “las connotaciones proliferan de manera cancerosa, de modo que a cada escalón sucesivo el signo precedente se olvida, se desvanece, ya que todo el placer de la deriva está en el deslizamiento de un signo a otro, y no hay finalidad fuera del placer mismo del viaje laberíntico que se realiza entre los signos o las cosas” (1992, pág. 360). Este es un peligroso diagnóstico con una prognosis reservada para una obra de arte.

Pero miremos qué pasa con una cama más. Alberto Baraya (1968-) presenta la *Cama del Libertador* dentro de su instalación *Ornitología Bolivariana* (2015) (ver [Galería 3](#)) que tuvo lugar en los recintos de la Quinta de Bolívar. Baraya interviene algunos de los lugares emblemáticos de la casa del prócer con ayuda de una selección de especímenes de aves disecadas de la colección de historia natural del Museo de La Salle. En la alcoba de Bolívar, Baraya ubica a sus pies un impresionante cóndor. El animal emblemático del escudo nacional, en donde abriga los símbolos patrios, está ahora atento a lo que ocurre allí, en esa cama, espera su oportunidad y abre sus alas como el ave carroñera que es. ¿Puede ser otra versión de *Mutis por el foro* (1973) de Beatriz González, con todos mirando la cama del prócer que muere? ¿Cuál mirada será más honesta, empero, la del séquito de Bolívar o la del cóndor hambriento? Baraya realiza una confrontación de símbolos patrios que acusan la idea misma de patria y de sus mitos fundacionales. En lugar del recinto privado de Bolívar, aparece el lecho de muerte; en lugar del duelo del héroe que parte, se evidencia la ironía, la carcajada que le merece; la idea de la verdad del mártir es reemplazada por la evidente falsedad de su excepcionalidad; solo queda un ave de rapiña que acusa la carne lista para cenar, el destino del que ha caído a mitad de camino o en medio del campo. Entre Baraya y González no hay respeto por el libertador, lo han puesto a dormir.

¿Hasta dónde extender esta lectura? Pero ¿y si la pregunta misma contuviera la trampa del error? ¿Cuál es el propósito o beneficio de preocuparnos por los límites en el caso de la obra? Tal demanda corresponde al deseo metafísico de verdad en la interpretación, pero al desplazar la cuestión de la intertextualidad al fenómeno de la ilación que le compete, o mejor, al que la obra invita, la cuestión no es una de correcta o justa interpretación, sino de co-construcción. No es una cuestión del saber, sino de identificar lo común que emerge desde el sentir que la obra de arte da a aparecer. En este caso, la cama y el cóndor, la cama y la mecánica, la cama y la pintura, la cama y las camas, devienen recursos poéticos idóneos para conectar con lo común, para establecer hilos que utilizan las significaciones para tramar un espacio del sentir y, allí, la altertopía que acusa, reniega, propone, demanda. Así, la intertextualidad excéntrica conduce el ejercicio interpretativo por las variantes de la performatividad con la obra de arte objetual, esto es, por el construir el sentido con la obra, actualizarla en la experiencia de extrañamiento. Ello ubica la obra en

otra pregunta que confronta lo cotidiano con lo que le excede: ¿de qué manera interpela la obra al ser, al sujeto? Evidenciar lo que el tejido tiene de excéntrico, más allá del sujeto, desplazando su posición y discurso, hace que el interrogante del sentir se manifieste como un asunto ontológico que apela a la existencia y conecta justamente sus hilos con aquellos que traman la vida. Pues la alusión al tejer, al tejido vivo y al símbolo tejido tiene la virtud de conectar precisamente con los aspectos ontológicos que transitan la cultura –o las culturas– en nuestro país. La etnomusicóloga Ana María Ochoa, por ejemplo, relata en *Una hamaca por país* las conexiones entre las hamacas y los tiples, las fiestas y las vidas, pero también las muertes:

Esas voces me construyen la libertad interior y se confunden tortuosamente con el miedo terracota de la luna en eclipse. Es como si por dentro tuviera una hamaca por país. En un vaivén, está el país del miedo, el de las palpables ausencias que miro día a día en los objetos que quedaron sin dueño, esparcidos por la sala de mi casa y que me hablan de las manos que los forjaron y están lejos [...] Pero la hamaca retorna al punto de origen y se desplaza al otro extremo. Y ahí están los sonidos y las voces que cada día aún descubro. Allí miro nuevas facetas del rostro que el espejo aun no me había mostrado. Ahí, por momentos, vuelve a tener razón de ser lo que uno hace. Es el país de mi barrio con la seguridad de su amistad, es el país de los nuevos cantos que me siguen arañando las orejas, es el país que muchos tratan de inventar, aunque no los dejen, es el país que no dejo de soñar. En ese vaivén me mantengo. Entre la parálisis y el nacimiento. Con la ruta difusa, porque aquí pretender que los caminos son transitables o que van hacia alguna parte, es una ilusión insostenible. Pero con la sangre rica en relatos de amor y muerte (Ochoa A. , 2000, pág. 135).

De las comunidades originarias amazónicas a las culturas campesinas y caribeñas la hamaca constituye expresión de un modo de vida y de abordar la inclemencia de los días (Dibie, 1989, pág. 161). Pero el tejer también es, como mostró la cestería, un acto de comunión y de generación de comunidad, pues la pieza tejida refleja y transmite saber y hacer, lo cual es cierto del canasto de bejuco, pero también de las mochilas, sombreros, muebles y enseres que aún persisten en los hogares. Finalmente, la ruana es símbolo de la masa de población, de la herencia reciente y de la resistencia aún viva; una resistencia que se evidencia en cada expresión creativa, y sin duda en las maneras de cohesionar e, incluso, sanar los grupos humanos como en el caso de las tejedoras por la memoria, mujeres víctimas de los agentes violentos del conflicto que “encontraron en el oficio del tejido y bordado una forma de comunicar visualmente las escenas que con palabras era difícil o imposible nombrar. Es decir, el tejido como narrativa les permitió ejercer su derecho a la memoria, pero también su derecho a la justicia y reparación” (Rivera García,

2017, pág. 140). El tejido en regiones como la nuestra ha sido una manera de ser, de subsistir y de resistir, pero también de construir. Ciertamente otras imágenes, otros recursos hay; y la idea de la construcción con la obra, siguiendo el hilo de la intertextualidad excéntrica, tiene matices por explorar. Más aún, cada una de las camas probadas en esta deriva puede extender su interpretación. Pero llegado a este punto, la invitación viene a ser entender la intertextualidad que incita la experiencia de extrañamiento en la obra de arte objetual como un asunto ontológico que aparece por las conexiones que el objeto en la obra tiene con lo común vía el sentir, vía la rotura que acusa y de la que emerge la altertopía que nos concierne y demanda.

Galería 3

Sala 1: Entre la cama y el canasto

Ilustración 19: Óscar Muñoz. *Interiores* (1980). Tomada de Banrepcultural (2019)



Ilustración 20: Fernell Franco. *Interiores* (1974). Tomada de Fundación Fernel Franco (2016)



Ilustración 21: Fernell Franco. *Interiores* (1974). Tomada de Fundación Fernel Franco (2016)

Ilustración 22: Fernell Franco. *Interiores* (1974). Tomada de Fundación Fernel Franco (2016)

Ilustración 23: Beatriz González. *Naturaleza casi muerta* (1970). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)



Ilustración 24: Beatriz González. *La muerte del justo* (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)

Ilustración 25: Beatriz González. *Pinky, Winky, Puff and Me* (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)



Ilustración 26: Beatriz González. *Les Choux-Choux de Chardin* (1975). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)

Ilustración 27: Beatriz González. *Encajera in situ* (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)





Ilustración 28: Beatriz González. *Sun maid* (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)



Ilustración 29: Beatriz González. *Baby Johnson in situ* (1973). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)

Ilustración 30: Beatriz González. *Canción de cuna* (1970). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)



Ilustración 31: María Teresa Hincapié. *Una cosa es una cosa* (1990). Tomada de Artishock (2021)



Ilustración 32: Feliza Bursztyn. *Cujas* (1974). Tomada de Rubiano (1986, pág. 8)

Ilustración 33: Feliza Bursztyn. *La cama del obispo*. (1970) De la serie *Cujas*. Tomada de Banrepcultural (2021)



Sala 2: De la cama a la hamaca



Ilustración 34: Fernell Franco. *Prostitutas* (1970). Tomada de Fundación Fernell Franco (2016)

Ilustración 35: Fernell Franco. *Prostitutas* (1970). Tomada de Fundación Fernell Franco (2016)



Ilustración 36: Débora Arango. *Esquizofrenia en el manicomio* (1940). Tomada de Osorio (2022)



Ilustración 37: Juan Fernando Herrán. *Posición horizontal* (2011). Tomada de (Galbert, 2013)

Ilustración 38: Adrián Gaitán. *Piso Piloto* (2015). Tomada de Museo de Antioquia (2015)



|Sala 3: ponerse la cama de ruana



Ilustración 40: Beatriz González. *Inundados La cama* (2012). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)



Ilustración 41: Beatriz González. de la serie *Cargueros Estudio para cargueros* (2014) (Der). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)

Ilustración 42: Beatriz González. *Naya* (2002). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)



Ilustración 39: Beatriz González. *La muerte del pecador* (1973) Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)





Ilustración 43: Beatriz González. *Auras anónimas* (2007-2009) Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)

Ilustración 44: Fernell Franco. De la serie *Amarrados* (1980). Tomada de Fundación Fernel Franco (2016)



Ilustración 45: Alberto Baraya. *Ornitología Bolivariana* (2015). Tomada de IDARTES (2015)

LO PROVINCIAL, LA TIERRA DEL AUNQUE

Preludio

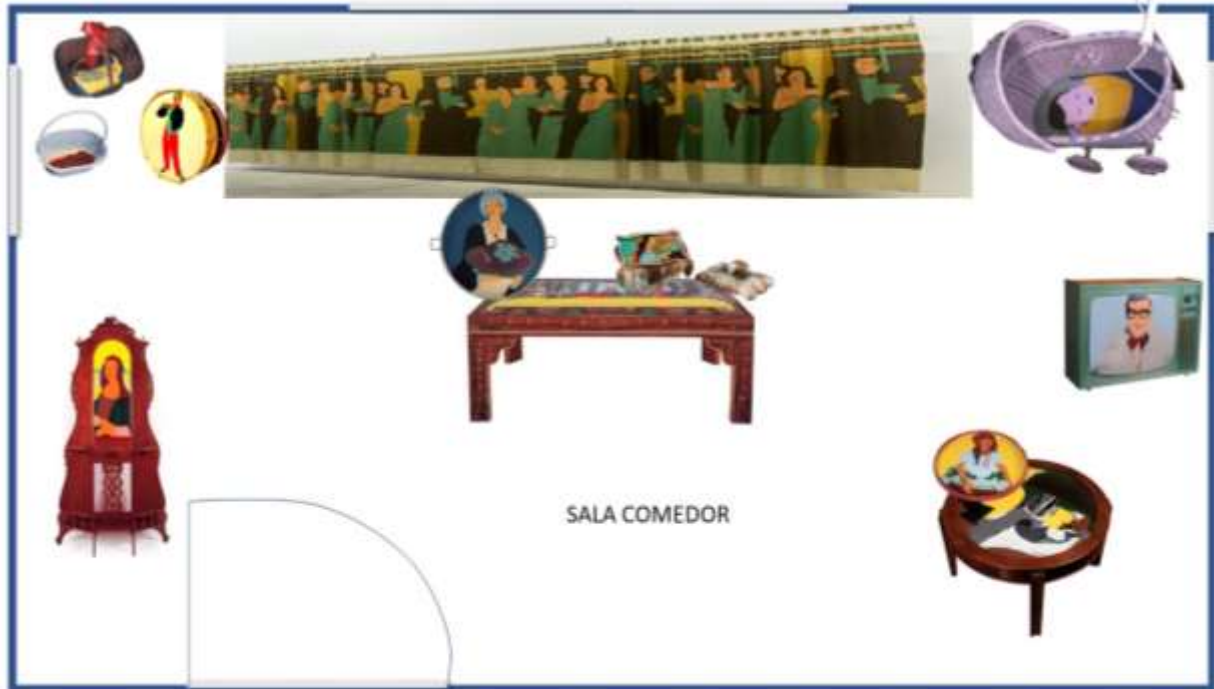
Bienvenid@s a mi casa. Es una casa singular, aunque todas sus partes tienen el mismo barro de la región. Una particular mixtura puebla sus rincones, aunque los elementos de su sazón tienen orígenes foráneos y disímiles. La gente que la habita es cálida y festiva, aunque también es de temer. Tiene rastros de todas las geografías y climas, culturas y tradiciones, aunque persigue de antaño una identidad. La casa defiende una historia corta y aguerrida, aunque aloja un pasado apropiado que siempre fue ajeno. Aunque se vive entre la zozobra de la carencia e inequidad y la alegría del subdesarrollo, parece que aún mantiene su encanto. Esta casa no es un lugar del “entre dos” o más, de una multiplicidad encontrada. Ella no es sino la simultaneidad que somos. Pero la lógica en la que se ha establecido esa simultaneidad es la clave que expresa un tipo de palabra diferente, es la lógica conjuntiva del “aunque”, a veces concesiva, a veces adversativa. Mi casa se funda sobre la piedra del “aunque”.

Esto es particularmente evidente en su mobiliario, piezas de arte por demás. La casa es ingente, por lo que apenas si podré presentar algunos de sus lugares y objetos y dejaré para otro día su tectónica arquitectura. El estilo general de su diseño es Gonzalezco. Al ingresar por el espacio de la sala comedor, el visitante es recibido por un particular perchero de grácil sonrisa y refinada belleza, aunque un poco monumental por su forma de altar. Al frente encontrará el comedor, la última mesa que llegó a la casa con una popular referencia renacentista, así como una bandeja bellamente siniestra con la cabeza de Juan bautista –¡o una bombonera Renoir, si prefieren, aunque la elección depende del ritual de la charla! Al costado podremos descansar con los cuentachistes políticos, tradición colombiana, por t.v. Turbay, acompañado del mejor estilo de gusto culto en una mesita de madera y una bandeja de uvas pasas. Pasando al fondo de la sala, una gran cortina decorativa con la alusión a esa farándula política que a todos nos distrae cubre el paso al patio trasero, al cual llegaremos si no nos asusta lo oculto. Mientras tanto, un cochecito de mimbre, por supuesto, espera en la entrada de la habitación principal el hábito burgués de tener tiempo para pasear en familia. En esta habitación, una cama de imponentes pretensiones es dominada por el patriarca de patriarcas, libertador por antonomasia, ejemplo de masculinidad, aunque postrado e inerte en una humilde estructura de metal y asediado por santas mesitas de noche cuyo pater, sonriente, vigila la vigilia de su último sueño. Este patriarca presente, pero caído, da lugar a la matriarca exaltada: un gran tocador recibe la sonrisa de una tercera mesita papal –relación religioso erótica nada extraña por estas cuitas– con esa santa madrecita ocupando el lugar –y no otro– de lo visibilizado como serena mujer, atenta madre, devota esposa, aunque no falta a su lado la presencia de las nuevas canciones de cuna con sus saberes nuevos y productos de última tendencia que acusan el tradicionalismo de la maternidad. Finalmente, en caso de aseo, desorden o golosinas, toda habitación requiere una mesa de gaticos que pueda decorar y soportar la presencia de bandejas o bellos tazones Degas que aportan glamour extranjero en la mesa local. Si pasamos a la habitación de huéspedes, justo frente a la principal –habrá que tener cuidado con las canastas de mascotas, gatos y perros más tiernos que cualquier alimaña nativa, así como juguetes importados–, un amplio e iluminado espacio contiene dos camas metálicas gemelas para postrarse según su conciencia, ya de justo, ya de pecador. Y entre una y otra, un curvilíneo tocador de gracia plena acoge la sensualidad mediadora femenina que

puede llevar a uno u otro fin –acompañado de un delicado baulito de mimbre para el encaje estilo Vermeer. En este caso, hacia el lado pecador acompaña una mesita Gardel; hacia el lado justo, una mesita Kennedy. Si los visitantes superan esta capacidad, siempre es posible disponer un Camafeo, aunque puede quedar estrecho el ritmo nocturno. Finalmente, dícese que la curiosidad mató al gato. Pero en este caso, la curiosidad puede llevar al visitante a ver lo que la cortina política desea ocultar: rastros escondidos de muertes violentas, retratadas en prensa y testimoniadas en 17 taburetes alusivos a la masacre de Naya, una cinta amarilla estampada con las figuritas de cargueros y un túmulo dedicado a bachilleres militares caídos; cosas estas ejemplares de todo lo que ha ocurrido en mi casa, aunque preferimos dejar en el patio de atrás.

La lógica del aunque es aquella de la permanente contraposición de elementos cercanos. Nos ubica en la acción que ocurre a pesar de lo que parece impedirla, cuando es concesiva, o aquello que mantiene la oposición y que la acción no resuelve, cuando es adversativa. En el aunque no hay contradicción, pues hay cercanía, por extraña que parezca. No simplemente se está entre la prótasis y la apódosis de la oración, sea indicativa o subjuntiva; estar en el lugar del “aunque” es vivir en la contraposición de elementos disímiles, aunque nos duela.







Introducción

Como la historia es un cúmulo de alteraciones y no un camino recto, me siento muy vinculada a la historia de una provincia y no a las satisfacciones universales en la búsqueda de la verdad de los artistas internacionales.

Me siento precursora de un arte colombiano; más aún, de un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad.

Mis objetos y cuadros responden a una vocación como cualquier otra, con sus trabajos y satisfacciones.

Los muebles que hago son pinturas ceñidas en todo el arte tradicional, es decir, yo los realizo con pigmentos de color y con pinceles y represento algo que, aunque ya esté dado a través de fotografías o reproducciones de obras de arte, es al fin y al cabo una representación –una representación de una representación–. A estas pinturas les coloco un gran marco, con alusiones sensibles a la pintura que enmarcan grandes marcos, como en la Colonia, como los altares –marcos–. ¿Qué más querría tener por marco una Madonna de Rafael que un peinador cubista para reflejar su belleza?

Y un Bolívar muerto, ¿no es mejor que repose en una cama? Si hago pintura tradicional en este momento es porque pienso que dentro de todo este estado de irregularidad fascinante, todo es posible.

Beatriz González, 1976 (2022)

Beatriz González nunca ha desdeñado su origen. Antes bien, lo ha convertido en vector y pulsión de su obra. Lo ha hecho visibilidad en sus colores y formas, los materiales y juegos semánticos, las referencias contextuales y anecdóticas que inscriben su singularidad y, a la vez, se abren al diálogo permanente. En medio de tal exploración, González propone una mirada que ha dado de qué hablar: dice de sí misma, “soy una pintora de provincia”. Pero lo provincial aquí no tiene un sentido unívoco, ni se acota a una alusión regional. Lo que podemos vislumbrar allí es un redoblamiento del acto creativo, la instauración de un lugar de enunciación y un plano de significación a través de la exploración poética. Cada obra es una búsqueda de un lugar que no pueda ser acotado ni capturado en motes discursivos ni tendencias morales, pero que, a la vez, pueda abrir la rotura que exprese la “irregularidad fascinante”, el “destemple de lo desmedido”, la “alegría del subdesarrollo”, esto es, la estética de vivir –con sentido– en el lugar de las contraposiciones.

En 1988, con motivo de la retrospectiva de la artista que dejaría el catálogo *Beatriz González: una pintora de provincia*, Carolina Ponce de León aborda la provincialidad de la artista con su texto *Beatriz González in situ*. Del extracto tomado como epígrafe de esta introducción, Ponce de León retoma la frase “un arte colombiano, más aún, un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad”, escrita en una carta abierta de 1976 a modo de manifiesto y en pleno furor de sus muebles, y la contrapone con otra frase enunciada en 1983 en una entrevista: “Yo creo que el arte es universal y que eso de la pintura colombiana son tonterías” (1988, pág. 12). La autora hace lo que cualquier historiador haría: hablar de un “desprendimiento de su primera concepción”, de un paso, de una línea, una escala. En mi opinión, lo que se instaura entre estos dos enunciados es un aunque, una contraposición, que además se clarifica leído el pasaje completo: “aunque el arte es universal, me siento precursora de un arte provincial”. Este aunque no se puede acotar a dos momentos disímiles e inesperados en la trayectoria de la artista, pues en sus reflexiones recientes sobre su propia obra ella mantiene los términos que han servido de guía a su posición intelectual y poética: en un evento del Festival Gabo de 2019 ella se presenta todavía como una pintora de provincia (Festival Gabo, 2019) y en el texto de presentación de la retrospectiva de 2020 relata eventos sobre su posición ante el arte y la cultura de manera madura, pero similar a la de los años 70: “Por ejemplo, la obra de Ingres *El baño turco* (1862) lo encontré como ilustración de un

boletín de educación sexual denominado “Raras prácticas eróticas”. Al ser publicada la obra de Ingres en este libro, se despoja la imagen de su uso inicial y se le agregan nuevos significados. A este fenómeno lo denominé “las transformaciones que sufre el arte universal en un país subdesarrollado” (González B. , 2020, pág. 226). Lo provincial ha acompañado la obra y labor de González, no solo como principio de su poética, sino como lugar de enunciación afincado en el reconocimiento de que la contraposición tiene una raigambre cultural.

Pero sería injusto dejar atrás tan rápido a Ponce de León, pues de hecho en su(s) texto(s) se encuentran agudas y acertadas interpretaciones de la obra de González, que pueden ayudarnos a plantear el camino de la contraposición. ¿Cómo se sostiene, de dónde surge la convivencia de contrarios? La autora destaca de la obra de González una serie de elementos que, de hecho, apoya la convivencia de contrarios. En términos del tema, Ponce de León encuentra que González pone en relación una prioridad por la mirada colombiana y una irreverencia crítica hacia las influencias artísticas, culturales y políticas. La irreverencia crítica hace parte del sentir de la época que manifestaba el inconformismo hacia el nacionalismo desarrollista de Carlos Lleras Restrepo (1966-1970) y respondía en González con una declaración de principios: ““Mi pintura es una subpintura para países subdesarrollados...” Esta frase es una contundente declaración de independencia que anuncia de qué se trata y a quién va dirigida su obra” (Ponce de León, 1988, pág. 18). Igualmente, el interés por las imágenes populares conlleva una exploración del gusto como sistema de codificación de la cultura social. Ponce de León cita a González nuevamente: “A mí me ha interesado siempre el gusto: qué cuelga la gente en sus casas, por qué lo hace, cuáles son las razones que mueven a una persona a escoger determinado vestido o carro. Por eso los materiales que utilizo son generalmente falsos, bronce y mármoles falsos, maderas falsas, cosas que den apariencias, que tengan que ver con el gusto.” (1988, pág. 19). Así, en términos de su mirada crítica, González pone bajo lupa la vida cotidiana y su carácter desmedido e incongruente: “en “la alegría del subdesarrollo”, ficción y realidad se confunden”, haciendo de la obra de arte un vector de la exploración del mundo cultural y social. En términos del lenguaje artístico, Ponce de León destaca la diferencia entre González y Duchamp, en tanto el segundo introduce un botellero al museo despojándolo de su función y afirmando la nulidad del juicio estético, mientras que la primera mantiene

la funcionalidad para su sentido artístico y a partir de ella abre el mensaje. Finalmente, la autora llega a otra contraposición con la noción misma de lo provincial. Para ella, no se trata de rescatar una identidad romantizada nacional al estilo de los Bachué de los años 20 y 30. La raigambre de su posición yace en la relación que la artista instaure con su presente, con la manera en que “analiza su realidad inmediata con una mirada consciente y controlada que no glorifica su tema” (1988, pág. 25). Entre la elección temática, la aplicación de una mirada crítica, la exploración de un lenguaje artístico y el permanente análisis de la realidad inmediata, lo provincial adquiere unas dimensiones exploratorias y significativas que permiten conjugar lo contrario sin absurdos, esto es, como modos de manifestaciones del sentir común encontrados y finamente hilados en la obra.

En esta línea, si bien es posible rastrear la construcción de lo provincial en toda su obra, sus muebles y objetos resultan paradigmáticos. Objetos de uso de procedencia popular, elaborados para la vida cotidiana, mantienen su sentido práctico a la vez que se convierten en representaciones de representaciones. No solamente la imagen popular, la imagen de prensa o la pintura maestra europea de catálogo pasan por el tamiz de la pintura de González para ser re-presentadas, sino que su lugar en el objeto de uso las hace representativas de las dinámicas estéticas y modos de asimilación cultural de los simbolismos transculturales, y de los modos de circulación de los mismos vía las imágenes en la cultura –y habría que añadir, los medios de reproducción y transmisión vigentes en los años 70. Mari Carmen Ramírez presenta una sugestiva inferencia de esta condición: “los objetivos de González no terminan con la predecible (y agotada) crítica de la representación implícita en cualquier forma de apropiación; su proyecto, por el contrario, se fundamenta en una evaluación más amplia del estado de la cultura en su tierra natal y sus relaciones con el persistente legado de colonialismo” (2017, pág. 87). Al resaltar dicho legado, las contraposiciones se sedimentan, adquieren sentido. Lo que se ve contradictorio convive por los encuentros conflictivos y las estrategias de adaptación y apropiación que la colonialidad ha obligado implantar en la cultura, pero, a la vez, al manifestarlos en la obra muestra también la irrelevancia de las dicotomías (local/global, desarrollo/subdesarrollo) y consecuentes estructuras discursivas que perviven en la sociedad latinoamericana. Por ejemplo, Ramírez encuentra en la obra *Peinador Gratia Plena* (1971) (ver [Galería 4](#)) (presente en nuestra habitación de huéspedes) un lugar de

encuentro de la manera en que se construye lo que llamamos nuestro hogar: el falso espejo con la imagen de la gran madre alude al espacio asociado con la construcción de la subjetividad femenina, posición de sujeto aglutinante de todo lo que ronda la vida hogareña en un país como el nuestro, elevada en un altar de madera estilizado al tiempo contemporáneo que aún sostiene la imposición de dicha posición desde un supuesto universalismo del catolicismo vía la imagen artística y del rol que desde allí se demanda de la vida social de las mujeres. González, en suma, reconoce en esta obra, a través de su provincial mirada del arte europeo, la matriz colonial que pervive en la cultura colombiana, a la vez que la posición que anuncia el objeto tocador conlleva formas de subversión del hogar como sistema cultural.

¿Cómo, entonces, explorar las dimensiones de lo provincial a través de los objetos del arte colombiano? ¿Lo provincial nos lleva a una reducción localista? Lo interesante del ejemplo de este tocador de González es que hay también un reconocimiento del potencial semiótico transhistórico y transnacional del objeto de uso. Formal, conceptual y materialmente, el objeto tiende a expandirse con la experiencia, no con los relatos históricos o nacionalistas. En Latinoamérica, y otras regiones con procesos de colonización similares, con sus correspondientes procesos de aburguesamiento de los roles de género e imposición del catolicismo, la función del tocador y la sustitución del reflejo por el icono religioso femenino de culto aún interpela a mujeres –y debería hacerlo a hombres participantes de la reproducción de esta violencia simbólica. De ahí que en *Peinador, gratia plena* la expresión crítica del colonialismo latente en la posición de sujeto que recae sobre las mujeres, aunque explore variaciones cubistas, mantiene el peso de su carga vigente en el tejido social antes y después de los años 70 en que González hizo la obra, e incluso más allá de las fronteras de lo que denominamos nuestra región: allí donde un tocador con esa gracia tenga lugar, allí puede extrañar e interpelar nuestra subjetividad e identidad generizada. Pero, además, los iconos e imágenes que obras como las de González apropian reconocen el orden de la visualidad: la unilateralidad con la que se imponen (arte europeo como arte universal), la reinterpretación que demandan cuando se transita el camino desde aquí (arte latino como exótico) y el carácter acomodaticio del mercado y el discurso local de la imagen que sigue la escala, nunca alcanzable, de estar a la par de lo moderno (el maestro de arte excelso Rafael Sanzio). De modo que lo

provincial no puede ser nacional, ni periférico, pues estos territorios discursivos reproducen este ordenamiento visual y político. La propuesta es rastrear las dimensiones de lo provincial, en el diálogo con las obras de arte objetual, en al menos cinco contornos: 1) la pregunta por lo provincial está rodeada de una serie de interrogantes en torno a aquello que da lugar a su búsqueda en el arte; 2) ello se asocia ciertamente con el repertorio de influencias del pasado que circunda la idea de un origen o una identidad; 3) pero también, lo provincial compete al lugar de enunciación del circuito del lenguaje del arte y 4) a la circulación de enunciados de raza y mestizaje que permean la producción de subjetividades; finalmente, 5) el gesto de lo provincial cabe rastrearlo en las inquietudes por la emancipación demandada desde el arte. Lo curioso de explorar lo provincial como una categoría que va más allá de la obra de González, si bien ella plantea la invitación, es que habría que encontrar el vínculo con otras obras de arte en el que estas dimensiones siguen siendo tratadas. Con ello, se genera un tejido con el potencial de instaurar un lugar, un plano de significación cuya topología nace de lo propio, pero, a la vez, lo mira con los ojos analíticos que contemplan la otredad. A modo de hipótesis, estas cinco dimensiones permiten reconocer que cuando el arte, en este caso vía el objeto, toma lo propio como material y pulsión de su expresión lo extraña para hacerlo patente, de modo que la propia comunidad devenga propia otredad.

Parte 1: ¿Lo provincial? Aunque extraño, es propio

Una vez encontrados los suicidas sabía que ese era el filón, un filón relacionado con el gusto. No era el buen o mal gusto, sino el porqué la gente escogía esos temas, por qué la gente decoraba sus casas con ese tipo de cuadros. Beatriz González. (González & Chacón, 1994, pág. 13).

(...Por la sala de mi casa muchos visitantes han pasado. La Gioconda alguna vez vino a ayudar a recibir la puerta con su grácil belleza y a dar esa última mirada de retoque antes de salir. El pífano también ha estado jugando estruendosamente con las niñas; a pesar de ser flautista, prefiere el tambor. No ha faltado la fiesta política, incluso el presidente vino a tomar una copa y unas fotografías de buen nombre y a verse a sí mismo en la televisión. Finalmente debo contar los apóstoles que han venido a cenar; aunque un poco apretados, se cumplió la providencia y se santificó todo una última vez...)

Si los objetos pudieran declarar su origen y simbolismo, seguramente más encuentros podrían enumerarse en la casa de cualquiera. Lo que Beatriz González hace no es sino explicitar los más populares y constantes en la vida cotidiana. Asociar un mueble y una imagen no solo es humor o ironía. Es un reconocimiento de los estilos de vida y gustos que, de hecho, y de antemano, los asocian cotidianamente en las prácticas, rutinas, valores y símbolos vigentes en la cultura. “En esta etapa de mi producción las imágenes me dictaban el objeto sobre el cual deben estar ensambladas. Por ejemplo, en la obra *Mutis por el foro* (1973) la imagen de Bolívar muerto debe estar sobre una cama; en *Baby Johnson in situ* (1973) la imagen de un bebé debe estar sobre un coche; en *Peinador Gratia Plena* (1971) la Madona de Rafael debe reemplazar un espejo, etc.” (González B. , 2020, pág. 220). Poner las obras en esta perspectiva implica ya una confrontación con la manera usual de juzgar el arte colombiano –incluso, el latinoamericano– como una réplica de segundo orden del arte de vanguardia europeo y norteamericano, esto es, como una apropiación de las técnicas y tendencias consideradas de punta. Pero si el arte, a diferencia de la tecnología, no procede por una acumulación de saberes y procedimientos que garantizan su distribución y efectividad, sino que es una respuesta de la sensibilidad y creatividad al contexto, cabe entonces poner en duda el juicio crítico asentado en la comparación. Esto es relevante para explorar lo provincial en el arte y conviene entonces retomar el tocador citado por González para dar inicio.

Vayamos un momento a ver un mueble muy querido en la casa imaginaria de los muebles de González y sentémonos en el tocador de la habitación de huéspedes. En el año 2015 el Museo Marmottan Monet de París presentó la exposición *La Toilette et à La Naissance de l'Intime*, una selección de obras que del siglo XV a hoy muestran la intimidad y sensualidad femenina en lo íntimo del cuarto de baño, del verse a sí misma en el espejo del tocador y el darse a ver a la mirada del espectador. Una colección como esta da cuenta de las transformaciones en la sensibilidad cultural de lo visible del cuerpo femenino, del ritual del cuidado de sí, de la higiene, de la seducción, de la mano en la piel y lo que puede ser visto y permanecer oculto. El tocador es el lugar del toque sensual en la propia piel que construye feminidad e inicia ese juego de la coquetería que Georg Simmel caracteriza en la

modernidad como la ambivalencia simultánea entre el dar y el negar, entre el poseer y el no poseer previo a cualquier entrega. Las posiciones del cuerpo, de la mano que oculta y deja ver, de la mirada de reojo, de la prenda abierta, tienen “el encanto de lo clandestino, de lo furtivo, de lo que no puede durar largo tiempo y en que por lo mismo el sí y el no se mezclan inseparables” (Simmel, 2014, pág. 9). Esta forma de coquetería en el tocador hace parte del tejido de lo sensible con el que vemos y hacemos visible tanto lo femenino, como su vocación por el hacer de lo masculino la contraparte del juego de la coquetería.

Sin embargo, hay otra faceta oculta, secreta, en lo que ocurre frente al tocador. Sentada frente al espejo de este mueble, con su desnudez expuesta sin una mirada represiva, solo vista al deseo de sí misma, no solo lo íntimo o lo privado tienen lugar. Hay una exaltación de lo visto en el ritual de tocador que se acerca más al éxtasis libertino que a la construcción consciente de sí. Supongamos que Eugene entra al cuarto de baño con Mme Saint-Ange y Dolmancé y, antes de dar rienda suelta a las intenciones del encuentro que Sade elogia en *Filosofía en el tocador*, se topa con el mueble *Peinador, Gratia Plena* (1971) de Beatriz González. Los curvilíneos contornos del mueble con la exaltación del gran espejo, además del taburete en flor que erige el *derrière* de la autoelogiada, se confrontan con la imagen, ubicada en la posición del espejo del tocador, de la *Virgen de la silla* (1513-1514) de Rafael Sanzio. ¿No es precisamente esto lo que Eugene, la virginal novicia estudiante en las artes del libertinaje, debería encontrar sentada allí?

En el tocador de González se contraponen dos fuerzas que atraviesan el deseo de sí de la mujer. Por una parte, frente al tocador no solo se ve un cuerpo en el reflejo de un espejo; no se trata meramente de estar en lo íntimo, ni en lo privado, sino en la no-interrupción: que lo que ocurra, que se vea, que se toque, tenga lugar sin interrupción. Todo se vuelve gracia frente al tocador. Todo deseo, toda rabia, toda rebeldía, todo furor, todo desfogue se hace sensual y capaz de seducir; en la no interrupción cabe llegar al límite tanto del renacimiento de Eugene, como de la mirada de venganza de Marquesa de Merteuil, el personaje de Glenn Close en *Amistades peligrosas*. En la filosofía del tocador se divaga en el placer de lo prohibido, lo que está fuera de toda norma. El tocador hace un espacio íntimo que se enfoca en el placer del presente, del sentir y la excitación del instante, y que Mme Saint-Ange apalabra: “nada es fantasía, todo es naturaleza”. Por ello, no hay virtud

que no pueda ser burlada en el tocador, ni deseo que no pueda ser llevado a extremo a la luz de verse a sí misma, y complacerse en sí; ser el único motivo de mundo y satisfacción, sin Dios ni moral.

Empero, por otra parte, precisamente el escape de la mirada de Dios es lo que se hace patente en la relación que Beatriz González establece entre la seducción del tocador y la *madonna* por excelencia, la Virgen. Ella es el objeto de deseo más alto, pero también, al ser el reflejo de lo no-interrumpido, es quien otorga gracia y piedad a la desnudez allí sentada. Todo lo que se ve en este tocador se hace piadoso; el placer, virtuoso; y la complacencia, divina. El símbolo de la Virgen se instaura entre la sensualidad de su pureza y la racionalización religiosa. Ella es el objeto de deseo por excelencia, por la naturalidad campesina de su origen, la perfección de su rostro de mujer blanca, la sumisión de su belleza, pero también por su fuerza de gran madre y emperatriz. La mujer que se ve en ella se exalta en el sometimiento a este gran símbolo que deambula en la forma misma de la feminidad latinoamericana; un sometimiento que acusa la distancia con la gran virgen, pero a la vez recusa toda falencia y pecado en la gracia de lo femenino. La mujer deseada con niños de brazos y la cruz resaltada se convierten a través de la obra de González en un altar de lo femenino en una cultura permeada y dominada por una construcción identitaria atravesada por el catolicismo, que deja en lo no-interrumpido el lugar de la auto-subordinación y de la gracia de la gran madre y emperatriz que se ha de ser como mujer y poseer como hombre.

Y, sin embargo, la obra de Beatriz González incorpora un juego suplementario más. El juego de colores con el que interviene la obra del maestro renacentista no es gratuito. El tricolor patrio se hace evidente en la reescritura de la *Virgen de la silla*, justo en el lugar de la transparencia del espejo. Según Víctor Manuel Rodríguez, en este juego se evidencia cómo la identidad latinoamericana “ha sido siempre construida en relación a una otredad totalizante; a un objeto externo que negando la diferencia, determina la violencia del acto de identificación” (1996, pág. 27). En efecto, el poder del símbolo es tal que ningún cuerpo real puede alcanzarlo, es un significante para el que cabe toda y ninguna figura concreta. Así, todo debajo de él, sometido a él, deviene igual, pura igualdad desintegradora de lo diferente –esta es la cruz del feligrés. La Virgen de la obra de González acusa

también esa distribución de lo sensible que permite ver en un tocador la sensualidad del cuerpo en desnudez, la entrega al juego de lo puro y lo oculto en lo no-interrumpido, pero también la dominación identitaria que se refleja en una estética de lo femenino que a la vez que exalta por la cercanía al ideal simbólico, anula a cada mujer posible por la indiferencia de la igualación.

De modo que la mirada crítica de González no se reduce a un gesto de apropiación a la manera de un Duchamp o algún otro héroe del arte. Hay aquí una reflexión y una insidiosa acusación sobre la propia construcción de subjetividad y género. Por su fisonomía y geografía, la mujer latinoamericana no puede llegar a alcanzar el estándar simbólico de la *madonna*. Y sin embargo este símbolo se desplaza en el régimen de visibilidad con el que es vista –por hombres, mujeres y sí misma. La igualación que demanda el estándar que hace patente este tocador conlleva una experiencia: a la *donna* que se refleja en la *madonna* solo le resta verse, en ese espejo divinizado, como si pudiera alcanzar ese objeto de deseo, esto es, vivir en la fantasía narcisista de la auto exaltación, no solo física, sino moral. El tejido de lo sensible que acusa esta obra se reproduce hoy, aún, por doquier. Probablemente se haya perdido el carácter monumental del altar/tocador a causa de las limitaciones de los actuales espacios de vivienda, pero la lógica de este régimen constitutivo de la subjetividad femenina (y masculina) no solo se ha desplazado a otros objetos a la mano y de consumo, sino que se ha expandido en otros objetos como el smartphone, el espejo que todo lo iguala, lo exalta y lo expone con la misma eficacia con que rápidamente desaparece el sujeto en la web. Es la *selfie* la que ha devenido un altar digital que, aunque no tenga la potencia singularizante del tocador, igualmente sublima la imagen reflejada en objeto de deseo más precioso que la/el modelo original, para luego, empero, sumirla en la indiferencia del mar de autoelogios que se multiplican en segundos en las redes sociales. Exaltación del deseo de sí, indiferencia por igualación del estándar moral inalcanzable. ¿Por qué entender la obra de González de esta manera? ¿Se sobreesfuerza la interpretación de la misma? Al poner en diálogo los elementos de la obra, los significados que ella porta del mundo cultural, con el tejido de pensamientos, percepciones, sensibilidades y experiencias que rondan en la misma cultura e historia, ella adquiere el potencial de devenir una escena del ordenamiento simbólico o régimen de

signos que conforman la distribución de lo sensible y la posibilidad de lo visible de la sociedad contemporánea.⁶⁰

¿Cuál es la apropiación de González en este tocador? Consciente de su tiempo y región, así como del orden de poder y colonialidad, González nos lleva a abrir la rotura de lo que nos constituye en nuestra propia provincia, un territorio simbólico y cultural pletórico hasta desbordar de contraposiciones que –en la rutinaria mirada– preferimos omitir. ¿Qué me pasa a mí, hombre, frente a este tocador? ¿Debo ignorar su interpelación o, de hecho, asumir su acusación sobre mi posición en la matriz de los roles? ¿Incluso reconocer el borde al que me arroja más allá de los mismos, tanto por lo que acepto de femenino como lo que ocuyo? Para poder sentir la inminencia de la obra debo dejarme extrañar por el juego al que invita y ubicarme en un plano de significación que pueda extraerse de las dicotomías del género y los maniqueísmos de los roles. Esto es, justamente el plano de lo provincial al que invita la obra vía la experiencia de extrañamiento. Pero ya es hora de volver a conversar en la sala.

Esta imagen del particular tocador de González –si bien la artista elaboró otros con un sentir similar– nos permite ubicarnos en el problema crítico de lo provincial: ¿el arte colombiano (latinoamericano) no es sino una versión “provinciana” del arte europeo? Nelly Richard se plantea la pregunta en términos de la crisis de los originales y la revancha de la copia: “¿Hasta dónde esta (nuestra) condición de suplemento a dicha cadena, de añadidura a lo preconcebido de su montaje, nos impide o –aún nos permite– actuar en su interior como contraposición denunciante a lo acomodaticio de su lógica de la alteridad? ¿Hasta dónde el hecho de que el discurso postmoderno de la crisis de centralidades y dominancias juegue a incluimos en su repertorio oficial bajo el lema tolerante de lo “otro”, nos arrebatara la posibilidad de ser actores, y no sólo figurantes, de nuestra propia reformulación de discursos?” (1994, pág. 39). Las preguntas de Richard dan por sentado una condición periférica de copia y otredad en la que discursivamente se ha ubicado el arte latinoamericano. La periferia para Richard ha carecido de un repertorio propio y ha

⁶⁰ Al decir de Rancière, “no se trata de la “recepción” de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen” (2013, pág. 10); no se trata del ejercicio metódico del rigor de la mirada (de la) historiadora, sino de abrir el tejido que invita a escudriñar la obra y, más aún, de aquello que permite pensar este tocador y su espejo como obra.

perfeccionado una cultura de la resignificación mediante la táctica de la apropiación, esto es, la reconversión de lo ajeno a través de la manipulación de sus códigos, ya para cuestionar lo impuesto, ya para adecuarlos a lo local. Ello implica que la táctica de apropiación no le pertenece al arte, sino a la receptividad, constitución y agilidad de la cultura.⁶¹ Y, además, señala la autora, una vez captado algún elemento, en particular la imagen, se incorpora según los “ritmos disparejos de instrumentación social” asimilando, a su vez, “múltiples temporalidades sedimentadas de modo irregular que la convierten en un compuesto perceptivo de estratos técnicos y representacionales socialmente heterogéneos” (1994, pág. 43). La virgen de Rafael, aquí, se inserta en las matrices de socialización, en los tiempos de la subjetivación, los ritmos de la colonialidad y, ciertamente, las velocidades de las modificaciones, estilizaciones y actualizaciones de la materialidad y la cotidianidad. No en vano González dice que esa virgen está en un tocador estilo cubista, grande y pesado. Lo que significa que el objeto de uso “cubista” es también una apropiación estilística de la cultura material, con su propio ritmo y simbolismo, así como orígenes y transformación de las prácticas de sí. Así que se entrecruzan y contraponen matrices de socialización disímiles y desfasadas, en cuya contraposición conviven temporalidades que sobreimprimen la subjetividad como algo a ser también apropiado; el tocador de González no solo es apropiación de objeto e imagen, sino que es representativo de la apropiación que ella como mujer anuncia que es propio del sujeto-mujer, tanto en lo que es ser mujer de gracia plena con toda su opresión moral, como en lo que impone y reproduce la moda, el estilo y la modernización de la existencia.

⁶¹ Bernardo Subercaseaux en “La apropiación cultural en el pensamiento latinoamericano” distingue entre reproducción y apropiación. Por una parte, la reproducción remite a la relación de la región con un mundo hegemónico que obliga, dado su origen colonial, a reproducir el pensamiento y cultura europeos, “a desarrollarse como periferia de ese otro “universo” que, a través de sucesivas conquistas, se constituyó en una especie de sujeto de su historia. En la medida en que este enfoque implica concebir el pensamiento latinoamericano como la cristalización de procesos exógenos más amplios, supone el uso de paradigmas conceptuales y periodizaciones provenientes de la historia intelectual y cultural europea” (1994, pág. 27). Empero, este autor señala que el modelo de la reproducción es insuficiente por ser unidireccional. El modelo de la apropiación requiere reconocer la manera de hacer propio lo ajeno. “A los conceptos unívocos de “influencia”, “circulación” o “instalación” (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone entonces el concepto de “apropiación”, que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio” (1994, pág. 29). Así, el autor defiende que la apropiación supera la interpretación de los procesos culturales como puramente imitativos y encuentra allí un modelo productivo.

Empero, en lugar de notar el gesto crítico y creativo de esta táctica de apropiación que traspasa las fronteras del arte, la modernidad –señala Richard–, asentada en su tradición filosófica y cultural, así como en su poder económico, ha proyectado una visión globalizante y unificadora del sujeto, la historia y la sociedad, a partir de la legitimación de un centro cuya superior posición de control establece las jerarquías y progresos. Con base en ello, “la modernidad concibe a la “provincia” como desfase a ser absorbido y superado por el ritmo expansivo de la racionalidad de las metrópolis” (Richard, 1994, pág. 33). Provincia y metrópolis son términos relativos marcados por las jerarquías y posiciones de lo moderno. Y en el caso de América Latina, tiene una forma europeizante: las referencias de imitación en el orden del saber, el Estado, la religión, la economía y las artes yacen en la perfección del derrotero europeo hegemónico. A partir de ahí, ocurren fenómenos que marcarían la pobreza de la provincia a los ojos de la metrópolis. Las teorías se importan para permanecer como signos anquilosados y sublimados que nunca son recontextualizados y se reducen a reiteraciones formales o doctrinales. Latinoamérica aparece como un territorio mitologizado y folklorizado que hace de este diverso territorio cultural un “depósito prefijado de identidad” –originaria, indefinida y salvaje por demás. Se implanta una ecuación maniquea para hablar de sí a partir de lo local y lo internacional, el pasado y el presente, lo popular y lo culto, lo ancestral y lo moderno, etc. La provincia justamente define un territorio de subordinación y dependencia cuyas estrechas fronteras se reproducen en la mente, cultura y habla del latinoamericano.

Más allá del compromiso y fe de Richard en la postmodernidad, su invitación yace en la posibilidad de modificar la lectura del rol de la provincia en la red geopolítica de la modernidad. Según la autora, ello implica, por una parte, afirmar el lugar descentrado del sujeto de la periferia, así como la necesidad de narrar su propia historia, y, por otra parte, defender la simultánea multiplicidad que cohabita y caracteriza a la región, así como las pulsiones particulares que impulsan sus singulares derroteros. Si la modernidad europea se fundó en la sobreacumulación, difícilmente puede parangonarse el origen de las transformaciones del último siglo en sociedades marcadas por la desposesión; y si la crisis de la modernidad europea ha llevado a un narcisismo que ha desplomado sus valores, la persistente búsqueda de sentido en sociedades desaforadas ha hecho del estado de crisis su rutina. En consecuencia, “pudiera ser también que esta rotura de ilusiones y el

debilitamiento de las identidades culturales cuya tradición (la europea dominante) había sido hasta ahora considerada paradigma de autoridad, fuera finalmente propicia para revisar más desinhibidamente el itinerario de falsedades y de autoevidencias que fundamentaban sus presuposiciones de orden y poder” (1994, pág. 37). Todo esto implica revisar las jerarquías desde las que hablamos de nosotros mismos. Y, probablemente, resignificar las expresiones desde el sentir y saber que realmente emerge del contexto. En otras palabras, hacernos, a la manera de González, sujetos más provinciales. Así, habría que jugar con este término y realizar una distinción en el uso: frente al origen colonial de (1) “la provincia”, claramente González está buscando subvertir el orden que le compete y validar como protagónica su propia condición y situación de “artista de provincia”. A esta invitación de la artista podemos denominar (2) “lo provincial”, sustantivando lo que es valor tanto de las subjetividades periféricas como de las condiciones culturales que le competen. Empero, un tercer uso está en el aire y requiere su distinción, pero quién mejor que el Dr. Trueno para exponer el (3) provincialismo:

¡Qué pobreza de carácter! ¡Qué falta de imaginación! ¡Qué mórbidos deseos y qué sucia y provinciana la manera de proceder de todos! Los que llorando han implorado mil veces ante las puertas del Museo para exponer sus obsoletos engendros... ¡Qué falta de inteligencia! Qué pena para Colombia y para la verdadera plástica que unos cuantos esbirros atrincherados [...] hayan resuelto juntar sus justificables propósitos para engañar primero a la prensa privada –Propal–, luego al sector oficial y por último a nosotros, el gran público colombiano (y por ende a ellos mismos) para luego saborearse de un “triumfo” que solo envanece, envilece y envenena sus propias fuentes. “Análisis sobre el XX Salón nacional de artistas”. Dr. Trueno, *El Tiempo*, abril 25 1969 (Iovino M. , 2001, pág. 159).

Dr Trueno –uno de los pseudónimos de Bernardo Salcedo (1939-2007)– participa aquí de una defensa de Martha Traba con relación a los ganadores del *XX Salón Nacional de Artistas*. En su cadena de adjetivos despectivos aparece la versión “provinciana” del término asociada a una estrechez de mirada y una complicidad cerrada para beneficio propio. En otro texto se refiere a los “mandos altos, medios y bajos fondos de la educación nacional” como provincialistas culturales incapaces de “llegar a hacer algo fuera del marco intelectualoide cultural colombiano” (Iovino M. , 2001, pág. 162).

El provincialismo puede ser la caída de lo provincial. Dice Susana Leval que es frecuente caracterizar a los artistas latinoamericanos como enfrascados en la búsqueda de su identidad: no crear condiciones para expresar la identidad, sino negar la heterogeneidad

del presente para erigir una identidad histórica, ya en la textura multiétnica, ya en los mitos de la patria (1994, pág. 23). Sospecho que para el Dr. Trueno justamente en esta actitud yace el provincialismo. Buscando encontrar la provincia de sus sueños, recae en la reproducción de la mirada exótica que niega el presente y erige una figura acorde a las fronteras del modelo de juicio. Habría entonces “la provincia”, un territorio geopolítico dependiente y subdesarrollado frente a la metrópolis, cuyo modo de vida se hace paradigma. Habría “provincialismo”, una manera de pensar estratégica y facilista, carente de visión y creatividad –lo cual, sin duda, reproduce el esquema de lo moderno vs lo atrasado, “campechano”, tradicional entorpecedor del desarrollo. Y habría lo provincial. Estimo que el uso que González da a esta acepción, aunque reconoce su herencia, no se acoge a uno u otro sentido, sino que subvierte su sentido seminal –hoy, diríase, tiende a su deconstrucción– para exponer un sentido suplementario.

Lo provincial, tal como se manifiesta en *Vive la France!* (1979) o *La última mesa* (1970) (ver [Galería 4](#)), interroga la presencia y uso de las imágenes icónicas del arte maestro como afiches decorativos de las casas que –expresado en su acople al objeto tambor infantil y mesa de comedor, respectivamente– participan de las rutinas y modos de socialización de sujetos culturalmente formados. Así, se expresa un escenario conflictivo en la infancia misma entre la libertad de juego al que invita el juguete tambor y el referente de infantería; podría decirse que el tambor también hace parte de la banda marcial, pero el tamborcito con la bandera de Colombia en su aro suele ser típico del proceso de juego y pedagogía musical, no del uniforme de la banda. De modo que la infancia se atraviesa por el juego lúdico musical y el disciplinamiento militar. Asimismo, la mesa de comedor es todo un escenario de simulación: mueble metálico que simula madera, simulación de la pintura de Leonardo a su vez simulada por Graficas Molinari, ensamble de uno y otra que simula el orden de la mesa, patriarcal y religiosamente fundado (Beatriz González. *La última mesa* (1970) (ver [Galería 4](#)). Pero el uso del comedor es doble: tradicionalmente a la cabeza sentado, se espera al hombre de la casa antes de comer; pero, a la vez, el territorio de la mesa donde la madre ha dispuesto a toda su familia es un escenario caótico de platos y moronas, de cosas que pasan y cosas que se riegan, de encuentros, chismes y juegos... sin hablar de lo que pasa debajo de la mesa. Por eso la santidad de la cena se

queda en la superficie de la mesa. Sobre y debajo de ella, el comedor narra otra vivencia que se ejecuta, aunque a la vez se mantenga la figura religiosa familiar de orden.

Hasta aquí, dos “aunques” acogen lo que Antonio Caro persigue: la “mamadera de gallo” como valor estético, que demuestra la convivencia de la contraposición.⁶² Empero, cuestión derivada, pero singular es usar las imágenes del presidente Betancourt en el mismo gesto poético, pues es convertir el personaje vigente, a cargo del mundo político, en un afiche, una decoración más. Además, González lo ubica en un TV: objeto que simula transmisión de realidad, de hechos. Así, el presidente deviene una clara falsedad decorativa, que resulta particularmente eficaz frente al caso del expresidente Betancourt y su recurrente gusto por salir en TV y prensa. Así, a la atenta mirada del gusto cotidiano colombiano, González añade acidez para una certera crítica política. Lo provincial no es apelar a lo que ocurre y lo que vemos, ni al cómo lo vemos en el marco de la cotidianidad (pues es allí donde se reproduce el provincialismo). Lo provincial implica reconocer lo visto para expandir el sentido, para establecer las contraposiciones, las convivencias entre contrarios que atraviesan el sentir y la subjetividad. No se constriñe a la referencia local, sino que instauro un plano de significación expandido. En otras palabras, lo provincial es un territorio expandido por la imaginación poética que, enraizada en la vivencia, abre las fronteras de significación de los elementos intertextuales citados en la obra.

Pero Bernardo Salcedo es un maestro de los juguetes; de modo que puede complementar el juguete tambor de González en nuestra sala. ¿Qué se toma y qué se deja del propio contexto para este territorio expandido de lo provincial? Desde sus primeras *Cajas blancas* (1965) hasta sus *Cosas nuevas* (1979), Salcedo ha sabido recoger juguetes y objetos varios en sus ensambles. Él encuentra, recoge, altera, pinta, restaura, vincula, ensambla. Los objetos adquieren un sentido dentro de un nuevo contexto. En muchas ocasiones, el ensamble mismo no sostiene un mensaje o narrativa. Es el significado mismo del objeto allí ajustado lo que deja abierta la imaginación. Cabe decir que es una experiencia, por

⁶² En una entrevista realizada por la revista *Teorema* en 1976, Antonio Caro declara lo siguiente:

TEOREMA: Entonces ¿qué es Colombia para usted?

Caro: Yo creo que un siglo de tropicalismo nos caería divinamente. Tender hacia cierta mamadera de gallo, así, cuando escribo Colombia en Coca-Cola sé que es algo cínico. Es una actitud que creo tiene algo de humor y que tiende a una actitud colombiana: esa mamadera de gallo, esa manera de vacilarse la realidad” (Martín & Roca, 2014, pág. 69).

demás, usual; es la experiencia del juego. Convertir una cosa en una herramienta, en parte de una cocina imaginaria, en un mundo de ideas, sin que se acoten las fronteras del mensaje es justamente algo que hace parte de la mirada infantil. Una de sus cajas, *La virgen de Bojacá* (1968) (ver [Galería 4](#)), expresa esta experiencia. La alusión del título de la obra podría llevarnos a pensar en la cita barroca y la alusión religiosa a la imagen escultórica al interior de la iglesia de Bojacá. Empero, Iovino nos relata que en sus conversaciones con el artista sale un dato particular. Durante su infancia, Bojacá (Cundinamarca) era un lugar frecuente en las vacaciones de la familia; en la finca pasaban las celebraciones navideñas y el niño colaboraba en la parroquia haciendo descender durante la misa el bebé de yeso sobre el pesebre; era un inevitable juego de un bebé volador en medio de un juguete de temporada, el pesebre navideño. De esta manera, el complejo barroco de la iglesia se convirtió en una imagen usual y, más aún, en una primera experiencia de manipulación y ensamble de un maniquí (2001, pág. 18). Su ensamble comparte el juego del muñeco bebé, de maniqués encontrados, de manos extendidas, enmarcado en un espacio contemplativo de luces y sombras. Pero ¿qué motiva este marco caja? Aquí yacen varias posibilidades, Iovino –y otros– defiende lo que se ve, un encuadre al estilo cinematográfico acorde al gusto temprano del artista por el cine, acoplado al ejercicio diseñístico del espacio vacío de un arquitecto de formación (2001, pág. 14). Pero si la idea del juego como principio de expansión imaginativa es plausible, de pronto, en preludeo a estos saberes y referencias, habría que valorar justamente la construcción agraciada y gratuita de relaciones, de encuentros fascinantes entre un cuerpo de muñeco acostado y unas piernas que salen de su cabeza, una cabeza flotante con un ojo de tuerca asentada en unos dedos y un matorral de piernas y brazos entrecruzados. Incluso la pera colgante está ahí, gratuita, esperando que quien se acerque a jugar en esta escena diga “juguemos a que esto es...”. Cada pieza es una invitación a explorar el juego. Salcedo describe a Álvaro Barrios su proceder de la siguiente manera:

AB: ¿Y a ti de dónde te salió esa idea? ¿Por qué hiciste esos objetos que no eran esculturas ni eran arquitectura? ¿Qué te atrajo hacia eso?

BS: Surgió en primer lugar, del telón blanco. Porque todo lo que yo presentaba tenía que ser blanco. Las maquetas de los edificios y todo era en blanco. Entonces me sobraba tanta tabla y me sobraba tanta cosa y tal vez una mano o alguna pierna que había por ahí y así comenzó

AB: ¿una mano que estaba por ahí tirada?

BS: Sí, y una maleta. La primera obra de esas, que hice, se llamaba “La Valija de Lolita”. Era la maleta que usábamos para el picnic cuando salíamos con mi papá y mi mamá. Esa llevaba platos y todo...

AB: ¿La obra llevaba platos y todo adentro?

BS: ¡Ah, no, ya no llevaba platos, yo le puse una muñeca adentro! (Barrios, 1999, pág. 28).

Ciertamente ese es un juego particular de Salcedo presente en otras de sus obras, como *Planas y castigos* (1969) o *Hectáreas de heno* (1970). Pero aún allí se mantiene la gratuidad de ciertas relaciones de ideas y materiales, esa misma que aparece en otras cajas blancas como *La valija de Lola* (1966) que surgió del encuentro con “una de las maletas de viaje del médico cirujano Jorge Salcedo Salgar (el padre de Salcedo), con juguetes de la niñez y con implementos que seguramente acompañaron esos días, razones por las que fueron a dar al mismo lugar” (Iovino M. , 2001, pág. 19). Pero Lola era el nombre del peluche de la infancia. No se trata de negar lo que los escritos de Salcedo muestran, su evidente humor ácido y aguda crítica, sino de reconocer que el extrañamiento en sus obras parte del recurso al objeto en su época y campo más nutrido y libre de pretensiones: los depósitos de familia, las cosas de la infancia. Incluso en sus obras con claras alusiones a la violencia como *El viaje –el enmaletado* (1975) (ver [Galería 4](#)) hacer patente el cuerpo en una maleta contiene una literalidad que impacta y por ello mismo interpela la posibilidad de que un acto así haya ocurrido con un cuerpo humano real en una maleta similar. Probablemente por ello Salcedo habla de sus obras como hechos visuales. No son mensajes intencionados, medios para otro fin. Sus cajas son “continentes de objetos” (Iovino M. , 2001, pág. 25) que crean su propio espacio de sentido.

Uno de los rasgos de la obra de Salcedo que abre ese espacio de sentido es la carencia de mirada. Ese es un rasgo diferencial con la obra de Beatriz González, poblada de rostros y muebles que obligan el ver. En sus cajas y en sus *Cosas nuevas* no hay un centro visual. Obviamente una caja abierta obliga a ver el centro de su interior, pero sus muñecos se mueven por los extremos y desplazan la mirada. Ello se enfatiza con el hecho de que muchos de sus muñecos, de hecho, carecen de cabeza u ojos. No queda sino jugar con ellos y dar sentido al espacio vacío entre las cosas. Las *Cosas nuevas* son composiciones de aparatos fantásticos a partir de objetos antiguos adquiridos en mercados de usados. Son ensambles que obligan a darles la vuelta y aceptar su sencilla asociación. Pero sobre todo en *Señales particulares* (1981) regresa el encubrimiento de la mirada. Aunque fotografías,

objetos encontrados de todo tipo se incrustan sobre los rostros y evitan el contacto directo con la mirada del retratado. Asociaciones lúdicas de imagen y objetos (o mejor, de imágenes-objetos y cosas-objetos) procuran establecer un espacio de identificación que no es el de la imagen ni el del objeto.

El gesto que comparten Salcedo y González es un retorno permanente a la vivencia, a lo cercano, a lo constitutivo para abrir, cual juego con la gratuidad del humor, un espacio expandido de significación que el espectador de la obra debe aceptar, debe vivenciar como extrañamiento compartido con ella, y así desplazarse a esa provincia. Lo provincial aquí aparece justamente como ese espacio feliz de la infancia cuyo principio creativo e imaginativo termina siendo “conceptual” para algunos por la lúdica reducción de narrativas y la amplia invitación de exploraciones imaginativas.⁶³

Visto así, lo provincial puede emerger también en efectos extraños y ajenos a acotaciones generales de la cultura o la geografía compartida. Puede surgir de la experiencia personal y desde allí hacerse común. Podría objetarse que la posibilidad de abrir un espacio de significación es, al fin y al cabo, algo que hace cualquier obra del siglo XX. Eso es cierto. Lo interesante de explorar lo provincial yace más en reconocer lo intertextual que desde la obra, aún si nace de lo personal, no puede sino reconocer las características de los modos de configuración de la subjetividad en un lugar y tiempo dado. Y de ahí tanto su singularidad como su posibilidad dialógica. Marta Traba defendía la obra de Salcedo en una dirección similar cuando afirmaba que en los ensambles del artista se perfila el mundo del absurdo que sostiene nuestros propios pensamientos e intensidades, articulados como “el desmembramiento caprichoso del cuerpo humano, la utilización insólita, pero nunca antojadiza, de grifos o manijas” y, a la vez, “tan real como las frases lógicamente idiotas

⁶³ Respecto a lo lúdico y la infancia, Bernardo Salcedo responde a Álvaro Barrios:

AB: Entonces, ¿tu obra no tiene que ver con la infancia? Por ejemplo, hay muñecas; ya sé que tu no jugaste con muñecas, pero eso es algo infantil.

BS: Sí, tuvo que ver y todavía tiene que ver. La obra de uno es la recreación de la infancia.

AB: ¿Y tu infancia cómo fue? ¿Feliz?

BS: Yo creo que muy feliz. Sí, de ahí sale todo. Mi “etapa mecánica” de ahora, lo que estoy haciendo ahora con los nuevos objetos, tiene mucho que ver con todo eso. Con una época que me transmitían mis padres, de 1920. Es raro, porque mi papá y mi mamá eran puros treintes. En su manera de ser y en todo. Los muebles, el vestido, ¡todo! Ellos vivieron mucho tiempo en Berlín, entonces, no sé, yo creo que eso a mí me transporta. Yo a veces cierro los ojos y me siento en un Berlín que debió ser muy bello, yo estuve allí cuando pequeño, pero no lo recuerdo (Barrios, 1999, pág. 31).

que pronunciamos para sostener nuestra vida social” (Traba, Las cajas de Salcedo ¿En qué mundo vivimos?, 2007a, pág. 122).

Alguna vez dije que el Pop art podría perfectamente ser cultivado en Colombia porque aquí domina una naturaleza, una condición perfectamente Pop, entendiendo por Pop la permanente infracción a las leyes de la lógica y el buen sentido. Los reinados de belleza, los brindis a España, los policías persiguiendo a los ye-ye y los ye-ye persiguiendo a los policías, los guardianes llevando a tomar trago a los presidiarios, todo pertenece al más saludable Pop. Esta facultad, que no es privativa de Colombia, sino de todo el continente latinoamericano, este surrealismo implícito en nuestras situaciones, hace que el absurdo florezca entre nosotros con tal naturalidad, no como un producto literario que acusa una decadencia, a la manera de los europeos, sino como el chiste cruel, el sarcasmo que pone el dedo en la llaga o denuncia (por supuesto sin pretender denunciar), toda suerte de ridiculeces endémicas (Traba, Las cajas de Salcedo ¿En qué mundo vivimos?, 2007a, pág. 122).

Salvo la importación del lenguaje categorial de la crítica de arte, el sentido que expande es el del aunque, el de las contraposiciones que se elevan a la exposición del sentir más allá de las dicotomías que confronta. Al final, lo provincial goza de la duplicidad de tomar de lo dado y expandir el territorio, el espacio de significación –rotura, al fin y al cabo, de la superficie discursiva que damos por sentada. Salcedo es un artista que hace con lo que tiene y los objetos resultan ser idóneos para ello: “BS: Mira, no te preocupes más. Lo que pasa es que yo no sé pintar, no sé dibujar, no sé hacer nada de eso; entonces, tengo que hacer cosas que pueda tocar, cosas que existan ya; además, yo no sé crear cosas a partir de nada, ¡yo tengo que hacer cosas a partir de otras que ya existan!” (Barrios, 1999, pág. 36).

Sin embargo, apelar a la sala de objetos en la que hemos incluido los juguetes de Salcedo – nada extraño en un hogar con infantes por ahí–, plantea interrogantes varios que lo provincial debe poder responder. Pues partir de lo dado implica también partir de lo que nos oprime en nuestro propio hogar, así como de las expectativas de cambio y transformación. En suma, ¿cómo hablar de lo provincial de un arte colombiano, incluso latinoamericano, cuando este se encuentra inmerso en las distinciones de la modernidad? ¿No es acaso la modernidad justamente el impulso que hace su diferencia y particularidad? ¿Es posible afirmar lo provincial sin caer en el periferismo? Joaquín Barriendos propone confrontar la perifericidad del arte latinoamericano con la dimensión geoestética del arte global. La geoestética remite al entrecruzamiento de los mecanismos de circulación del arte con los desplazamientos simbólicos y las movibilidades de las subjetividades. Visto así, las subjetividades marginales, híbridas o periféricas resultan de las negociaciones

económicas geopolíticas y, desde allí, justifican el valor añadido al arte como mercancía exótica. Por el contrario, al reconocer su fundamento geopolítico, cabe replantear las cartografías y jerarquías del arte a fin de confrontar “las nuevas formas de la colonialidad cultural que operan a través de las estéticas y las subjetividades transculturales” (Barriendos, 2009, pág. 40). Así, afirma Barriendos, la fetichización de la alteridad y la estetización de lo subalterno se muestran como una contradicción de lo multicultural y como formas de violencia epistémica al interior de las prácticas y discursos artísticos, que implican condiciones de coerción de la diversidad cultural mediante una representación estética estereotipificadora de lo subalterno. Es por ello que he insistido en evadir la connotación de pureza u origen que puede asociarse a lo provincial y, por el contrario, la invitación, siguiendo al autor, yace en identificar la “heteroglosia de las múltiples modernidades del mundo contemporáneo” (2009, pág. 40). La noción de esa expansión de sentido por la imaginación poética de la obra que materializa el objeto, para el caso de nuestro interés y enfoque, no puede contemplarse como parte del derrotero de una modernidad que se sustenta en “los esencialismos culturalistas [que] pusieron en el centro de mira el racismo semiótico que se escondía detrás de la cultura blanca-patriarcal-capitalista-occidental” (2009, pág. 40). Si la cultura latinoamericana emerge de la geopolítica resultante de los procesos de conquista y los desplazamientos de subjetividades que allí tuvieron lugar, su modernidad –y en consecuencia la de su producción artística– debe ser leída conforme a su propio archivo y procurando evitar una re-esencialización de lo híbrido o una nueva fetichización de lo mestizo. “El arte “periférico internacional” es entonces, donde quiera que se le vea, aquel que cumple con el *profile* de internacionalidad que marcan las propias instituciones centralizadas de la escena internacional del arte contemporáneo” (2009, pág. 42).

Barriendos defiende que una mentalidad geoestética contestataria, crítica y reflexiva puede subvertir dicho derrotero histórico heredado, en tanto permita articular nuevas y diversas formas de subjetividad en las políticas transculturales. Empero, habría que reconocer que el archivo de nuestras modernidades debe ser levantado y usado para exponer la configuración de los propios procesos de subjetivación. En la medida en que el arte pueda configurar el espacio de lo provincial, y en tanto este se funda en lo que tiene a la mano, no se puede evadir la singularidad de la particular genealogía de nuestra subjetividad y, de

ahí, nuestra modernidad. Adolfo Chaparro ha hecho un interesante camino en esta dirección. Habría varios elementos esclarecedores de fenómenos latinoamericanos entre las líneas de su reciente libro *Modernidades periféricas. Archivos para la historia conceptual de América Latina* (2020), pero en lo que respecta a la pesquisa en curso nos interesa justamente el contraste entre la versión de modernidad que demanda subjetividades sumisas –o provincianas– y el reconocimiento de la genealogía de las condiciones efectivas de producción de subjetividad que hemos heredado. Para que el propósito de Barriandos pueda llegar a tener lugar con su geoestética, primero habría que dismantlar el silenciamiento con el que asumimos como propios los modos de dar cuenta de sí mismos y de construir un nosotros.

Chaparro parte del reconocimiento de que los metarrelatos de la modernidad no “parecen adecuados para comprender la simultaneidad que somos, ni para resolver la incertidumbre que produce en nuestras expectativas históricas” (2020, pág. 14). Particularmente porque comprender los procesos de la modernidad desde la periferia tiene valor si se reconoce, por un lado, la tensión entre lo prescriptivo del modelo de modernidad y la proliferación de modos de subjetivación, y, por el otro, la intersección de distintos tiempos sociales en el mismo espacio del sistema mundo. De ahí la pertinencia de abordar el asunto desde la relación colonialidad/modernidad, esto es, desde el reconocimiento de que la expansión capitalista del mundo llamado moderno se sustenta en los procesos de colonización y conquista, de violencia, esclavización y evangelización de grandes poblaciones.⁶⁴ Así, “el término “modernidad” deja de encarnar la realización de los ideales de progreso, igualdad y libertad que lo habían consolidado como horizontes compartidos. [...] Tal prescripción obliga a suspender el punto de vista de una universalidad dada, para ir descubriendo las categorías de descripción adecuadas al contrapunto irreductible entre la extensión del

⁶⁴ Aquí Chaparro se alinea con la perspectiva decolonial de Latinoamérica, tal como la expone, por ejemplo, Mignolo en “La colonialidad: la cara oculta de la modernidad”: “La tesis básica es la siguiente: la “modernidad” es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad. Por consiguiente, hoy la expresión común modernidades globales implica colonialidades globales, en el sentido preciso de que la matriz colonial del poder (la colonialidad, para abreviar) se la están disputando muchos contendientes: si la modernidad no puede existir sin la colonialidad, tampoco puede haber modernidades globales sin colonialidades globales. Esa es la lógica del mundo capitalista policéntrico de hoy. Por lo tanto, la manera de pensar y de hacer descolonial surgió, a partir del siglo xvi, como respuesta a las inclinaciones opresivas e imperialistas de los ideales europeos modernos proyectados, y aplicados, en el mundo no europeo” (Mignolo, *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*, 2010, pág. 41).

sistema global y la multiplicidad de los subsistemas sociales y culturales que lo componen en cada época” (2020, pág. 17). La posibilidad de explorar la racionalidad propia de los procesos que acontecen en Latinoamérica permite, defiende el autor, contemplar “la creación de un plano de inmanencia propiamente periférico” (2020, pág. 30).

Claramente el proyecto de Chaparro excede las fronteras de lo artístico. Pero permite interrogar ¿cómo se ha establecido el lugar de enunciación de, desde y sobre Latinoamérica? ¿Qué elementos habría que contemplar para dar cuenta de una modernidad periférica? Habría que poder tomar distancia del ideal de la ilustración en América y reconocer que la moral que este ideal otorga ha estado al servicio de una modernización económica desigual, un patrón histórico que mide la minoría de edad de las poblaciones atrasadas. “Lo moderno deviene un concepto esquizo que replica en diversos ámbitos la separación entre individualidad autónoma y producción masiva de subjetividades sumisas; entre igualdad ciudadana y condiciones de exclusión y pobreza endémica; entre universalidad educativa y discriminación sistemática de las lenguas y los saberes indígenas; entre el lenguaje de los derechos y la violencia política de origen estatal y privado” (2020, pág. 43). Por ello, en esta perspectiva se esclarece que la independencia no descompuso la colonialidad, sino que la redistribuyó en las formas de explotación del trabajo y de las jerarquías sociales. La imagen nacional y su pasado heroico, expuesto sin crítica ni vergüenza desde la primera escolarización, no sería sino una forma de justificar tales jerarquías y unificar el discurso que excluye la multiplicidad. Lo cierto es que entre el relato moderno y las formas efectivas de subjetividad existen asociaciones que los sujetos experimentan como una constante disyuntiva entre dos o más *yoes*: ni originario ancestral, ni moderno blanco, ausente de vínculos heredados, el sujeto latinoamericano se encuentra desatado de un territorio y una lengua que pueda llamar propios.

Lo que ocurre en Latinoamérica, vía la violencia de la conquista y la redistribución del poder en las formas del Estado poscolonial, es una multiplicidad de procesos de adaptación y acoplamiento de los aparatos de Estado a las formas de poder. Elementos como la segmentación social, las técnicas de tributación y la servidumbre preexistían en el periodo prehispánico, pero la forma Estado se mostró eficaz, durante y después de la Colonia, para asimilarlas y acoplar la obediencia a su legitimación. Sin embargo, y por ello mismo,

Chaparro muestra también que esos procesos de acoplamiento maquínico no ensamblaron en su totalidad la mentalidad de las poblaciones. Habría, por ejemplo, una sobre-codificación entre el reconocimiento de las autoridades y la circulación de saberes y prácticas nativas que escaparon al control de las subjetividades, esto es, de la Iglesia. De ahí que buena parte de las luchas internas del proyecto de nación se haya enfocado en un afán civilizatorio a través del trabajo, la evangelización y el mestizaje. Lo interesante del asunto es que, en medio de la duplicidad en contraposición, en la tensión entre la herencia del poder colonial y su continuidad civilizatoria para la unidad de la nación, y las fuentes diversas de las formas de subjetividad, queda viva la disociación que ha alimentado la posibilidad de pensar fuera del modelo de Estado y de modernidad y que se expresa en esa continua búsqueda latinoamericana de su singularidad.

Llegado a este punto resulta sugestivo entender esta raigambre de la subjetividad disociada justamente en esa rotura que el arte se empeña en abrir. Lo provincial expresaría la insuficiencia de vernos “modernos”, de entendernos “ilustrados”, lo absurdo de acabar en la violencia de la patria boba. Y, a contracara, expresa esa pulsión compartida por confrontar la aceptación de subjetividades sumisas. No todas las veces de manera exitosa se clarifica dicha confrontación, ni siempre está clara la pulsión que la mueve. Pero podríamos encontrar en el estado de insatisfacción generalizado —que ya habíamos encontrado en la curiosidad de Beatriz González o en la crítica de Bernardo Salcedo— las formas en que el arte se ha nutrido de esa genética disociación como principio de exploración de alternativas, de crear lo provincial que escape a esa herencia. Ya sea en sus ritmos sincopados, ya en sus literaturas maravillosas, se expresa la tensión que le impulsa. No en balde Alejo Carpentier crítica los elogios de la hispanidad y de “las instituciones religiosas y jurídicas traídas a este continente por adelantados y encomenderos” que no puede evitar “los vicios del malinchismo” y de “un racismo solapado; se acepta que el negro, el indio, aquí, allá, hayan añadido su acento, su genio rítmico, al romancero de los conquistadores. Pero lo universal americano, lo ecuménico, sigue siendo lo que trajeron los conquistadores” (1987, pág. 54). Por el contrario, rescata Carpentier, en lugar de buscar unidad en el uso de un mismo idioma, habría que explorar lo común “en la existencia de idénticos o parecidos problemas” (1987, pág. 55).

Es probable que en esta línea de pensamiento sobre el arte se acojan también los interrogantes de Gerardo Mosquera y Nikolas Papastergiadis: “¿Qué hacemos con este exceso? ¿Nos retiramos a la ortodoxia de las categorías anteriores? ¿Suponemos que la abundancia de producción también traerá consigo una pluralidad de perspectivas críticas? O, más bien, tomamos una tercera posición, que se aparte de los dictados del universalismo y del relativismo, que se inspire en los retos de los múltiples encuentros en el mundo” (Mosquera & Papastergiadis, 2015, pág. 30). Para estos críticos de arte la disyuntiva se disuelve al contemplar una visión *desde el Sur*. El Sur no sería una remisión a una cartografía geográfica, ni a las distinciones geopolíticas Norte/Sur, sino a una agenda cultural comprometida con “superar los legados coloniales mediante una afinidad compartida en las tragedias de la dominación de los colonizadores sobre las sociedades indígenas y la posterior invención de nuevas formas híbridas de autoafirmación” (2015, pág. 20). Desde el Sur implica entonces un espacio cultural desde el cual poner en juicio las categorías culturales con las que es enunciada Latinoamérica y a partir de lo cual explorar nuevas categorías que reconozcan los flujos culturales que vinculan las coordenadas Sur-Sur. El Sur no es una entidad geográfica, sino un concepto turbio que cruza fronteras.

¿Es esta perspectiva del Sur una manera de explorar lo provincial? Para los autores, su exploración esta acotada en sus intereses por afianzar la participación del arte latinoamericano en los circuitos del arte global contemporáneo, pero sin recaer en esquemas esencialistas y, antes bien, abogando por la promoción de nuevas categorías acordes a su mirada desde el Sur. De ahí que no puedan evitar considerar tal proyecto como “un esfuerzo constante tanto para “desprovincializar” la imaginación como para desarrollar un marco conceptual más amplio” (2015, pág. 27). El reto es compartido, pero la perspectiva es disímil. Esto porque estimo que lo provincial no solo puede ser una categoría pertinente para el análisis del arte colombiano y latinoamericano, sino porque excede en su intertextualidad el marco del discurso artístico. O, en otras palabras, lo provincial incluye dentro de sus condiciones de posibilidad el vernos a nos/otros. Lo cierto es que obras como las de González o Salcedo, una vez convierten la familiaridad del objeto en una experiencia de extrañamiento, dislocan el orden discursivo y, con ello, nuestra propia posición: visto desde la obra, el aunque que lleva la obra nos pone en un

lugar de enunciación en el que nuestra propia comunidad deviene alteridad. Ella es expuesta para poder dislocar el nos/otros que damos por sentado y percibir lo común como si no lo fuera. He ahí la raíz y vínculo del extrañamiento y lo provincial.

Así que lo provincial nos invita a identificar y resolver las condiciones con las que podemos considerar el nosotros. En *La plasticidad pragmática y gramatical del nosotros*, Silvio Puertas nos recuerda que ‘nosotros’ es un sui-referencial cuya pragmática usualmente dispone una frontera establecida por el hablante, aunque éste solo pueda ejercer su enunciación porque, a la vez, supone la realidad y preexistencia del grupo al que apela. En otras palabras, cuando hablamos de nosotros se plantea una división entre el yo y el no-yo, tanto por aquello que define mi pertenencia (nosotros colectivo) como aquello que podemos compartir (nosotros distributivo) en contraste con los que no tienen uno de estos rasgos. Esto hace que este particular pronombre sostenga *clusividad* respecto al enunciatario (la distinción inclusivo o exclusivo). Así, ‘nosotros’ o ‘nuestro’ demanda establecer quién habla y quién comparte o está incluido en aquello a lo que refiere. En este caso lo conocido y normalizado tendría el privilegio de ser siempre nuestro. Pero cuando algo es extraído y la enunciación difícilmente puede ser compartida, lo que era conocido se hace desconocido: “La presencia del desconocido en el ámbito personal, su emergencia como algo que es del caso, permite designarlo como una tercera persona efectiva, lo que significa, en otras palabras, su entrada en el ámbito del discurso como una objetualidad, amenazante, no por su realidad, pero sí por su posibilidad” (Puertas, 2015, pág. 34). Asumimos que esa otredad amenazante viene de afuera, y la política de la enemistad ratifica la frontera de lo interno, de los que somos y estamos. Pero eso es una ceguera hacia sí mismos. Se requiere de extrañamiento para abrir esa frontera y exponer lo provincial como alternativa de sentido; pero ello solo es posible si, a su vez, ese extrañamiento es capaz de hacer ver lo nuestro como ese otro amenazante. Y, sin embargo, Puertas nos recuerda: “con todo, este enemigo siempre estará en relación con el [nosotros inclusivo]: hasta nuestros enemigos son nuestros” (2015, pág. 34). De ahí, al fin, todo este rodeo. Lo provincial como mirada crítica no puede sino hacernos ver lo que somos y sentir el extrañamiento de hacerlo, en su absurda y desafortunada realidad. *Una cosa es una cosa* (1990) decía María Teresa Hincapié (1956-2008) solo para extrañarnos en el sentir de cómo somos nada más que una cosa más en el universo de objetos con los que llenamos

por horas nuestra existencia; Alicia Barney Caldas (1952-) llama *Diario* (1978) a los objetos que recoge en playas y que dan cuenta de la devastación del ecosistema por los objetos allí desechados; Mateo López (1978-) genera espacios de objetos simulados con papel que acusan la fragilidad de nuestra propia cultura material.

Si esta invitación de lo provincial funciona, requerimos entonces reconocer tres, si no cuatro, problemas que hemos de abordar en lo que sigue: 1) la interseccionalidad de las influencias; 2) la necesidad de un lenguaje críticamente provincializado; 3) las fuentes de las subjetividades que alimentan la sensibilidad; y 4) el margen de libertad y emancipación que puede sostener la apuesta artística por lo provincial.

Parte 2: La interseccionalidad de las influencias. Aunque subdesarrollados, alegres

Yo recorto las noticias más bobas del mundo, no tanto porque me interese la noticia en sí, sino por el gris de la foto. En segundo lugar, me interesa mucho todo lo que representa la cultura colombiana a través de la prensa. Todas esas cosas tan tremendas, pero al mismo tiempo tan aclaratorias respecto de lo que es el colombiano. Es lo que llamo la alegría del subdesarrollo... La frase fue un hallazgo en un momento de mi obra. Yo estaba trabajando en noticias de crímenes, en esas cosas de violencia que aparecen en los periódicos, y a pesar de que todo parecía tan trágico, yo sentía que en el fondo de mí había un deseo y una alegría de hacer eso. En lugar de pensar que todo lo que representa nuestra realidad nos debe deprimir, hay algo en el fondo muy alegre. Porque piense usted que en este país subdesarrollado, o en vías de desarrollo como dicen, a pesar de la miseria, de la cruda realidad, la gente vive contenta. Sentí en un momento que todo lo que estaba haciendo era justo, descubrí que hay algo bello en el fondo de estas cosas horribles.
Beatriz González (Malagón-Kurka M. , 2010, pág. 85).

(... Ya vimos algunas cosas de mi sala e incluso algunos de sus invitados le añadieron otras, como los juguetes del niño Salcedo o los particulares desórdenes de las colecciones de las niñas María Teresa Hincapié y Alicia Barney Caldas. Pero hay unos dicentes detalles que he pasado por alto. Todas las salas deben contar con una exquisita decoración. Por ello en la mesa una hermosa bombonera adorna el convite. Su delicada cerámica aloja la paz de unas señoritas estilo Renoir – aunque, a decir verdad, no esté claro de qué pradera vienen. Al lado una muy importante bandeja presenta un hecho importantísimo, la entrega de la cabeza de Juan por parte de Salomé – aunque

no sepamos con claridad de dónde viene esta historia. Para acompañar la televisión, una elegante mesa Braque recibirá los vasos de whiskey –aunque sean un poco extraños sus dibujos– acompañada de una muy popular bandeja Sun Maid que sirve costosas uvas pasas –aunque nunca he buscado de dónde viene esa marca. Sin embargo, así se puede vivir tranquilo en esta sala. Y si las visitas llegan a ser demasiadas, hay espacio para más cosas...)

Es llamativo que esa curiosidad sobre el gusto que González explora tenga el carácter de lo desconocido. En la vida cotidiana simplemente se asimilan las cosas con la historia de sus influencias silenciada. Ello, empero, no quiere decir que su simbolismo no ate su presencia y la incluya en el hogar. Pues las más de las veces asimismo se le valora. Como con las palabras, los objetos son útiles para construir imágenes y discursos sobre nosotros, sobre quiénes y cómo somos. Y no solo de manera descriptiva, sino valorativa. Juzgamos lo que somos y lo que alcanzamos a ser con base en la escala ideológica que portan. La idea de la escala como un asunto de ascensión social y éxito comporta, al decir de Harry Pross (1980), una violencia simbólica en la que todos participamos desde el momento de la escolarización y sus calificaciones, de la posesión de bienes y riqueza, de la valoración estética del jet-set y su racialización. Nos resulta más importante consumir objetos de moda, que construir escenarios de vida. Con ello, empezamos a hablar de nosotros como actuales, modernos, desarrollados.

Pero la lógica del desarrollo es un relato histórico que se hizo política mediante imposición en nuestras latitudes del Sur. Por su vía se estructuró un orden geopolítico y se instauró la manera de concebir el subdesarrollo como un valor y como condición de toda una región diferenciada. A este proceso Arturo Escobar denominó la invención del tercer mundo.

El modelo del desarrollo desde sus inicios contenía una propuesta históricamente inusitada desde un punto de vista antropológico: la transformación total de las culturas y formaciones sociales de tres continentes de acuerdo con los dictados de las del llamado Primer Mundo. Se confiaba en que, casi que por *fiat* tecnológico y económico y gracias a algo llamado planificación, de la noche a la mañana milenarias y complejas culturas se convirtieran en clones de los racionales occidentales de los países considerados económicamente avanzados (Escobar A. , 2007, pág. 11).

En términos generales, Escobar plantea su estudio en torno a las maneras en que las dinámicas de discurso y poder crean la realidad social. La idea del desarrollo corresponde a un régimen de representación instaurado en posguerra que moldeó la percepción y las

posibilidades de acción y valoración de mundo en los países denominados desde entonces como subdesarrollados. Escobar da cuenta de cómo desde el discurso de posesión de Harry Truman el 20 de enero de 1949 se expone que cuando la colonización ya no se hace en nombre de una deidad, se puede hacer en nombre de los valores que el dominador desea. Para Truman, el conocimiento y la técnica que poseía el país norteamericano era razón suficiente para expandir su programa de desarrollo, aún si ello implicaba demoler los obstáculos ancestrales, las viejas estructuras sociales y formas culturales que impedían seguir el ritmo del progreso. En nombre del desarrollo, habría que reestructurar las sociedades subdesarrolladas. Aunque la ilusión de dicho propósito se viera frustrada por la no reducción de la pobreza de la mayoría de la población, lo efectivo para las nuevas políticas transnacionales consistía en afianzar su hegemonía. “La realidad, en resumen, había sido colonizada por el discurso del desarrollo, y quienes estaban insatisfechos con este estado de cosas tenían que luchar dentro del mismo espacio discursivo por porciones de libertad, con la esperanza de que en el camino pudiera construirse una realidad diferente” (2007, pág. 22). Las consecuencias de estar en esta lucha es que todo cuanto se hiciera por su “porción de libertad” dentro del estado de cosas sería juzgado conforme a la escala. De modo que siempre aparecería como remedo o copia de un orden original y exitoso. Cultura, política, economía, género, consumo pasan por el rasero de la odiosa comparación, de la que siempre saldrán mal librados en un estado de permanente atraso – o, como vimos, de provincialismo.⁶⁵ En sentido estricto, se trata de una reestructuración de

⁶⁵ Resulta ilustrativo el caso de la mujer del tercer mundo, conforme lo rastrea Escobar: “Las consecuencias de esta característica de la modernidad han sido enormes. Chandra Mohanty, por ejemplo, se refiere a ella cuando plantea la pregunta de quién produce el conocimiento acerca de la mujer del Tercer Mundo, y desde dónde; descubre que en gran parte de la bibliografía feminista las mujeres del Tercer Mundo son representadas como llenas de “necesidades” y “problemas”, pero carentes de opciones y de libertad de acción. Lo que surge de tales modos de análisis es la imagen de una “mujer promedio” del Tercer Mundo, construida mediante el uso de estadísticas y de ciertas categorías:

Esta mujer promedio del Tercer Mundo lleva una vida esencialmente frustrada basada en su género femenino (léase: sexualmente restringida) y en su carácter tercermundista (léase: ignorante, pobre, sin educación, tradicionalista, doméstica, apegada a la familia, victimizada, etcétera.) Esto, sugiero, contrasta con la representación (implícita) de la mujer occidental como educada, moderna, que controla su cuerpo y su sexualidad, y libre para tomar sus propias decisiones.

Tales representaciones asumen implícitamente patrones occidentales como parámetro para medir la situación de la mujer en el Tercer Mundo. El resultado, opina Mohanty, es una actitud paternalista de parte de la mujer occidental hacia sus congéneres del Tercer Mundo, y en general, la perpetuación de la idea hegemónica de la superioridad occidental. Dentro de este régimen conceptual, los trabajos sobre la mujer del Tercer Mundo adquieren una cierta “coherencia de efectos” que refuerza tal hegemonía. “Es en este proceso de homogeneización y sistematización conceptual de la opresión de la mujer en el Tercer Mundo”, concluye

la colonialidad. Dentro de este paradigma, seguimos negando las diferencias raciales, culturales e históricas y se reproduce una población de subjetividades dóciles aptas para el trabajo. De ahí la no sorprendente realidad aún vigente de personas, mayores y jóvenes, que se reconocen como subdesarrolladas y acogen como valor el ser como –e incluso el vivir en– el mundo desarrollado.

La clave aquí de nuestro interés es justamente que la representación del subdesarrollado no proviene justamente –o solamente– de la mirada del otro dominante, sino que existe y se reproduce en la auto-percepción del colonizado. Auto-racismo propone Rivera (2017) como una forma de despreciar todo lo que llamamos nosotros. El poder de subordinación se reproduce por esa vía en la reiterada asunción del juicio colonizado. Aunque pareciera aquí el juego mentado ya por Hegel de la dialéctica del amo y el esclavo, no se reduce a ello, pues el colonizado, al buscar continuamente salir de su opresión, no hace más que apropiarse de las estrategias y armas del dominador contra sus propios paisanos -ese es el vicio del reino de este mundo que Carpentier expone cuando señala que el látigo golpea más fuerte ejercido por un negro sobre un negro, que por un blanco sobre un negro. De hecho, como la historia de Colombia expresa, la justificación de la violencia también pasó por este tamiz toda vez que el paisano resulta un estorbo de las políticas de turno. Con ello, la paradójica contraposición se impone al decir de una política que se presenta como salvación mesiánica bajo la condición de la destrucción del vecino que se convierte en otro enemigo y la subordinación a un orden global.

La exclusión más importante era, y continúa siendo, lo que se suponía era el objeto primordial del desarrollo: la gente. El desarrollo era, y sigue siendo en gran parte, un enfoque de arriba abajo, etnocéntrico y tecnocrático que trataba a la gente y a las culturas como conceptos abstractos, como cifras estadísticas que se podían mover de un lado a otro en las gráficas del “progreso”. El desarrollo nunca fue concebido como proceso cultural (la cultura era una variable residual, que desaparecería con el avance de la modernización) sino más bien como un sistema de intervenciones técnicas aplicables más o menos universalmente con el objeto de llevar algunos bienes “indispensables” a una población “objetivo”. No resulta sorprendente que el desarrollo se convirtiera en una fuerza tan destructiva para las culturas del Tercer Mundo, irónicamente en nombre de los intereses de sus gentes (Escobar A. , 2007, pág. 85).

¿Por qué explorar el régimen de representación del desarrollo? Son muchos los datos que Escobar presenta en su estudio que no podemos desarrollar aquí. Pero el propósito del

Mohanty, “donde el poder se ejerce en gran parte del discurso feminista occidental reciente y dicho poder debe ser definido y nombrado” (Escobar A. , 2007, pág. 27).

autor yace en un gesto que es común con nuestra idea de lo provincial. Frente al juicio desarrollista, la tarea consiste en exotizar la construcción de la realidad de Occidente, es decir, mostrar cómo aquellos ámbitos tomados usualmente como universales, su epistemología y economía en particular, no son más que particularidades históricas cuyas pretensiones de verdad se fundan en prácticas sociales situadas y ejercicios de poder que se desplazan cada vez con mayor fuerza y eficacia. Al convertir lo universal en particularidad histórica, Escobar busca “contribuir a liberar el campo discursivo para que la tarea de imaginar alternativas pueda comenzar [...] intentamos elaborar una visión de “lo alternativo” como problema de investigación y como hecho social” (2007, pág. 37). De ahí que Escobar encontrase en la noción de modernidad híbrida un intento de renovación del lenguaje que reconozca la heterogeneidad cultural. El régimen de representación del desarrollo –así como el régimen colonial– no logra eliminar la diversidad cultural ni los procesos multiformes de subjetivación. De modo que la “exotización” de este régimen abre espacios de expresión. Pero la clave, señala Escobar, es continuar dando lugar a un pensamiento acorde a esos espacios que proponga categorías pertinentes a la expresión, de lo contrario, “si continuamos hablando de tradición y modernidad es porque seguimos cayendo en la trampa de no decir nada nuevo, porque el lenguaje no lo permite” (2007, pág. 367).

Esto quiere decir que la zona de influencias con la que podemos hablar de nosotros se establece, nuevamente, como zona de conflicto. Porque, por un lado, el régimen de representación dominante sigue teniendo vigencia y efectividad institucional y, por el otro, la vitalidad de la cultura demanda más y más roturas en la superficie del régimen vigente que permitan contemplar alternativas. Así que la expresión de lo provincial regresa al aunque, a la contraposición constitutiva –de ahí la distancia con la idea de una mezcla armoniosa o una hibridación pacífica y productiva. La contraposición es lucha, resistencia y subversión que, en el caso del arte, expresa esta condición cultural como el sentir propio de la estética que le subyace. En esta dirección, José Alejandro Restrepo resulta incisivo. De su mano, podemos instalar una cama nueva (*Orestiada, Oda a Oreste Sindici* (1990) (ver [Galería 4](#))) en la mitad de la zona de influencias de nuestra sala (gesto, per se, irruptivo para el modelo de acción “sala”). Para aproximarnos a esta instalación vale la pena contar con la privilegiada mirada de Natalia Gutiérrez:

En la segunda Bienal de Arte de Bogotá organizada por el Museo de Arte Moderno en 1990, José Alejandro Restrepo (París, 1959), presentó una versión de la obra titulada *Orestíada, Oda a Oreste Síndici*. Era una video-instalación. El visitante entraba a un cuarto pequeño en penumbra y en el centro se encontraba con un catre que servía como marco a un televisor con la imagen de Síndici, como un prócer, aparentemente muerto. (Este objeto recordaba la cama que construyó Beatriz González en 1973, con Bolívar en su lecho de muerte). En el piso, seis receptores más pequeños, mostraban simultáneamente el recorrido de la cámara por una casa de paredes de adobe abandonada, con el piso cubierto de boñiga, frente a la naturaleza tropical exuberante. Empezaban a aparecer elementos dramáticos: un hombre joven limpiándose lentamente el sudor con un pañuelo como si sintiera un calor sofocante, y el sonido: primero el canto de los pájaros, luego la voz de dos tenores cantando “Una furtiva lágrima,” el aria de *Elixir de Amor*, la ópera de Donizetti, seguida por un aguacero torrencial sobre un techo de zinc. Había que estar allí quince minutos para completar la experiencia (2016, pág. 47).

Oreste Síndici llegó al país con las primeras compañías de ópera, hacia 1860, pero nunca regresó a su patria y prefirió instalarse en una finca en la tierra caliente de Nilo, Cundinamarca. Esa misma oleada de músicos y “gente culta” que llegó a la manera de Pietro Crespi, a morir de desamor entre la geografía y la idiosincrasia nacional. Perdido en el olvido, solo la casualidad permitió a Restrepo encontrar su relato a la manera de un mito escondido que ameritaba una expedición arqueológica. En palabras de Restrepo:

Me propuse entonces buscar al verdadero Síndici con él. Planeamos el viaje y llegamos a Nilo a buscar la finca donde había vivido sus últimos días. Encontrarla fue sumamente difícil; bajamos una montaña, atravesamos un río y volvimos a subir por una trocha porque no había carretera. Por fin vimos la casa a lo lejos y la emoción todavía la siento. El corazón se me salía. Entré y ¿con qué me encuentro? con la casa cubierta de boñiga ¡Todo el piso estaba tapizado de boñiga! Las puertas estaban abiertas, entraba el viento, alrededor árboles cargados de guanábanas. Empezamos a trabajar. Recorrimos el sitio, sentíamos el calor, el sofoco, y de pronto empezó a caer ¡un aguacero!, tú sabes, esos aguaceros de tres horas... y golpeaba las tejas y no podíamos oír nada más (Gutiérrez, 2000, pág. 84).

Imaginemos la instalación. Un juego de doble relato se encuentra allí. La cama central, simple, rústica, rodeada de monitores que dan fe de lo encontrado y canales de audio que hacen composición con la ópera y el aguacero sobre la teja de zinc. Un lecho mortuario que simula los rastros de una microhistoria que resulta emblemática, pues nos traslada a esa casa visitada por Restrepo y que, en lugar de ser monumental, símbolo de memoria, es cagadero de vacas y exposición de la ruina. Se dice que el municipio de Nilo conserva el instrumento del maestro, pero en las lecciones escolares del Himno Nacional su presencia pasa desapercibida. El cantor del prócer se ve ahora sofocado entre el calor, el olor a boñiga y la inclemencia de la precipitación. Entre uno y otro escenario, el espectador de

esta instalación se encuentra sumergido entre contraposiciones varias: la referencia histórica al origen de un símbolo patrio frente a la escena mortuoria de la cama; la herencia musical de la ópera frente al ambiente dominado por la precariedad y la ruina; la apelación al héroe nacional siempre erguido y limpio frente al desconocido hombre yacente que se limpia su sudor tropical; la imagen de unidad nacional en torno al símbolo frente al olvido. ¿Qué es el himno nacional para nosotros? ¿Qué es el himno para Restrepo? El artista juega con el símbolo para mostrar la precariedad de la vida. Como pieza musical, Restrepo no puede evitar aludir a él como “una marcha militar cantada como una aria de ópera” (Gutiérrez, 2000, pág. 83). Lo que hace es llevar el símbolo, bajado de su pedestal, a su propia casa. Para Pedro Pablo Gómez, “en esta historia la retórica de la modernidad y la lógica de la colonialidad se entrelazan en la construcción de una ficción denominada “colombianidad”” (2014, pág. 112). Así como la cama no es sino una sencilla estructura de metal con tabloncillos ásperos y rústicos que dan lugar a un cuerpo desconocido en el monitor, el símbolo nacional pierde su poder unificador como relato compartido y la instalación revela su carácter mítico. Restrepo responde:

N.G.: ¿Qué es el mito para usted?

J.A.R: El mito es un aparato de visión. Una manera de ver bajo otra luz o desde otra perspectiva de tal manera que las cosas adquieren una significación distinta. En la historia de occidente, a partir del renacimiento, se dejaron algunos conocimientos ocultos entre ellos los mitos, porque a la luz de la razón no eran de fiar. Sin embargo, siguieron allí como un substrato rescatado por algunos movimientos como el de los simbolistas. Ahora ha empezado a ser reconsiderado, pero no como mentira o como verdad; el mito elude la trampa racionalista y se convierte en una alternativa para la historia. Está al lado del problema. No se trata de imponer el mito sobre la razón; simplemente cuando hay realidades complejas, como ciertos episodios de crueldad que exceden la explicación convencional o la regla esperada, es cuando aparece esa fisura, y me atrevo a pensar en Santa Bárbara o en Diana y Acteón que son como diásporas que proyectan el problema y le dan múltiples significados (Gutiérrez, 2000, pág. 82).

¿No sería posible encontrar en esta mitificación del himno una exploración de lo provincial? ¿No es justamente establecer un plano de significación desde el cual abordar la comodidad del discurso heredado y verlo de otra manera, ver su alteridad y, con ello, dejar abiertas líneas de interpretación sobre el nosotros que nos constituye? Ya no puede ser el de la gloria inmarcesible; habría que buscarlo entre el olvido de la tierra mítica y la banalidad de las pretensiones nacionalistas, para, tal vez, hallar en esa historia de absurdos algo más que lo que los símbolos impuestos han permitido ver y enunciar. Pero con esto podemos fijar de mejor manera el problema como una interseccionalidad de influencias.

La bombonera Renoir, la bandeja Salomé, la bandeja Sun Maid, ensamblan modos de la cotidianidad que instauran sus respectivas influencias. Los objetos incorporan, vía el gusto, las prácticas de clase, de género, sociales y religiosas que de hecho se proyectan en la socialización que los objetos median. Las imágenes circulan por diferentes medios antes de conocer el original, pero no como objetos de conocimiento, sino como signos de distinción (Renoir), de aceptación social vía consumo (Sun Maid) o de subordinación (Salomé o cualquiera de los iconos religiosos). Las obras de González ponen *in situ* la imagen en el objeto de la práctica para dejar clara las interferencias que aplican entre uno y otro. Esas interferencias usualmente son opacas, y su pasado, borrado. Pero al exponerlas se genera un efecto de extrañamiento similar al de la cama de Oreste Síndici: se revela su “exotismo” histórico –siguiendo la expresión de Arturo Escobar– y se desplaza el ver, el sentir y el enunciar al espacio de lo provincial que emerge de la obra.

Es por ello que ha sido protagónico, he de aceptar, el argumento decolonial en la concepción de lo provincial como hemos venido labrando. Principalmente porque, siguiendo a Mignolo, es un argumento que reconoce el entrecruzamiento de ámbitos diferenciados en las formas de subjetivación colonial, a saber: 1) La gestión y el control de subjetividades (por ejemplo, a través de la educación); 2) La gestión y el control de la autoridad (por ejemplo, los virreinos en las Américas y las políticas del Banco Mundial); 3) La gestión y el control de la economía (por ejemplo, a través del desarrollo y la explotación de recursos); y 4) La gestión y el control del conocimiento (por ejemplo, la teología y la invención de la Ilustración). Para Mignolo estos cuatro ámbitos se sustentan sobre “dos pilares encarnados y localizados geohistóricamente: [...] la organización racial y patriarcal subyacente a la generación de conocimiento (la enunciación) forman y mantienen la matriz colonial del poder” (2010, pág. 49). Justamente estos cuatro ámbitos de la subjetivación, enunciados desde una posición racializada y patriarcal, muestran la interseccionalidad constitutiva de la subjetivación en una cultura de la colonialidad. Ciertamente la noción de interseccionalidad proviene de los estudios culturales de género y remite al reconocimiento de los entrecruzamientos de distintas formas de opresión. Pero, a la luz de lo dicho, en tanto mecanismo analítico, es plausible su ampliación a cualquier fenómeno o condición de la subjetividad que se asiente en la matriz colonial del poder. Es por ello que la *Orestíada* de Restrepo no se agota en el escenario de la instalación, sino

que abre las perspectivas y formas de interpretación del pasado que interpelan la enunciación del presente. Así, las influencias que entran en juego en el establecimiento potencial de lo provincial en la obra exigen la lectura de los entrecruzamientos de los códigos que la herencia colonial impone y que la cultura normaliza en la cotidianidad.

Por ello no es raro que Beatriz González misma caracterice el estilo de algunas de sus camas y muebles a la manera de un marco colonial para la imagen. Pero, a la vez, el ejercicio poético mismo de sus objetos expresa la *disociación del sujeto*: ese margen suplementario de sentido que no se agota en la matriz colonial y que también es una influencia necesaria para lo provincial. Esta expresión no es exclusiva de González, sino que puede respirarse en otras obras en las que el símbolo nacional es reinvertido, por ejemplo, la estatua de Bolívar elaborada por Carlos Castro titulada (con ese gesto crítico de contraposición al símbolo) *El que no sufre no vive* (2010) (ver [Galería 4](#)) y que fue realizada con material comestible para palomas que en solo 12 horas desaparecieron al prócer; también la *Bandeja de Bolívar* (1999) (ver [Galería 2](#)) de Juan Manuel Echavarría presenta la lenta pulverización de un objeto tradicional que muestra el fracaso de una promesa: “República de Colombia para siempre”. Estas dos obras construyen una pieza que remite al símbolo del libertador para mostrar a través de su rotura literal, la ruptura entre el sueño de nación y los pedazos de conflictiva realidad. En otra dirección, podríamos también recordar las cabezas reducidas en las que Miguel Ángel Rojas encuentra reflejo (*Línea* (2001)) o su bandeja con un pescado recubierto en oro (*Naturaleza muerta* (2005-2007)); un objeto ritual y uno doméstico subvierten el valor simbólico de lo desechado o envenenado. En estas obras se materializa la disociación entre el mundo simbólico y normativo del sujeto y la expresión de un sentido suplementario, reinterpretante, extrañante. La interseccionalidad de influencias se muestra entonces recogiendo, no solo las determinantes que normalizan el sujeto colonial, sumiso y reproductor del lenguaje del rey, sino también la expresión extrañante que justamente se hace patente en el contraste y que expone un estado de disociación del sujeto desde su propia constitución entre estos dos extremos.

Desde su propia pesquisa, Chaparro aborda esta disociación como el “núcleo impensado de la herencia colonial”. Se trata de aquella disociación entre lo uno y lo múltiple que ha

acompañado la producción de sujetos de la Colonia a la República. Mientras que Abyayala contenía una diversidad de creencias mágicas y religiosas, una multiplicidad de lenguas y formas matrimoniales variadas, la colonización estableció una interseccionalidad entre el monoteísmo, el monolingüismo y la monogamia. Con base en ello, “hemos sido arrullados con la convicción de que el legado máspreciado de la conquista nos hace deudores históricos en lengua, raza y religión” (Chaparro, 2020, pág. 230), a la vez que nos impone el sello del mestizaje que marca la distancia con lo que aún no somos o no podremos ser. Lo impensado aquí es que esa disociación se hace constante, permea los patrones de identificación, dejando lo múltiple como una externalidad que se manifiesta como resistencia política, artística, religiosa en medio del vector mimético de lo uno. Una impostura, señala Chaparro, que deviene una “forma socialmente aceptable de dejar de ser lo que se es para intentar ser lo que no se es, sin lograrlo nunca del todo. De allí la tendencia a la manía, a la caricatura, a la picaresca, al juego de máscaras que indios y mestizos representan con el fin de incorporarse como sujetos a la nueva máquina social sin dejar de expresar sus recelos, su “ignorancia creativa” o su inconformidad” (2020, pág. 234). El sujeto colonial también es un sujeto disociado que no encuentra un modo fijo de cerrar el nosotros. Y, por ello mismo, es una disociación que ratifica el potencial creativo de su expresión y de la posibilidad misma de explorar alternativas de sentido a lo uno y expandir, así, el campo de lo provincial.

En este punto podría decirse que esa tensión ya había sido señalada con la idea de la transculturalidad por el antropólogo Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. En la introducción a esta obra, Bronislaw Malinowski caracteriza la transculturación como “un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un “toma y daca”, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente” (Ortiz, 2002, pág. 5). Los ricos y agraciados relatos con los que Ortiz describe los orígenes, modos de trabajo, formas de vida, recepciones asociadas al cultivo, procesamiento y consumo de productos de las plantas de tabaco y de azúcar en la historia y estilos de vida cubanos muestran que los encuentros, no sin conflictos, entre estos

fenómenos generaron transformaciones culturales que terminan siendo asumidas como propias, particularmente en un país atravesado por culturas todas foráneas y por la eliminación de las nativas.⁶⁶ Pero el registro de lo transculturalizado es justamente el de la emergencia de una matriz cultural que se hace normal y propia. Transcultural es el gusto que tanto despierta curiosidad a Beatriz González, así como la participación del niño Salcedo en la misa navideña o la composición de un himno como opera con base en una marcha militar. Pero, ya en el campo del arte, las obras de artistas como estos no se agotan en el fenómeno transcultural, pues sería reducirlas a anotaciones de la cultura. Lo que hacen estas obras es abrir un espacio de significación alternativo a partir del extrañamiento del poder unificador de lo simbólico en la singularidad de la obra –en nuestro caso, del objeto hecho obra que condensa la intertextualidad excéntrica. Ese es el plano de lo provincial.

Empero, también habría que reconocer la apuesta misma que desde el pensamiento decolonial se presenta como un pensamiento fronterizo en el plano de lo político y epistémico que no suponga la creación de paradigmas dentro del marco de la modernidad/colonialidad, sino de “paradigmas otros” que se sustenten en “la diversidad como proyecto universal”: “un paradigma otro no es un “paradigma de transición”, sino un “paradigma de disrupción”. Se entronca en la discontinuidad de la tradición clásica que ocurre en el primer momento de la expansión colonial” (Mignolo, 2003, pág. 23). Para Mignolo, la opción que busca debe partir de la diferencia colonial para pensar desde lo que

⁶⁶ Ortiz caracteriza la transculturación de la siguiente manera: “La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. Primero la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana.

Después, la transculturación de una corriente incesante de inmigrantes blancos. Españoles, pero de distintas culturas y ya ellos mismos desgarrados, como entonces se decía, de las sociedades ibéricas peninsulares y trasplantados a un Nuevo Mundo, que para ellos fue todo nuevo de naturaleza y de humanidad, donde tenían a su vez que reajustarse a un nuevo sincretismo de culturas. Al mismo tiempo, la transculturación de una continua chorrera humana de negros africanos, de razas y culturas diversas, procedentes de todas las comarcas costeras de África, desde el Senegal, por Guinea, Congo y Angola, en el Atlántico, hasta las de Mozambique en la contracosta oriental de aquel continente. Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aquí imperantes, como las cañas de azúcar son molidas entre las mazas de los trapiches. Y todavía más culturas inmigratorias, en oleadas esporádicas o en manaderos continuos, siempre fluyentes e influyentes y de las más variadas oriundas: indios continentales, judíos, lusitanos, anglosajones, franceses, norteamericanos y hasta amarillos mongoloides de Macao, Cantón y otras regiones del que fue Imperio Celeste. Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin de síntesis, de transculturación” (Ortiz, 2002, pág. 93).

ha sido excluido por la diferencia colonial. Pero el proyecto de Mignolo está pensado en términos geopolíticos, de modo que trasladarlo al arte puede ser coactivo para el arte mismo. Pedro Pablo Gómez habla de una estética decolonial que reconozca una colonialidad del ver y del sentir en la mirada crítica del arte. Empero, no todas las obras de arte se enfocan en un régimen de visibilidad y mucho menos en la elaboración de un nuevo paradigma. Si tal cosa fuera, probablemente sufriría una homogeneización de intereses y compromisos. Las obras con las que hemos dialogado no procuran un paradigma otro, sino que instauran un lugar de enunciación a partir de la rotura que identifican en lo que hemos identificado aquí como influencias del legado de la colonialidad. Es precisamente el arte – entre otras posibles formas de expresión del sentir– un espacio idóneo para mantener viva la disociación del sujeto y hacer de ella un impulso creativo.

Un artista que claramente expone esta posición es Antonio Caro (1950-2021). Es un artista principalmente autodidacta y, como Bernardo Salcedo, puede afirmar de sí que no sabe pintar o hacer dibujo técnico –de hecho, dejó a la mitad sus estudios en artes en la Universidad Nacional. Pero lo que caracteriza su obra es una percepción atenta a su entorno –aún si para Gina McDaniel esa percepción se apoya en su avanzada miopía– y un reconocimiento de que con lo dado a la mano es posible materializar su pulsión creativa. En sus palabras, citado por McDaniel, “con muy pocos elementos teóricos, con muy pocos recursos... ataco y actúo. Es cómo, con lo poco, lograr mucho. Se me volvió una costumbre” (2014, pág. 13). Siguiendo a McDaniel, lo que hace Caro no correspondería a una búsqueda de paradigmas; nada más ajeno a sus intereses. Su obra se caracteriza por atacar la normalidad y el silenciamiento con el que se asume un contexto de crisis:

La contribución de Caro al Salón Nacional de 1972, un Salón que muchos artistas boicotearon aquel año para protestar por la eliminación de los premios, consistía en dieciséis cartulinas con grandes letras pintadas en cada una y que, colgadas en serie como una pancarta, deletreaban el título de la obra, AQUINOCABEELARTE. Si bien en apariencia la obra ironizaba el boicot de los artistas, un pequeño texto colocado debajo de cada letra se refería a una protesta más grave. El pequeño texto deletreaba los nombres de estudiantes y activistas indígenas asesinados, el año de su muerte y los nombres de recientes acciones gubernamentales contra las manifestaciones pacíficas en las que habían muerto. [...] La obra de Caro ponía en cuestión el lugar del arte, incluso el del arte político, en un contexto de crisis; proponía un modelo para el encuentro del arte y la política a contramano de las obras gráficas políticas más ortodoxas y artísticamente convencionales, que eran frecuentes en la escena artística colombiana de aquella época (McDaniel, 2014, pág. 16).

Hacer arte para manifestar la condición de crisis es ya un acto valioso y necesario. La firma de Quintin Lame, que Caro reprodujo, es otra forma de señalar la crisis de silenciamiento de otro tipo de héroes políticos silenciados de la historia nacional. La caligrafía de Colombia en estilo Coca-Cola, multiplicar la silueta de una planta de maíz, son también formas de hacer arte en la crisis. Si no hay crisis, no hay razón para pensar lo provincial. Por ello, la idea de las *intersecciones de influencias* como componente de lo provincial ha aludido a reconocer ese tejido de contraposiciones, conflictos que, aunque permean la cultura, no eluden la crisis. Y, por ello mismo, permite concebir que el arte que va con-nuestro-tiempo, a medida que abre la rotura, invita a poder ver el nosotros desde el lugar de lo provincial, esto es: al disponer el sentir hacia las influencias, marca la crisis de los símbolos heredados y sostiene la disociación constitutiva del sujeto.

Antonio Caro: Ah, sí, claro. Ya medio intuyo un poco de cosas, me gustaría aprender y robarme un montón de secretos de los indígenas, sobre todo de los tintes y de las máscaras; de esas máscaras del Amazonas que son hechas como con corteza de árbol. Un amigo me regaló un poco de papel amate mexicano y... bueno, eso me gustaría aprender. Y en cuanto a lo más trascendente, me gustaría seguir con la intuición bien puesta. Seguir recibiendo y seguir siendo intuitivo. Una cosa que me ha sucedido es que cada vez soy más regionalista, más provinciano y no me lo has preguntado, pero te lo comento: difícilmente me veo saliendo fuera de Colombia, a menos que me inviten a Jamaica, a un concierto de Reggae, por ejemplo.

Álvaro Barrios: Sí, pero tu obra está referenciada en el catálogo de la exposición “arte latinoamericano del siglo XX” del Museo de Arte Moderno de Nueva York...

AC: ¿Sí? Yo no sabía...

AB: Hay allí algunos ensayistas encargados de temas específicos, y al referirse al arte conceptual en América latina, uno de ellos te menciona. De modo que tu obra, por fuerza, ha salido.

AC: Sí, pero yo creo que debemos llegar a un punto en el que, hasta donde el posmodernismo lo permita, si llegamos a Panamá estamos bien; si llegamos a México, magnífico. Si llegamos a París, pues estupendo. Pero nosotros debemos preocuparnos más bien –si uno es de Barranquilla, digamos–, por lo que sucede entre nuestra obra y Malambó o Magangué. Sonar en Magangué debería ser para uno más importante que sonar en Nueva York. Claro que cuando uno suena en Nueva York ¡tiene dólares! Pero, a pesar de eso, siguen siendo más importantes Plato y Providencia (Barrios, 1999, pág. 129).

Parte 3: Los lenguajes del arte. Aunque se hable sobre él, él habla

“Yo creo que el arte es universal y que eso de la pintura colombiana son tonterías. Creo que lo que más daño le ha hecho al arte colombiano fue tratar de ser colombianista. Uno debe tratar de ser universal, lo demás viene por añadidura”. Beatriz González (Celemin Reyes, 2009, pág. 62)

“Ana María Cano: Su generación ¿qué tuvo y qué desconoció?
 Beatriz González: Tuvo crítica, pero careció de información. Yo me sorprendo que se hable de una influencia de Warhol en mi obra cuando ni siquiera yo conocía su obra; o de la influencia del Pop en mi generación. Aún no habíamos salido del Expresionismo Abstracto por la lentitud de las comunicaciones” (Cano, 1994)

(...En la habitación de huéspedes todos son bienvenidos. Desde el expresidente Kennedy hasta el maestro Gardel. Nos gusta la hospitalidad. Y en nuestra casa recibimos todas las buenas influencias de la gente de bien, aunque nos cueste la vida. Pues, hay que decirlo, quien aquí llega se expone a morir, ya como justo, ya como pecador. Pero a cada quien lo suyo y si quiere dormir, ¡se le tiene! Dos sendas camas gemelas se preparan para dar su bendición, dependiendo de su gusto y corazón. Aunque por sus camas serán juzgados. De hecho, tal como acusa la mirada de la virgencita del tocador de la que ya hablamos, cada cosa que llamamos nuestra participa en esta recepción del huésped: desde allí es ubicado, es trasladado, es acomodado y es visto. Gardel y Kennedy, héroes populares que visitan el país, acompañan las acciones de los durmientes: a la derecha la cama del pecador, en cuya cabecera un diablito espera, no puede ser sino acompasada por la parranda tanguera de la mesita Gardel; a la izquierda la cama del justo, sobrevolada por un angelito rojo, no puede sino santificarse con el rostro de Kennedy. En el medio, las mujeres seducen y crían (desde el tocador) o trabajan y tejen (desde la encajera), aunque los niños pueden ir al camafeo a que se estimule su inteligencia con el efecto Beethoven...)

Hay una contraposición aquí constitutiva de lo provincial en torno al arte, o mejor, a lo enunciado sobre y lo enunciado por el arte, que requiere ser abordada. Parte del juego al que he invitado al lector, “Bienvenid@s a mi casa”, ha consistido en recuperar la mirada funcional que permanece en el objeto, simultáneamente a la mirada artística que portan las ya afinadas obras de González en la historia y discurso del arte. Esto tiene razón de ser, entre otras cosas, como un modo de discernir el lenguaje del arte entre su uso descriptivo y su uso evaluativo. Ya Morriz Weitz en *The role of art theory in aesthetics* (1956) había realizado esta distinción al afirmar que cuando enunciamos “X es una obra de arte” en un

uso clasificatorio, estamos reconociendo un elemento (cosa, imagen, escenario, texto, etc.) como un miembro del conjunto de cosas que llamamos obras de arte; mientras que cuando hacemos un uso evaluativo de la misma expresión, estamos expresando un juicio sobre la cosa, distinguiéndola de lo que no es arte. Para Weitz, esta distinción revela que el concepto de arte no puede ser claramente establecido (al menos no como condición necesaria y suficiente), pues el uso evaluativo no tiene, ni puede tener, un único criterio de definición del arte, sino que conforme se transforma la creatividad, asimismo cambia el criterio clasificatorio y con ello el punto de vista y el soporte de la evaluación. Por lo mismo, el uso evaluativo siempre está rezagado frente al trabajo artístico. Para Weitz, el concepto de arte es un concepto abierto. De modo que la teoría del arte no puede más que “hacer unas serias recomendaciones para prestar atención de ciertas maneras a ciertas características del arte” (1956, pág. 35). La inquietud de Weitz está ubicada en el marco de discusión de la filosofía postanalítica del arte, de inspiración wittgensteiniana, respecto al problema de definición del “arte”. Pero nos permite poner sobre la mesa distintos modos de hablar del arte y añadir una inquietud. La distinción de Weitz, aplicada a la casa González, tendría que duplicar sus registros: “X es una obra de arte” y “X es una cama” son dos enunciados clasificatorios verdaderos. Lo más seguro es que no usaríamos “X es una cama” de modo evaluativo para *La muerte del justo* (1973). Por el contrario –habría que aceptarlo– diríamos que no es una cama “cómoda”, ni muy “elegante” para descansar. El lenguaje evaluativo abre encadenamientos de significación particulares que utilizan otros valores para explicar su evaluación.

De modo que al pensar en el uso evaluativo del término “arte” u “obra de arte” se requiere apelar a un subsecuente lenguaje valorativo. Y justamente allí emerge el interrogante: ¿cuál es la fuente de ese lenguaje valorativo? ¿Qué tipo de adjetivos resultan pertinentes? La historia de las vanguardias está llena de casos pertinentes en los que el lenguaje falta, en que las cosas se ven tan nuevas –diría Gabo– que carecen de nombre. Y, sin embargo, a la vez, acusa en muchas ocasiones una falta de imaginación para proponer los nombres. Pues se adoptan respuestas dadas a novedades ajenas como si pudieran imitarse universalmente. Así, parangonando el título de Weitz, el rol de la crítica de arte se divide entre la importación acrítica de categorías valorativas y la producción *in situ* de categorías descriptivas dentro del mismo uso del lenguaje del arte. El uso evaluativo del arte se

expone como el lenguaje sobre el arte *–lo enunciado sobre el arte–* y allí yace su limitación, pues la evaluación de la obra puede tener una distancia amplia con relación a la intención poética del artista y el mensaje en la obra *–lo enunciado por el arte*. El efecto de este modo de organización del discurso crítico del arte es la asimilación de jerarquías estéticas que acomodan (si no opacan) lo enunciado por el arte a lo enunciado sobre el arte.

Joaquín Barriendos apunta a este problema con relación al lenguaje con el que se ha establecido el museo de arte en occidente. Para el autor, el museo es una especie de dispositivo de distinción entre lo que es y lo que no es cultura, arte, civilización. Mediante lo que es en realidad un uso evaluativo de sus categorías, el museo ha aplicado un uso clasificatorio de las cosas escogidas y recopiladas desde el siglo XVII, a través de los gabinetes de curiosidades que exponían los exóticos objetos recolectados en el proceso de expansión colonial. Con base en este legado, “la autopercepción que tienen hoy los museos de arte de ser ellos los únicos depositarios de la producción global del arte contemporáneo abre una serie de cuestionamientos que van más allá de lo meramente expositivo, archivístico o museológico. Es posible afirmar entonces que el concepto *global art* no es una categoría estética, historiográfica o cronológica, sino más bien una categoría geopolítica o, mejor dicho, geoestética, la cual conlleva en sí misma la paradoja de refundar el pensamiento occidentalista inaugurado por la modernidad/colonialidad” (1999, pág. 35). El arte, entonces y hoy, adopta en sus encadenamientos de significación valores que se articulan con los capitales simbólicos y jerarquías de poder que permean la cultura occidental.

Barriendos usa la noción de “geoestética” para referirse a esta amalgama del orden político y jerarquías estéticas. De ahí que pueda hacer notar la manera en que América Latina también es inventada como una región geoestética estratégica para ciertos museos. Desde su conquista y colonización, América Latina ha sido enunciada como un territorio periférico, fantástico, colorista, revolucionario y “calibánico”, acorde a una ambigua identidad cultural, cuyos productos así interpretados constituían un capital atractivo en el circuito internacional. De modo que su producción artística ha sido interpretada y valorada como un “activo-periferia” que reproduce la otredad exótica y atractiva para el mercado

europeo. Es por ello que Barriandos defiende que, en una revisión del lugar y lenguaje del museo, si no se parte de “un lugar de enunciación geoepestémica que sea radicalmente desoccidentalizador, todos los esfuerzos del revisionismo geopolítico terminan por generar endeudamientos simbólicos entre Occidente y el resto del mundo, los cuales [...] terminan por convertirse en nuevos capitales simbólicos aprovechables por el mercado global del arte” (1999, pág. 36).

Barriandos ciertamente está pensando desde el siglo XXI, y sus demandas de interpelar y disenter, pero encuentro ilustrativa la experiencia de artistas colombianos de los años 70. Hay una disociación constitutiva entre lo que algunos artistas hicieron y lo que la crítica dijo de lo que ellos hicieron. Antonio Caro afirma con relación a la obra que lo dio a conocer en el *XXI Salón Nacional de Artistas* de 1970, *Cabella de Lleras*, un busto del expresidente hecho en sal que debía diluirse lentamente al ser sumergido en un contenedor de agua, que su inspiración fue conocer y replicar el trabajo de los artesanos de sal de Zipaquirá y que su ejercicio antes que conceptual fue físico: “me recuerdo cargando bultos de sal y cargando cosas y haciendo hogueras y todo eso. Pero el trabajo mental mental, eso no existía. Tanto es así que cuando me pusieron la etiqueta “conceptual”, yo realmente no sabía qué era conceptual y me tragué entera la etiqueta y dije: “Bueno, me sirve de etiqueta”” (Barrios, 1999, pág. 109). Fascinado con la posibilidad de hacer forma con la sal y con ello hacer efímero el busto político, su trabajo requirió participación de su fuerza física que se traslada a la obra. Pero ante lo poco convencional que resultaba su obra, el discurso crítico no creó un lenguaje, sino que adoptó categorías evaluativas: “En su lucha por internacionalizarse, las instituciones nacionales de arte acogieron su enfoque no convencional. Los críticos celebraron la obra de Caro como conceptual o arte *povera* y, sin ningún fundamento teórico, él acogió sus rótulos” (McDaniel, 2014, pág. 14). Caro, con toda la astucia y pericia que amerita, acogió la categoría para participar en el circuito: “como ya yo era “conceptual”, entonces podía jugar con el concepto” (Barrios, 1999, pág. 111).

Bernardo Salcedo vivió una experiencia similar al tono de su experimentación, y ciertamente su talante y humor constituyeron un medio de adaptación al circuito. Eduardo

Serrano⁶⁷ afirma en 1971 que la obra de este artista puede ser vista “de acuerdo a las orientaciones de los estilos internacionales, [...] estos trabajos son herederos de una rica tradición estética y se ajustan en innumerables aspectos a claramente definidas características de la filosofía y trayectoria del arte” (Serrano, 2007, pág. 116). Beatriz de Vieco diría por la misma época que la exposición *Espacios ambientales* (1968), donde Salcedo presenta sus *Hectáreas de heno y Planas y castigos*, “representa una muestra de arte conceptual, situado hoy en la cúspide del movimiento artístico del mundo civilizado” (de Vieco, 2007, pág. 117). Y sin duda Marta Traba, en defensa de los nuevos artistas de la misma década, entre ellos Salcedo, diagnostica un “proceso aislacionista típico de la intolerancia provinciana” en aquellos que se refugian en “lo vernáculo” y que se niegan a entender “la formación de una cultura nacional ubicada” que, a la vez, ha asimilado “los cambios profundos de la estética actual [...] manteniendo, gracias a la promoción de fáciles consignas, un estado de cosas conservador y retrogrado” (Traba, *Las cajas de Salcedo ¿En qué mundo vivimos?*, 2007a, pág. 122).

Sin embargo, a través de sus burlas y chanzas, Bernardo Salcedo se mostró poco afectuoso hacia la imagen del arte que parecen erigir las palabras de las críticas de arte. De hecho, Salcedo puede decir que “lo que está en crisis no es el arte sino la capacidad de expresión, y no solo en el arte, en todo. Hay una sobredosis de información que no permite que la gente se concentre para producir. El hombre ya no tiene tiempo de concentrarse en sus cosas, su vida, sus dudas” (Ospina, *Contra la cultura. Una entrevista [en extenso] a Bernardo Salcedo*, 2007, pág. 134). Y en su lúdica particular, Salcedo encuentra los objetos-juguetes que permitieron ensamblar sus obras, como caldo nutricio y previo a cualquier asociación, libre de referencias teóricas o discursivas:

AB: Pero a mí me gustaría saber si tú tenías alguna referencia de tipo intelectual, por ejemplo, con Dadá, con lo conceptual internacional...

BS: No, era puramente un juego sin ínfulas intelectuales.

AB: Pero a ti te emocionaba algo en particular en esa creación. Por ejemplo...

BS: El reto. El reto de decirle a la gente: Mire, ¡este boleto de caja registradora es una cosa grande, también es un dibujo! Eran reflexiones que yo mismo me hacía (Barrios, 1999, pág. 29).

⁶⁷ Jorge Jaramillo compila notas de prensa de diversos autores en torno a la obra de Bernardo Salcedo y de Feliza Bursztyn en el texto *Bursztyn Salcedo. Demostraciones* (2007). Las referencias a continuación a dichos autores se toman de este trabajo.

Otra artista que revela esta disociación constitutiva en el periodo es Feliza Bursztyn, también amante de objetos. Su búsqueda entre chatarrerías del objeto perdido le ofrece un candor solo equiparable a la alegría de sus palabras. Pero es interesante que en este caso Traba manifieste un esfuerzo evidente por valorar el trabajo de la artista y defenderlo con pasión y cariño, particularmente cuando Álvaro Medina acusó de plagio a Bursztyn frente a las camas de Irene Krugman (*Escultura Eléctrica*, 1972). Según Germán Rubiano, esta polémica se caracterizó por la parcialidad de la crítica: “¿No pueden existir obras muy parecidas, hechas simultáneamente en dos sitios apartados? ¿Todo lo que se hace en Colombia está basado en ejemplos foráneos? ¿Las esculturas y las pinturas abstractas no tienden a ser semejantes, tanto en la tendencia concreta como en la expresionista? ¿Las aproximaciones estilísticas no pueden repetirse más de una vez?” (Rubiano G. , *Los caminos de la libertad*, 2007, pág. 16). Aquí el juicio sobre Bursztyn cae en la reproducción oportunista de un lenguaje evaluativo que se manifiesta dependiente del lenguaje internacional, mientras que Traba extrae de la obra de Bursztyn inquietudes que revelan la singularidad de la obra. En palabras de la autora:

¿Qué significa mayor esfuerzo creativo: (creación = invención) modelar un retrato de Bolívar con base en la iconografía o articular pedazos de hierro viejo de modo que armen un organismo nuevo y convincente? ¿Por qué una estatua de Diana cazadora puede producir mayor placer visual que una estrella de tarros de Nescafé? ¿Por qué, si el siglo XX es el siglo de los “mundos posibles”, la escultura debería seguir limitada al mundo de la realidad? (Traba, 2007, pág. 29).

El panorama anterior revela, al decir de Julia Buenaventura, que bien podría cuestionarse la aplicación general de un término como arte conceptual en Latinoamérica. Habría que evaluar su aplicación misma y repensar el lenguaje para reconocer lo enunciado por el arte y hablar con el arte. Para Buenaventura, con relación a Bursztyn, no existe tal cosa como conceptualismo. “Lo que existe es un no-conceptualismo, un aburrimiento frente al mero concepto autónomo y un meterse en la experiencia: que la experiencia, muchas veces política, esté entramada con la obra: que, en suma, la obra rompa constantemente en América Latina desde el Muralismo mexicano de los veintes y treintas, hasta Tucumán Arde en la Argentina de 1968” (Buenaventura, *Fósiles del Proyecto sobre un pedestal firmado*, 2007, pág. 31). Mientras que el arte latinoamericano no siguió la vía de la desmaterialización de la obra, lo que sí procura la obra es esa expresión particular de la vida que Feliza Bursztyn persiguió en sus objetos ensamblados y cuyo propósito siempre

fue, en palabras de la artista, “el efecto que produzcan en la gente. En las reacciones que provoquen a cada uno, en lo que les haga recordar o relacionar con algo. Eso es lo vital. Lo demás carece de importancia” (Buenaventura, 2007, pág. 40). Probablemente los efectos mismos en un país tan polarizado como Colombia fueron los que exiliaron a la artista y la llevaron, como acuñó Gabo, a morir de tristeza.⁶⁸ El carácter de la obra de arte latinoamericana no yace en su similaridad con la producción artística foránea, sino en la capacidad de tener una acción sobre la vida.

De modo que es conveniente revisar justamente el lenguaje del arte en Colombia; podría ser, incluso, revisar su historia misma y categorías, procurando convertir lo enunciado por el arte en motivo reflexivo y, ciertamente, creativo de categorías con las cuales renovar lo enunciado sobre el arte. Es probable, y en esa hipótesis de trabajo se encuentra “lo provincial”, entre otras categorías de este trabajo, que así podamos pensar una vía productiva y no solo reactiva a la colonización del saber –y del saber estético. ¿Por qué este viraje? La perspectiva decolonial encuentra su esperanza de decolonización en el afuera de occidente, a saber, las formas de vida y saberes desplazados por el proceso civilizatorio de la matriz colonial. La diferencia colonial, en lugar de la narrativa de la civilización occidental, sería el lugar de enunciación idóneo para repensar las ciencias y el saber en general. Así, Mignolo defiende: “paradójicamente, la desaparición de la diferencia colonial pasa por reconocerla y pensar en la morada de ese lugar epistémico, es decir, pensar en la morada que brindan los límites de las dos macronarrativas, la filosofía (la civilización occidental) y las ciencias sociales (el sistema mundial moderno). La diferencia colonial epistémica no se puede eliminar si se reconoce desde la perspectiva de la epistemología moderna” (Walsh & Mignolo, 2003, pág. 33). En términos de la estética, implicaría, al decir de Pedro Pablo Gómez, explorar “la perspectiva del no-arte (la exterioridad diseñada por la estética colonial) a fin de visibilizar las sensibilidades “gentiles”, “bárbaras” o “incivilizadas”. No como quien amplía el campo de la estética para incluir o capturar, pues sería una manera de “blanquearse epistémica y estéticamente.

⁶⁸ Afirma García Márquez: “Feliza Bursztyn se murió de tristeza el 8 de enero de 1981 en un restaurante de París, y se murió de tristeza por estar en el exilio, después de ser desaparecida 12 horas en el Cantón norte. Exilio al que también fue sometida Marta Traba, una década antes, en 1958, cuando Lleras Restrepo le dio 24 horas para salir del país por su posición frente a lo que estaba aconteciendo, en ese año, en la Universidad Nacional de Colombia” (García Márquez, *Los 166 días de Feliza*, 2007, pág. 93a).

De manera general, así ha operado históricamente la colonialidad ofreciendo primero la salvación religiosa, luego el acceso a la cultura y la civilización y por último al desarrollo. Todos estos discursos de inclusión que no acaban con, sino que potencian la colonialidad” (Gómez, González, & Ferreira, 2016, pág. 126). La opción estética decolonial sería hablar de estéticas en plural, entre la occidental y otras, como expresión de una experiencia humana diversa.

Empero, cabe interrogar en qué medida es necesario sostener como emancipación la frontera entre occidente y no occidente como dispositivo igualitario, esto es, para derrumbar las jerarquías estéticas y plantear relaciones más horizontales entre estéticas y formas de vida; supone ello que el fundamento de una decolonialidad vendría por el contraste con la alteridad y no desde el interior de lo común. Dicho de manera tosca, básicamente consiste en establecer un lugar de enunciación sobre el arte, el saber, el poder, etc., que, aunque se ubique en el margen, sigue manteniendo una posición de autoridad; aunque basada en la diversidad y en un esquema conceptual que busca ser incluyente, no parece poder evitar posicionarse como un punto de interpretación: con base en su mirada, el adentro de la sociedad modernizada colombiana está abocada a la matriz colonial y solamente en la periferia de las comunidades que habitan los territorios nacionales habría una ruta liberadora. No se trata de negar la colonialidad, sino de cuestionar hasta qué punto se termina acogiendo la misma lógica del *locus* de lo enunciado sobre..., aunque desde otro punto de vista y otras categorías. Planteo este interrogante porque la decolonización, en particular del arte, probablemente no sea una cuestión de abrir los saberes o de reconocer saberes-otros; lo primero, al estilo Wallerstein (1996), aunque cuestiona las fronteras rígidas heredadas de las ciencias, no cuestiona el legado de las categorías en su espacio social de circulación y efectuación; lo segundo, aunque productivo para pensar un perspectivismo, al estilo Viveiros de Castro (2010), no corresponde a la disociación constitutiva del sujeto al interior del tejido conflictivo de la sociedad modernizada -lugar, por demás, donde ocurre el fenómeno y objeto del discurso artístico. Si la idea de la disociación funciona, podríamos pensar cómo decolonizar desde el interior, sabiendo que la modernidad/colonialidad nunca ocluyó totalmente las “malas influencias”, sino que lo suplementario de la subjetividad puede leerse como la raigambre no capturada por la matriz de poder y justamente oportuna para el arte y su acción sobre la vida. Sería, al decir

de la invitación de Linda Alcoff, atender críticamente a quién habla por mí y explorar cómo ubicar la manera de hablar de mí mismo, esto es, tomarse en serio el problema de hablar por otros.

En *The problem of speaking for others*, Linda Alcoff (1991) presenta una reflexión que, aunque oriunda de la antropología, aplica al interrogante planteado. Según la autora, un escepticismo sano hacia la antropología consistiría en reconocer que esta disciplina procede como una conversación de “nosotros” con “nosotros” sobre “ellos”: del hombre blanco con el hombre blanco sobre “el hombre primitivo”, cuya voz es silenciada. Ellos solo son incluidos en la conversación por un nosotros y de la manera en que es hablado por ese nosotros. El problema de hablar por otros implica asumir dos premisas: que “el lugar desde donde uno habla afecta tanto el significado como la verdad de lo que uno dice, y, por lo tanto, que uno no puede asumir la capacidad de trascender su posición. En otras palabras, la posición de un hablante (que tomo aquí para referirme a su posición social o identidad social) tiene un impacto epistémicamente significativo en las afirmaciones de ese hablante y puede servir para autorizar o desautorizar el discurso de uno” (1991, pág. 3). Este problema ha sido notado con relación a los estudios de mujer y de los estudios de los afroamericanos, sobre la base de que la defensa de la voz de la persona oprimida debe surgir de ella misma. Pues si la posición del hablante es epistémicamente relevante, entonces, a la vez, ciertas posiciones privilegiadas resultan ser discursivamente peligrosas: “la práctica de personas privilegiadas que hablan por o en nombre de personas menos privilegiadas en realidad ha resultado (en muchos casos) incrementando o reforzando la opresión del grupo por el que se habla” (1991, pág. 3), debido a que las personas pertenecientes a grupos dominantes que hablan por otros usualmente son tratadas como presencias auténticas con credibilidad respecto a las demandas del hablante oprimido. Alcoff es consciente de que la respuesta a este problema no puede ser limitarse a hablar solamente por sí mismo; de lo contrario, sería abandonar una responsabilidad política que corresponde al hecho mismo de la posición privilegiada.⁶⁹ La cuestión yace en que cuando

⁶⁹ “Pero una retirada de hablar por otro no dará como resultado un incremento de la escucha receptiva en todos los casos; puede resultar simplemente en una retirada a un estilo de vida yuppie narcisista en el que una persona privilegiada no asume responsabilidad alguna por su sociedad. Incluso puede sentirse justificada para explotar su capacidad privilegiada para su felicidad personal a expensas de los demás con el argumento de que no tiene otra alternativa” (Alcoff, 1991, pág. 12).

se habla por el otro se está participando en la construcción de su posición de sujeto y no meramente en una descripción de su verdadero ser, esto es, la cuestión de hablar por otro es un problema de representación. La representación del otro –al igual que la representación de sí mismo– requiere distinguir no solo lo dicho, el enunciado, sino el lugar de enunciación en el espacio social y, en consecuencia, los actantes del discurso y los afectados por el mismo –su efecto perlocucionario. Pues lo enunciado sobre el otro, da un lugar al otro y lo involucra en lo posible dentro de un marco social de acción: desde allí, su voz y agencia es juzgada, valorada, limitada o explotada en la medida en que es naturalizada como verdadera de ese sujeto. Y, en la medida en que toda representación del otro y de sí está incoada en estructuras de poder y opresión, resulta inevitablemente en una reproducción de esa estructura de poder. “Los rituales del habla están políticamente constituidos por relaciones de poder de dominación, explotación y subordinación. Quién habla, de quién se habla y quién escucha es un resultado, así como un acto, de lucha política” (1991, pág. 9).

La cuestión con la representación del otro que evidencia el problema de hablar por otro es que no hay un punto neutral en el cual las palabras no afecten prescriptivamente la experiencia de otros, así como no hay una frontera precisa entre la propia posición y la de todos los demás. De ahí que una actitud apolítica que sólo habla por sí misma es, de hecho, un lugar discursivo que reproduce la separación de los seres. O, incluso, puede ocurrir que dar la voz al oprimido no necesariamente resulte en la expresión de sus “verdaderos intereses”. Sin embargo, Alcoff defiende que: “sigue siendo cierto que el propio acto de hablar constituye un sujeto que desafía y subvierte la oposición entre el agente cognoscente y el objeto del conocimiento, una oposición que ha servido como un actor clave en la reproducción de los modos de discurso imperialistas. Por lo tanto, el problema de hablar por otros existe en la estructura misma de la práctica discursiva, independientemente de su contenido, y subvertir los rituales jerárquicos de habla siempre tendrá algunos efectos liberadores” (1991, pág. 16). Por ello, Alcoff concluye su planteamiento afirmando que la opción consistiría en incluir en la situación del habla el análisis de las particulares relaciones de poder y de los efectos discursivos implicados, aceptando que: 1) el ímpetu de hablar puede corresponder e incorporar un deseo de dominación; 2) se requiere construir hipótesis sobre las posibles conexiones entre nuestra

posición y nuestras palabras; 3) el habla siempre conlleva una carga de responsabilidad por lo dicho y hacia quien es dicho y, en consecuencia, es contingente y bajo crítica; y finalmente:

(4) Aquí está mi punto central. Para evaluar los intentos de hablar por otros en casos particulares, necesitamos analizar los efectos probables o reales de las palabras en el contexto discursivo y material. Uno no puede simplemente mirar la posición del hablante o sus credenciales para hablar; tampoco se puede atender meramente al contenido proposicional del discurso; también hay que mirar hacia dónde va el discurso y qué hace allí. Mirar simplemente el contenido de un conjunto de afirmaciones sin mirar sus efectos no puede producir una evaluación adecuada o incluso significativa del mismo, y esto se debe en parte a que la noción de un contenido separado de sus efectos no se sostiene. El contenido de la afirmación, o su significado, surge de la interacción entre las palabras y los oyentes dentro de una situación histórica específica. Dado esto, debemos prestar mucha atención a la estructura discursiva para comprender el significado completo de cualquier evento discursivo dado (1991, pág. 19).

Es por ello que, por ejemplo, una situación política en la cual una persona reconocida del Primer mundo habla por una persona o grupo del Tercer mundo supone y reproduce el orden discursivo de la jerarquía de las civilizaciones. “Este efecto se produce porque el hablante se posiciona como autoritario y empoderado, como sujeto erudito, mientras que el grupo del Tercer Mundo se reduce, simplemente por la estructura de la práctica del habla, a un objeto y víctima que debe ser defendida desde lejos” (1991, pág. 19). Resulta curioso interrogar cómo procedería este problema de hablar por otros en el campo de la estética y la teoría del arte. Una cuestión sería cómo es enunciado el arte colombiano y latinoamericano –y sus artistas– desde el Primer mundo. Otra, cómo enunciar lo que él da lugar a decir, esto es, su propia performatividad. De lo primero ya hemos dicho bastante; la duplicidad entre la crítica y los “motes” con los que se abordó la obra de Caro o Salcedo y los rasgos de sus búsquedas y motivaciones muestran la manera en que se establece una separación y simultaneidad entre lo enunciado sobre el arte y aquello a lo que responde la obra y el trabajo artístico. Lo segundo demanda explorar otros aspectos. Pues pensar en la performatividad de lo enunciado por el arte tendría que evitar caer en estereotipos unificadores de lo latino, con los que, según Sullivan, por ejemplo, algunas muestras curatoriales norteamericanas han expuesto el arte latinoamericano al son de una etnicidad correspondiente con la construcción de una mercancía cultural (1994, pág. 82). Por el contrario, como señala el colombiano Adolfo Alban, si el arte permite que el sujeto

desarrolle sus capacidades perceptivas, reflexivas y productivas, habría que explorar la manera en que desde la obra se puede dar lugar a ver y comprender las diversas realidades contemporáneas, así como visitar los pasados posibles. “Quizá de esta manera, los sistemas de control de las subjetividades que se han venido conformando desde nuestra confrontación con Europa, sean cuestionados desde un arte no tanto como sistema de representación, sino como sistema de interpelación crítica de nuestras realidades, decolonizando el sujeto creador y colocándolo en la ruta de autoafirmarse por lo que le corresponde en su propio lugar” (2014, pág. 157). El arte, visto así, implica una revisión de paradigmas y una interpelación de la realidad y del sujeto. Si justamente ello se asienta en la disociación constitutiva del sujeto y, a la vez, la obra expresa una voz que reivindica su propia enunciación, a través de lo enunciado por la obra es posible prestar atención a la manera en que el “arte como proceso socio-cultural va más allá del arte como productos e implica poder construir nuevas miradas acerca de los contextos en el que la creación tiene lugar” (2014, pág. 159).

Así, pues, ¿qué nos dice la habitación de huéspedes de nuestra casa González? ¿Cuál es la razón de la insistencia en los ensambles y la curiosidad por el gusto de la gente? Desde la óptica del plano ya dado, los objetos allí situados parecen ceñir un lugar. Representan la constitución de ese lugar. Nada parece ser más estable y fijo que el hogar. Empero, los objetos nunca son gratuitos y en sí mismos enuncian algo. Una de las cosas más interesantes de pensar en los objetos del arte es que, aunque los objetos son presencias fijas con las que usualmente organizamos un espacio del hogar, devenidos obras de arte por una poética artística abren las remisiones de significación a sus tránsitos —que leemos intertextualmente. Y en el caso de González, no solo se presenta la historia de vida de cada objeto, sino, también, los relatos de origen de las imágenes que los acompañan. Si los objetos portan su significación, ellos mismos se hacen lugares de enunciación. En la obra, los objetos son ejemplares de lo enunciado por la obra. En la casa imaginaria *González* en que los hemos dispuesto, los objetos revelan que lo dado es resultado de una historia de movi­lidades, desplazamientos, trayectorias transoceánicas. ¿No son viajeras las imágenes y los símbolos que en estos objetos se posan? Y los objetos mismos, la cama de una fábrica de muebles popular, el tocador estilo cubista, el baúl de mimbre de alguna plaza de pueblo o feria artesanal, se han desplazado también para llegar a instaurarse en la cultura y

cotidianidad. Colombia ha sido siempre un territorio de viajeros, de transeúntes y traficantes; desde los visitantes que llegaron para quedarse como Oreste Síndici o Pietro Crespi o los exploradores de montañas, fauna y flora silvestre, hasta los viajeros sedientos de alternativas y migrantes llegados de otrora –que en el arte llevaron a múltiples intercambios en obra y crítica, cual Andrés de Santamaría (1860-1945), Alejandro Obregón (1920-1992) o Guillermo Wiedemann (1905-1969) en pintura, o cual Cassimiro Eiger y Walter Engels en la profesionalización de la crítica–; pero también los colonizadores y evangelizadores de comunidades nativas, muchas de ellas ya nómadas; o los procesos de colonización campesina, de abrir monte para inventar Macondos; o, también, y no menos relevante, los desplazamientos forzados que en sesenta años de conflicto han transformado la geografía humana a la par que la diseminación del tráfico comercial y el ilegal de productos, fauna, recursos y drogas. Así que en la habitación de González hay viajeros que se quedaron: beatos próceres, símbolos religiosos sincréticos, influencias culturales e, incluso, organizaciones de los modos de vida. Pero junto ello otros viajes van y vienen en esta habitación de huéspedes que pasan y dejan las huellas de sus recorridos.

Otros objetos, otras obras, hablan de esos derroteros. Ese estado de viaje -y de “viaje a pie” diría desde 1929 el filósofo colombiano Fernando González (2016b)-, preexistente a las líquidas y radicantes condiciones contemporáneas de las sociedades del individualismo consumista, podría ser lo enunciado por el arte –o al menos una de sus historias. ¿Qué tienen en común José Alejandro Restrepo (1959-) y Mario Opazo (1969-)? Obras como *El paso del Quindío* (1992 y 1998) de Restrepo y *Solo de violín* (2010) de Opazo (ver [Galería 4](#)) exponen condiciones de viaje. Restrepo aúna la exploración, la montaña y una silla de carguero; Opazo instala un violín que viaja hasta el cono sur y que toca el viento.

Restrepo realiza por tres años previos a la versión de 1992 un recorrido por los pasos de Humboldt en las montañas del Quindío. ¿Puede ser actualización o reescritura del viaje? El explorador científico por excelencia en la historia del país es ahora actualizado por el artista, aunque, a la vez, los intereses del artista disponen la mirada a reencontrar y reescribir el paisaje en su ambivalencia temporal. El resultado termina siendo algo muy curioso. En la versión de 1992, 11 monitores apilados como una montaña exponen las

palmeras del Quindío en una instalación de audio y video. Hace patente justamente esa ambigüedad temporal de lo que parece evitar el transcurrir del tiempo en la montaña en medio de un acto que tiene velocidad y ritmo: el viajar. Pero en la versión de 1998, el recorrido por el Quindío se extiende hasta el Chocó en busca de un personaje singular y mítico –en el sentido de Restrepo, el mito como un dispositivo de interpretación–: una xilografía sobre fotografía de video revela al personaje de esas montañas, el carguero colonial que aún existe, el hombre-silla. Objeto y cuerpo se unifican en el carguero que en tiempos de la colonia ataba la silla a su espalda y cabeza para trasladar a las personas prestigiosas, los pesados obispos, las finas señoras, por aquellos parajes de la geografía por donde las mulas y caballos no podían pasar. Habida cuenta de la excelsa clientela, Avelino, el carguero actual, cobra por igual a quien busca sus servicios. Restrepo captura su recorrido por las montañas y lo interviene con imágenes de archivo en las que se vislumbran sus antecesores. El hombre-silla se convierte en un dispositivo de viaje espacial y temporal, conocedor de las rutas de la montaña, practicante de un acto que se traslada en el tiempo. Y, por ello mismo, el hombre-silla es, no solo algo inusitado en la imaginación -o imagen- de la realidad contemporánea (de la que se extraña Restrepo mediante su viaje), sino un signo de aquellas líneas temporales que aún persisten a pesar de los cambios y los ritmos de la sociedad actual. Se trata, en palabras del artista, de señalar “lo transhistórico”.⁷⁰

Lo histórico como discurso acorde a la flecha del tiempo a veces se revela artificial ante los tiempos de la vida; a veces también resulta ingenuo ante aquellos elementos que son ajenos al tiempo y al cambio. Restrepo describe al hombre-silla, el hombre Avelino, con una vitalidad y carisma que dan vigor a su devenir. Pero no siempre el resultado del viaje termina con tal encuentro feliz. Mario Opazo también se desplaza, pero no juega con lo mítico y lo transhistórico, sino con lo forcluido, aquello que se oculta del viaje porque se prefiere acallar en la imaginación: las tristezas del desarraigo y la desaparición a causa de la violencia. Hijo de viajeros chilenos y nacido en ese país, llega a radicarse en Colombia a los 17 años con su familia como exiliados de la violencia desatada en el régimen de Pinochet. Desde sus inicios, relata Natalia Gutiérrez (2013), quien fuese su profesora en

⁷⁰ Para conocer el relato del viaje de Restrepo al Chocó ver Gutiérrez (2000, pág. 108).

los años de universidad, la memoria de su infancia y los cambios vividos han sido motores de desplazamientos. En ese estado de viaje se enlazan circunstancias e indignaciones: las desapariciones forzadas masivas del país del cono sur retumban en el lenguaje y el sentir de las que signan nuestro país. No es gratuito entonces que a través de diversos medios ese impulso se manifieste en sus obras y que en ocasiones tome la forma de un barco de juguete que despierta la memoria sobre 7002 desaparecidos en las costas chilenas en *Expulsión del paraíso* (2009) o un solitario violín que arroja lamentos compartidos al viento en *Solo de violín* (2010). “En ese momento dirá Mario “me interesaba mostrar el producto de un pensamiento ecuacional”. Creo que se refiere a traer insumos de diferentes lugares: recuerdos, experiencias, materiales, lecturas, historia del arte contemporáneo, para ensamblarlos con el fin de que el espectador entrara en un acertijo y pasara el tiempo descifrándolo” (2013, pág. 27). En medio de ese sentir, en 2010 Opazo viajó a las costas chilenas, recogiendo los pasos de su infancia, y encontrando las huellas de lo desterrado. Cerca de un faro en el borde del continente se ubica la obra que inicia con este texto:

En los años 70s algunos hombres del Sur del continente (Chile y Argentina) fueron desterrados a las islas del fin del mundo, nunca regresaron, allí el paisaje tiene nombres tristes: Golfo de Penas, Bahía Última Esperanza, Isla del Muerto, Península de la Desilusión. El viento joven y fuerte busca a los desaparecidos con furia, a veces grita sus nombres y los escribe en el aire de Bahía Inútil.

“Bahía Inútil” es el lugar en el fin del mundo, donde los mares se encuentran, la tierra termina y los hombres aparecen como acordes en el viento.

Allí en Bahía Inútil, durante varios meses realicé performances registrándolos en video, se trata de acciones poéticas que evocan la memoria del fin del mundo, testigo de las dictaduras del Sur. Esta es una de esas acciones, consiste en elevar por el aire un violín para que sea animado por el viento y así capturar sus sonidos al ser golpeado por el arco en las cuerdas. Se trata de una acción de un conjunto mayor de acciones que activan dispositivos sonoros en el paisaje de la Patagonia como metáfora de las voces de los desaparecidos (Opazo, 2012).

Un solo de violín es una pieza melódica que requiere de gran destreza; un violinista solitario parado en una costa es un acto melancólico y sentimental; un violín solo, sin nadie que lo toque o escuche no es sino una caja de madera; un violín solamente colgado al viento, vulnerable al soplo que obliga el roce del arco sobre las cuerdas, sin alguien que oprima su mástil o escuche su golpeteo, es una imagen de ausencia, un lamento que quiere ser y no logra salir, un signo del amante perdido y apenas anunciado por la voz que ese accidental encuentro entre arco y cuerdas hace resonar en un paraje sin quien pueda escuchar. El violín termina así materializando una memoria en un lugar nostálgico, un

desplazamiento en los recuerdos que, probablemente sin imagen fija, nos llevan a sentir el vacío que deja la extrema soledad del desarraigo y la desaparición. Para Opazo, un lugar de origen, unos compatriotas perdidos, una tierra de infancia; para todos, ¿qué sería vivir sin los propios lares, sin aquellos con quienes compartí en la tierra de mi infancia? La obra de Opazo nos extraña en un viaje por aquellos que no volverán.

Justamente la experiencia de extrañamiento –que ha sido el punto de partida de toda esta exploración– se revela aquí como tránsito, como desplazamiento o viaje con la obra. Y, por ello, da cuenta de la fortaleza de abordar lo enunciado por la obra. Estimo que muchos de los aportes de, por ejemplo, Natalia Gutiérrez, José Roca o Julia Buenaventura, entre otros, exploran en esa dirección. Pero a la vez, estimo, permanece el reto necesario de ser consciente de la duplicidad entre lo enunciado por la obra y lo enunciado sobre la obra, entendiendo que lo segundo, como modelo de importación de categorías, duplica desde adentro el problema de hablar por otro y reproduce la diferencia colonial, mientras que lo primero, de hecho, es una invitación a que el pensamiento artístico no solo sea creativo y situado en la obra sino en la conceptualización. Esa vieja categoría del viaje, que ha rondado desde Fernando González⁷¹ –tal vez como un sentipensar a la manera de Fals Borda⁷², cuestión que dejo abierta–, que se ve en los objetos de Beatriz González, en los

⁷¹ Resulta interesante la manera en que Fernando González expone a lo largo de su relato la manera en que caminar es natural expresión de un modo de sentir cultural, que, empero, se contrapone a las tendencias y posibilidades con las que lo político ciñe en quietud a la sociedad. “Estas viejas son felices en el camino. «Soñamos con él cuando la necesidad nos obliga a quedarnos en casa». ¿Qué más propio del organismo humano que vivir al aire libre, respirarlo en toda su pureza, beber agua viva, comer los alimentos que nos ofrece la tierra, sin intervención del arte? Caminar es el gran placer para el cuerpo, pues todo está hecho para ello”. Y cerca al final afirma: “Pero la gran tristeza es nuestra Colombia de hoy, que ya no tiene energía siquiera para producir revolucionarios. Vivimos en una paz cadavérica. México tiene energías inciviles, pero al fin energías. En nuestra patria todo, hasta la energía vital, se la roban los santones gordos y avarientos que emiten treinta mil votos y que moran a orillas del río Aburrá; tienen agarrado el reino de los cielos, y para que éste no se escape de allí han establecido la endogamia. Su oración vespertina es: «Únicamente en Medellín se puede criar familia»” (González F. , 2016). Por ahora queda esta referencia meramente como acotación de la transversalidad de la relación entre el sentir y el viaje.

⁷² “Fals Borda comenzó a desarrollar este concepto entre 1979 y 1986, a partir de la publicación de sus cuatro volúmenes de la *Historia doble de la costa*. Al trabajar junto a comunidades costeñas a comienzos de los años setenta, Fals Borda propuso el modelo de Investigación-Acción que luego se convertiría en Investigación-Acción Participativa. Dicho modelo promueve una modalidad de colaboración y aprendizaje más horizontal donde el investigador aprende de la comunidad y viceversa y se trabaja de forma más colaborativa en proyectos que van desde series gráficas, trabajo con títeres, talleres comunitarios y otras formas de participación colectiva. Es así que sentipensar es una forma de sentir con el corazón, con las emociones y conectarlas a los pensamientos. Dicho de otra forma, y partiendo de la propuesta original del sentipensamiento, lo que se une es precisamente lo que se ha deslindado: el pensamiento (la lógica) del sentimiento (las emociones y los afectos)” (Ramos, 2020, pág. 114).

ensambles de Bernardo Salcedo a partir de objetos de infancia y de viajes, pero también en las traslaciones de Feliza Bursztyn por las chatarrerías de la ciudad es una categoría que vale la pena recuperar para ser pensada a la luz de lo enunciado por el arte.

En estas, como en otras obras, el objeto que se percibe en primera instancia estático, revela su viaje fundador, esto es, permite plantear justamente esa condición de viaje como una categoría que corresponde a la rotura del sentir en la obra, a un lugar de enunciación sensible, reflexivo y productivo también. E incluso ver, en su intertextualidad, otros modos de abordar el viaje: en la clásica literatura colombiana se da cuenta de viajes para fundar Macondos, curas que llegan a salvar pueblos, campesinos que transforman su vida por la violencia, osados que se van más allá de sus fronteras en busca de fortuna o del sueño americano –tal como la música podría hablar de esas idas y despedidas en la más popular *La china que yo tenía* o el *Tiplecito de mi vida* que le canta a su tierra desde el extranjero, al igual que todas las versiones de esta tierra del olvido y de cantos de juglar. Tal vez por ello un artista como Mateo López (1978-) opta por hacer explícita su condición de viajero tanto en sus acciones como a través de sus particulares objetos-dibujo. En *Diario de motocicleta* (2007) ejecuta a su manera el viaje formativo del artista entre Bogotá, Cali y Medellín en su vespa y su “taller portátil”; a 60 km/h tiene tiempo para observar los detalles y dibujarlos, recoger objetos del camino y luego instalarlos en una mesa que en sí misma es un dibujo detallado hecho con las cosas recogidas. Los objetos son sus propios dibujos, pero la obra en sí misma implicó capturar el territorio en una manera de narrarse a sí mismo. También se podría dar cuenta de Antonio Caro y sus viajes por Latinoamérica con la silueta de una planta de maíz como símbolo transeúnte común de la región, más allá de su diversidad cultural y lingüística.⁷³ O, finalmente, las prendas que viajan solas por los

⁷³ Relata Caro: “Yo fui invitado, en 1980, a Cuiabá, la capital de Mato Grosso en el Brasil, por una gente muy especial de la Universidad de Mato Grosso. Yo debía presentar una exposición, pero no llevaba un plan muy definido de lo que iba a hacer; no llevaba obra enguacalada, ni nada; solo llevaba unos pocos recursos como de feriante de pueblo, en un canasto. Y alguien viendo esas cosas señaló que maíz en portugués se pronuncia millo, que se confunde con el millo de acá, que es otra variación de gramínea, pero específicamente maíz. Y maíz allá significa “más”. El hecho es que a pesar de que todos somos suramericanos, la cultura brasileña es bastante diferente de la nuestra y lo que más me impactó fue la identificación tan rápida que hicieron de los diseños. Entonces me di cuenta de que tenía entre manos algo muy importante, que debía utilizarlo y comencé a hacerlo allá. Después de mi hallazgo de “la continentalidad del maíz” -porque el maíz esta de una punta a otra de América y desde arriba hasta abajo-, me fui documentando acerca de él, un poco por inercia, un poco por las preguntas de la gente; pero en ese momento yo no tenía todas las respuestas que tengo ahora” (Barrios, 1999, pág. 119)

ríos y que Erika Diettes captura en sus fotografías en *Río abajo* (2008) (ver [Galería 5](#)) aludiendo a los desaparecidos en los cuerpos de agua del país. Viajar es un acto fundador, no es meramente un estado radicante o de turística licuefacción de las sociedades; es estar tras las huellas y a la vez construir sentidos en un territorio en sí mismo móvil, más no diluido. Viajar como condición de la existencia acompaña el viaje como expresión del extrañamiento en la poética en la obra y como posibilidad de pensamiento desde la singularidad de lo provincial.

Habría hoy otras múltiples facetas del viaje, en un mundo que demanda romper fronteras nacionales, que ofrece recursos tecnológicos interconectados y que ha puesto incluso a la población de los países económica y políticamente poderosos en estado de nomadismo. Pero la cuestión es por ahora –o por fin– notar que adoptar la perspectiva de lo provincial nos reta a pensar desde lo enunciado por la obra –o, dicho a la manera de José Alejandro Restrepo, encontrar la gramática de las relaciones de espacio y tiempo, objetos, energías y ritmos que propone la obra.⁷⁴ Pero ello implica, al decir de Chakravarty, estar dispuesto a provincializar el lenguaje del arte. Este historiador poscolonial bengalí recuerda en *Al margen de Europa* que adoptar acríticamente autores occidentales para pensar la historia de India conservaba una distancia cómica:

Estaba, en primer lugar, la distancia de la objetividad histórica que yo trataba de representar. Pero también estaba la distancia de la falta de reconocimiento cómica, similar a lo que había experimentado a menudo al ver representaciones de obras bengalíes en las que actores bengalíes, caracterizados como colonos europeos, llevaban a cabo su imitación, con un fuerte acento bengalí, del modo en que los europeos podrían hablar bengalí, es decir, ¡sus propios estereotipos de cómo los europeos nos percibían! Algo similar les ocurre a mis personajes de la historia bengalí e india, que llevaban, en mi texto, el vestuario europeo prestado por el drama marxista de la historia. Había una comicidad en mi propia gravedad que no podía pasar por alto (Chakrabarty, 2008, pág. 17).

Evitar convertir a un país o, mejor, un lugar de enunciación arraigado en el poder de un país, como modelo para otro país, tal como ocurre también en la India en torno a la modernidad como algo a alcanzar, implica dejar de lado el interés en la convergencia histórica, en afirmar la relevancia de nuestras diferencias históricas. “Los conceptos universales de la modernidad política se encuentran ante conceptos, categorías,

⁷⁴ “N.G. ¿Qué es una instalación para usted?

J.A.R. Es crear un espacio tiempo. Pero también es una gramática de relaciones entre los objetos reales o virtuales, las energías, las tensiones que suceden en el tiempo. Tiene que ver entonces con problemas de tipo musical como ritmo, tensiones y pausas” (Gutiérrez, 2000, pág. 94).

instituciones y prácticas preexistentes a través de los cuales son traducidos y configurados de manera diversa” (2008, pág. 19). De modo que todo concepto corresponde a las coordenadas espaciales y temporales de su lugar de enunciación –o como decía Alcoff, su contexto geográfico y discursivo son epistémicamente relevantes. Chakrabarty añade que esta situación significa que, por una parte, no es posible desestimar la correlación entre la manera como se aplica un concepto y como se expone en su “pureza abstracta” y, por otra parte, que las ideas denominadas universales de los pensadores europeos del Renacimiento a la Ilustración no solo no son universales y puras, sino que deben ser vistas como oriundas de su propia provincia, es decir, tratarlos con el mismo “exotismo” con el que desde ellos se ve lo que está afuera de la cultura occidental. Foucault reconocía que sus descripciones genealógicas correspondían solamente a la provincia francesa de la que emerge su archivo. Así, para Latinoamérica y las sociedades poscoloniales, las categorías foucaultianas deberían ser vistas como pertinentes a su contexto y, en caso de traducción, requerirían corresponder con su propio archivo –en esto resulta ejemplar el trabajo de, por ejemplo, Santiago Castro-Gómez en *La hybris del punto cero* y Adolfo Chaparro en el ya citado *Modernidades periféricas* para Colombia y Latinoamérica.

Si las ideas nacen de historias particulares sin validez universal, lo que hay es procesos de mutua interpretación y resignificación, pero también –o así debería ser– de producción y traslación de categorías. Hacer explícita la resignificación y potencializar la producción no es un localismo, sino una participación activa que descentra los estereotipos que circulan en el lenguaje. “La Europa que intento provincializar y descentrar es una figura imaginaria que permanece profundamente arraigada en formas estereotipadas y cómodas de algunos hábitos del pensamiento cotidiano, las cuales subyacen invariablemente a ciertos intentos en las ciencias sociales de abordar asuntos de modernidad política en Asia meridional” (2008, pág. 30). Pero, incluso provincializando a Chakrabarty, no solo se trata del lenguaje de las ciencias sociales, sino que, traído a nuestra inquietud, el humanismo de la Ilustración llegó a cubrir con su lenguaje las cosas que poblaban a América y con ello a naturalizar sus prejuicios. *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (1994) de José Alejandro Restrepo, por ejemplo, atestigua el conflicto que deja este proceso, pues desde Europa se creó la historia salvaje e indómita de su geografía, así como incivilizada y caníbal de los pobladores de América (Gutiérrez, 1999b, pág. 49). Con ello Europa definió

el lugar de los “otros” y su política de colonización.⁷⁵ De modo que, así como para Chakrabarty la historia de Asia meridional requiere revisar el lenguaje con el que se asimilan categorías de las ciencias sociales a, por ejemplo, los procesos de modernidad y “campesinado” en la India (oposición descriptiva que legitima políticas y formas de burguesía), así el lenguaje del arte en Colombia y Latinoamérica con el cual ha sido historiada y descrita su producción artística como remedo del arte de vanguardia o como exótica mercancía requiere también una revisión que acoja el potencial de su resignificación a fin de explorar la acción del arte en nuestro contexto: en medio de unos modos de vida cubiertos por capas de modernización, el arte encuentra las roturas que dan lugar al sentir, que expresan lo que escapa a las formas institucionalizadas de vida heredadas de un orden discursivo y que persisten como lugares de enunciación creativos y combativos dentro de la cultura. A través de ese lugar de lo provincial, obras de arte como las citadas abren roturas para mostrar una decolonización desde adentro de la propia sociedad latinoamericana en la que las prácticas artísticas tienen lugar.

Para finalizar este tema, cabe recordar con Chakrabarty que provincializar Europa no se trata de una “venganza poscolonial”, a la manera de un rechazo hacia un otro convertido en enemigo y todo lo que posee. Por el contrario, se trata de provincializar nuestra mirada y disposición hacia su pensamiento y lenguaje, a fin de renovar nuestra propia posición. Lo curioso del asunto es que este es un viejo llamado que cobra vigencia. Es como esa alusión al barroquismo latinoamericano que Alejo Carpentier ya señalaba como una constante humana, en oposición a la imitación académica; mientras que la imitación es académica en tanto se ciñe a reglas y leyes, tal y como lo clásico, lo barroco yace en la innovación y en el espíritu que rompe con las normas. Para Alejo Carpentier, lo barroco no es un estilo artístico, sino un “espíritu histórico” que corresponde a la transformación. En el caso de América, la alusión de Carpentier parece dejar sobre la mesa que en tanto “continente de

⁷⁵ Así, por ejemplo, rememora Chakrabarty de John Stuart Mill y su posición sobre la posibilidad de la libertad y la democracia en América: “El argumento historicista de Mill relegaba así a los indios, africanos y otras naciones “rudadas” a una sala de espera imaginaria de la historia. Al proceder de esa manera, la historia misma se convierte en una versión de tal sala de espera. Estamos todos en camino hacia la misma meta, aseveraba Mill, aunque unos llegarían antes que otros. Eso es lo que era la conciencia historicista: la recomendación a los colonizados de que esperasen. La adquisición de la conciencia histórica, la adquisición del espíritu público que Mill consideraba absolutamente necesarios para el arte del autogobierno era también el aprendizaje de este arte de la espera. Esta espera fue la realización del “todavía no” del historicismo” (Chakrabarty, 2008, pág. 35).

simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre”: “¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...], la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco” (Carpentier, 2010, pág. parr 30). Es justamente el estado de mutación constante que circula en la multiplicidad de Latinoamérica la condición creativa que hace de lo insólito lo cotidiano. De modo que la mirada crítica y creativa, aquí en boca de Carpentier, sería aquella de lo provincial en cuyas coordenadas se acepta lo insólito y el arte aparece como la “búsqueda del vocabulario para traducir aquello”.⁷⁶ De ahí que podría decirse que lo provincial en esta casa sea constituir ese plano de significación que, aunque pletórico de influencias en conflicto y contraposición, resguarda ese espíritu creativo que el academicismo, el modernismo, el desarrollismo, el lenguaje del arte hegemónico no logran capturar ni opacar; por el contrario, si, como dice Carpentier, nuestro mundo es barroco “por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos” (2010, pág. parr 41),⁷⁷ lo provincial no puede evitar corresponder al sentir de lo múltiple que allí se expresa. En suma, junto al aunque de las influencias, el aunque del lenguaje se ubica en la contraposición de lo que podemos ser en el espacio de lo dicho: aunque el arte viva y circule en dispositivos discursivos que corresponden a lo que otro dice sobre el arte latinoamericano, la poética artística latinoamericana canibaliza la estética

⁷⁶ En palabras de Carpentier: “Yo encuentro que hay halago hermosamente dramático, casi trágico, en una frase que Hernán Cortés escribe en sus Cartas de relación dirigidas a Carlos V. Después de contar lo que ha visto en México, él reconoce que su lengua española le resultaba estrecha para designar tantas cosas nuevas y dice a Carlos V: “Por no saber poner los nombres a estas cosas, no los expreso”; y dice de la cultura indígena: “No hay lengua humana que sepa explicar las grandezas y particularidades de ella”. Luego para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo al hombre, pero además porque sin el uno no existe lo otro -una óptica nueva” (Carpentier, 2010, pág. parr 38).

⁷⁷ Respecto a lo barroco Irlemar Chiampi comenta en *Barroco y modernidad*: “La función del barroco, con su excentricidad histórica y geográfica, amén de estética, frente al canon del historicismo (el nuevo “clasicismo”) construido en los centros hegemónicos del mundo occidental, permite replantear los términos en que América Latina ingresó en la órbita de la modernidad (euronorteamericana). El barroco, encrucijada de signos y temporalidades, la razón estética del duelo y la melancolía, del lujo y del placer, de la convulsión erótica y el patetismo alegórico, reaparece para atestiguar la crisis/fin de la modernidad y la condición misma de un continente que no pudo incorporar el proyecto del Iluminismo” (Chiampi, 2000, pág. 17).

de ese enunciado⁷⁸ y crea su propio ritmo acorde a la disociación de su subjetividad —a la manera en que el mismo Carpentier reconocía en el maridaje de claves y bongós e influencias musicales en la inspiración de bailes y sonidos populares de Brasil a Cuba (Carpentier, 1973). Pero esto es abrirnos al siguiente aunque.

Parte 4. Subjetividades múltiples. Aunque soy yo, me soy extraño

Siempre me he apropiado de obras de arte de la cultura universal con la conciencia de que la obra de arte, al mostrarse en los países subdesarrollados, sufría una transformación visual y mental. Es decir, no se ve de la misma manera en Latinoamérica que en Europa.
Beatriz González (Espejo, 2018).

“Ana María Cano: ¿Las nuevas generaciones locales carecen de qué?
Beatriz González: Carecen de crítica y de autocrítica. La autenticidad no parece inquietarlos. Durante las dos últimas décadas las artes plásticas en Colombia aparecen cubiertas con el velo de la impunidad por la ausencia de crítica y afectadas por el incipiente posmodernismo, han terminado por rendirse al juego de las simulaciones: aparentan tener buen oficio, aparentan ser otros artistas, aparentan plantear pensamientos profundos. El público simuló entender y tradujo los valores plásticos a cifras económicas, las lavanderías de dólares simularon ser galerías de arte”.
Beatriz González (Cano, 1994)

(... ¡Al fin la habitación principal! Todo lo propio, todo lo íntimo tiene lugar aquí. Uno creería que es claro quién habita aquí. La verdad es que, aunque es un solo espacio, son muchos y distintos sus residentes: está el páter familia, quien en sí mismo es uno y muchos, y no todo lo que es se hace visible. Está la madre dedicada, en su rol y desdoblamiento. También permanece la progenie y su exigencia de actualidad. Todos los que son y los que quieren ser lo que no son. De muchas maneras se habla del ser, pero no todo lo que es el ser alcanza a ser dicho. El páter familia tiene un lugar central en el que sus luchas cotidianas terminan en un yacer, un morir cada noche como héroe declarado y olvidado. Su morir recurrente es centralizado en la cama de la habitación (hubo un debate alguna vez si la cama debía ser aquella en la que cae el señor de Monserrate como un Cristo sufriente o si debía corresponder a aquella del prócer fundador, pero el páter se encogía demasiado de sufrimiento en la primera y perdía sentido el hecho de que al

⁷⁸ “Las inserciones del barroco en el arco histórico de la modernidad literaria de América Latina describen ya una larga trayectoria de cien años y coinciden, grosso modo, con los ciclos de ruptura y renovación poética que compendian su proceso: 1890,1920,1950, 1970. En ellos la continuidad del barroco revela el carácter contradictorio de esa experiencia moderna, que canibaliza la estética de la ruptura producida en los centros hegemónicos, al tiempo que restituye lo incompleto e inacabado de su propia tradición para nutrir su búsqueda de lo nuevo” (Chiampi, 2000, pág. 18).

otro día tenía que volver a iniciar su gesta). Todo su yacer es santificado con la presencia de los otros páteres, los pontificales Pedros que acompañan su ascensión desde sus mesitas de noche. Lo curioso es que una mesa de noche tiene una sola función: recuperarse al amanecer: volver a tomar impulso, un sorbo de agua, las pastillas mañaneras, las chanclas, el regreso a la rutina. Así que, aunque él reciba cada noche sus elogios mortuorios, a la final no es sino un pequeño y simple aliciente para seguir en la lucha (también por eso no podía ser una cama de resurrección y ascensión). Disociación similar ocurre con la madre. Ella tiene su lugar aquí, pero ya no es un sensual tocador, sino una práctica cómoda con espejo donde cada cosa puede ser ordenada. Ella puede verse purificada por su labor, ratificada por su atuendo y pose de rezo desde la cual cría y educa su santa carga. Toda esa función al abrigo de la mirada otro Pedro en una funcional mesita más. Ella es ahí todo lo que se dice de ella, aunque, en realidad, no sabemos nada “de” ella. Y es ella más que él quien debe responder al llamado de actualidad que la cuna dispone. Cambia su ropaje, cambia sus facciones, pero sigue dentro de las barandas en su rol sonriente. De modo que, junto a lo anterior, ella es una madre moderna con su bebe y una madre tradicional en la crianza, aunque no sabemos si es eso lo que ella ve de sí misma. Por último, en una esquina se revela la simultaneidad de lo dado y de lo escondido: un pequeño platón Degas esconde la erótica silueta de mujer bañándose, al tiempo que en una bandeja metálica resuena la onomatopéyica caída de la cabeza masculina, todo en una mesa colorida acomodada con el gesto que define la imagen de la familia burguesa: madre dada al cuidado de todo menos de sí, potencia de padre que muere hasta la ausencia y unas lindas mascotas felinas...)

Resulta curioso notar la representación de lo femenino y lo masculino en las obras de Beatriz González, al menos en lo que concierne a esta casa. La selección de las imágenes no son las de calendario y, a pesar de lo que la artista afirma, tampoco son meramente las de un gusto popular. Los objetos e imágenes elegidos son signos paradigmáticos, casi totémicos, de la manera en que se construye la estructura familiar típica y costumbrista en Colombia. Probablemente los cambios en los modos de vida, la movilidad de vivir en arriendo y en pequeños apartamentos, así como la tendencia a no concebir la familia nuclear como una expectativa de vida –a cambio de la egolatría consumista– ha modificado la asimilación hoy de esa estructura típica de las casas tradicionales, rurales y urbanas, de padres y abuelos en el final del siglo XX. Pero aún persiste su poder simbólico en las prácticas que los objetos median y en la asimilación de los iconos: la presencia de los símbolos católicos, la adopción de roles sociales, la versión de la historia patria, el aburguesamiento de los deseos. Religión, familia y nación han sido vectores discursivos de los procesos de subjetivación generalizados y generizados. Lo femenino y lo masculino se ven, se hablan, se juzgan desde vectores como estos, estandarizando en la cultura lo que por pulsión, vitalidad y modos de vida tiende a ser diverso. Empero, el hombre-héroe y la mujer-madre no se han asimilado simplemente por imposición. Su presencia se debe a que

su capacidad simbólica se extiende a través del deseo. El sujeto colombiano (si no también el latinoamericano) desea ser así, exalta ese ideal y regula así su moral. Pero estos símbolos se encumbran mediante prejuicios despectivos de todo lo que no le corresponde, lo provinciano y vil, lo incivilizado y salvaje, lo campechano e indio que se rechaza de la propia tradición o herencia. Permanentemente se esconde el desprecio del otro que se encuentra sumido en esa “falta de cultura”, pero, con ello, se acusa aún más la distancia con el modelo deseado: ni tan blancos para ser como esa madre santa, ni tan civilizados como los héroes y emperadores. Así, la situación no es ni medianía, ni mixtura, sino dos vacíos: uno por desprecio de lo que somos, pero no queremos ver en nuestra piel; otro por perseguir algo que nunca fue nuestro y cuyo ropaje, en realidad, nos deja desnudos.

Así, González reconoce al hombre-héroe, pero se burla de la beatería de los próceres al ponerlos a morir en su cama o decorar objetos; reconoce la fijación de la mujer-madre y su erotismo secreto, pero la expulsa en el reflejo de un objeto de función casera. Y sus detalles más decorativos con las imágenes del “arte universal” adquieren el valor que el objeto casero les da acorde a su funcionalidad de bombonera, platón, cortina que da gusto y cultura al hogar. Los hombres mueren en los muebles de González, las mujeres se sientan en sus oficios y roles, las cosas traen de Europa lo que se debe valorar. Claramente no exalta esta situación, sino que hace vibrar hasta el paroxismo la evidencia de su condición dramática y traumática: la cama que se pone en esta casa, en esta tierra, se tiende con imágenes y símbolos de lo que deberíamos –o podríamos esperar– ser. Así es la mirada ontológica del otro que ve, según Nelly Richard, al latinoamericano –y al arte latinoamericano– a través de los lentes del estatus antropológico e identitario. Pero esa mirada que establece la definición del ser, a la vez pretende contener la expresión, el sentir, la vitalidad de lo que ocurre y se comparte en esa “cama”. El juicio contiene la expresión vital e impide que ésta sea vista como tal.⁷⁹ La obra de González plantea un

⁷⁹ Al respecto, Richard cita una pertinente anécdota de la crítica argentina Beatriz Sarlo: “Siempre que formé parte de comisiones, junto con colegas europeos y americanos, cuya tarea consistía en juzgar videos y filmes, encontramos dificultades para establecer un piso común sobre el cual tomar decisiones: ellos (los no latinoamericanos) miraban los videos latinoamericanos con ojos sociológicos, subrayando sus méritos sociales o políticos y pasando por alto sus problemas discursivos. Yo me inclinaba a juzgarlos desde perspectivas estéticas, poniendo en un lugar subordinado su impacto social y político. Ellos se comportaban como analistas culturales (y, en ocasiones, como antropólogos), mientras que yo adoptaba la perspectiva de la crítica de arte. Era difícil llegar a un acuerdo porque estábamos hablando diferentes dialectos. [...] Todo parece indicar que los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras

extrañamiento de imagen y objeto que obliga a ver la expresión, a reírse con esa cama, a jugar con sus canastos, a desear sus cortinas, a burlarse con ella de los expresidentes y las figuras religiosas. Al decir del nadaísmo de Gonzalo Arango, con González no queda ídolo en pie; todos quedan a disposición del juego –sería genial poder conversar, tomar tinto y jugar dominó en los muebles de la casa *González*.

Esto es una muestra de cómo el arte transita el aunque que demarca la disociación de la subjetividad y por ello genera planos de lo provincial donde la norma explota, pero está; donde el sujeto se reconoce en su opresión, pero le escapa vía la expresión. El sujeto del extrañamiento se compone un terreno en que asentarse, el plano de lo provincial. Pero antes de llegar allí, hay que pasar por entender el fundamento de la norma opresiva en la propia carne y, sobre todo, en la mirada de sí.

En este punto vale la pena detenernos en la pertinente reflexión de Homi Bhabha. Ese punto de la disociación y contraposición que hemos rastreado demanda, para Bhabha, lo que él denomina una perspectiva intersticial. “Estar en el “más allá”, entonces, es habitar un espacio intermedio, como puede decirlo cualquier diccionario. Pero habitar “en el más allá” es también, como he mostrado, ser parte de un tiempo revisionista, un regreso al presente para redescubrir nuestra contemporaneidad cultural; reinscribir nuestra comunidad humana e histórica; tocar el futuro por el lado de acá. En ese sentido, entonces, el espacio intermedio “más allá” se vuelve un espacio de intervención en el aquí y ahora” (2002, pág. 24). En ese espacio intermedio se disponen como evidencias las contraposiciones de la subjetividad (pos)colonial y, por ello mismo, es el “espacio de intervención emergente en los intersticios culturales lo que introduce la invención creativa en la existencia” (2002, pág. 25). El punto de partida de Bhabha es que la subjetividad colonial no excluye la realización del performance de la identidad como iteración, “la recreación del yo en el mundo del viaje”. Esa performatividad latente a la exigencia de identidad que permanentemente atraviesa los individuos retoma las influencias diversas, los fetichismos de las raíces, la plusvalía deseante de las imágenes, la desubicación del presente para perseguir la unidad en medio de un mundo extraño, de un ser-estar. De ahí la

que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte. [...] Nos corresponde a nosotros reclamar el derecho a la “teoría del arte”, a sus métodos de análisis” (Richard, 2007, pág. 80).

permanente necesidad de ser parte de..., de unirse a una solidaridad social. Desde esa búsqueda de comunidad se establece un lugar de enunciación, un nosotros que ratifica la diferencia cultural. “El proceso enunciativo introduce una escisión en el presente performativo de la identificación cultural; una escisión entre la demanda culturalista tradicional de un modelo, una tradición, una comunidad, un sistema estable de referencia, y la necesaria negación de la certidumbre en la articulación de nuevas demandas, sentidos, y estrategias culturales en el presente político, como práctica de dominación, o resistencia” (2002, pág. 55). Todo “nosotros”, toda cultura, implica la enunciación de una diferencia cultural que divide entre pasado y presente, tradición y modernidad, lo autorizado y lo desplazado. Y con ello las reiteraciones que tienen lugar en el presente son reubicadas o clasificadas en ese binarismo, que no es sino una estrategia de representación de la autoridad. El efecto es un debilitamiento de la percepción de los efectos homogeneizantes de los símbolos culturales y el olvido de la multiplicidad cultural.

Los contenidos con los que se soporta la diferencia cultural pueden variar (por ejemplo, por género como la madre-santa y hombre-héroe), pero la estructura de simbolización se ajusta y se adapta en el orden cultural y sus cambios. Lo interesante es que toda performance cultural, señala Bhabha, es un juego dramático entre el sujeto de un enunciado y el sujeto de la enunciación, “que no es representado en la afirmación pero que es el reconocimiento de su inserción e interpelación discursiva, su posicionalidad cultural, su referencia a un tiempo presente y un espacio específico” (2002, pág. 57). Entre uno y otro no hay un acto de comunicación directa, sino que tal dramatización implica la generación de un Tercer Espacio que motiva la enunciación, pero del que no se puede ser consciente. En otras palabras, lo dicho se desplaza por sobre el contexto de enunciación suponiendo un sujeto de enunciación que no le corresponde, pero que queda acallado y ambivalente. Nuestro sentido de una identidad histórica se percibe unificada como discurso y, sin embargo, ajena e insuficiente. “La temporalidad disruptiva de la enunciación desplaza la narrativa de la nación occidental que Benedict Anderson tan perspicazmente describe como escrita en el tiempo homogéneo, serial” (2002, pág. 58). Pervive una contraposición entre los símbolos de nación –o como dice Beatriz González, la beatería de los próceres– y la ambivalencia en ese Tercer Espacio, inconsciente e

irrepresentable, que demuestra que los símbolos mismos de la cultura no pueden tener unidad y fijeza primordial, sino que son reutilizados, reinterpretados, rehistorizados.

La densidad de ese margen de reinterpretación es particularmente notoria, defiende Bhabha, cuando tienen una proveniencia colonial o poscolonial y, por ello, en este escenario, “al explorar este Tercer Espacio podemos eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos” (2002, pág. 59). Bhabha toma como referencia las reflexiones del psicoanalista martinico Franz Fanon en su texto *Piel negra, máscaras blancas*. El cuerpo del hombre negro lleva en sí mismo la violencia física y epistémica de los ojos del hombre blanco.⁸⁰ Pero la cuestión de este drama es que demanda un proceso de identificación del nativo que es llamado a ser por la mirada de una otredad. Así, el deseo colonial se establece como deseo del lugar del Otro. Pero su afirmación misma ratifica la diferencia colonial. “No es el Yo colonialista o el Otro colonizado, sino la perturbadora distancia inter-media [in.between] la que constituye la figura de la otredad colonial: el artificio del hombre blanco inscripto en el cuerpo del hombre negro. Es en relación con este objeto imposible que emerge el problema liminar de la identidad colonial y sus vicisitudes” (2002, pág. 66). El performance radica entonces en la producción de una imagen de identidad basada en una demanda de identificación (ser para un Otro) que ubica al sujeto en el orden diferenciante de la otredad. En cuanto imagen, es signo presente de una ausencia y postergación de una posibilidad. Da autoridad a la presencia que no soy, pero deseo, y mantiene en el mañana, en algún día, el alcance de lo representado –por demás, siempre desplazado. Bhabha denomina esa autoridad como el fenómeno de la “fijeza” en la construcción ideológica de la identidad, de la cual el estereotipo es su forma más explícita. El estereotipo es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo ya conocido y lo que debe ser repetido y, en la estructura de la colonialidad, garantiza la repetibilidad de la clasificación y las jerarquías. Esto implica reconocer en los estereotipos no solamente un paradigma normativo como objeto de juicio moral –acción

⁸⁰ Bhabha continúa: “Desde el interior de la metáfora de la visión cómplice de la metafísica occidental del Hombre emerge el desplazamiento de la relación colonial. La presencia negra enuncia el relato representativo de la persona occidental: su pasado amarrado a traicioneros estereotipos de primitivismo y degeneración no producirán una historia de progreso civil, un espacio para el Socius; su presente, desmembrado y dislocado, no contendrá la imagen de la identidad que es cuestionada en la dialéctica mente/cuerpo y resuelta en la epistemología de apariencia y realidad. Los ojos del hombre blanco quiebran el cuerpo del hombre negro y en ese acto de violencia epistémica su propio marco de referencia es transgredido, su campo de visión, perturbado” (Bhabha, 2002, pág. 63).

poco útil, a decir verdad—, sino, principalmente, entender en ellos la estructura significativa de procesos de subjetivación atinentes tanto al sujeto colonizador como al sujeto colonizado y ver los modos en que se articula la diferencia colonial en términos raciales, sexuales y económicos. Esta articulación permite ver la colonialidad como una estructura discursiva efectiva en los modos de subjetivación coloniales y poscoloniales:

Su función estratégica predominante es la creación de un espacio para “pueblos sujetos” a través de la producción de conocimientos en términos de los cuales se ejercita la vigilancia y se incita a una forma compleja de placer/displacer. Busca autorización para sus estrategias mediante la producción de conocimientos del colonizador y del colonizado que son evaluados de modo estereotípico pero antitético. El objetivo del discurso colonial es construir al colonizado como una población de tipos degenerados sobre la base del origen racial, de modo de justificar la conquista y establecer sistemas de administración e instrucción. [...] En consecuencia, pese al “juego” en el sistema colonial que es crucial a su ejercicio del poder, el discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que es a la vez un “otro” y sin embargo enteramente conocible y visible (2002, pág. 96).

El juego mórbido del estereotipo en la colonialidad aún vivida es que la diferencia que establece vuelve al sujeto colonial una mimesis o duplicación grotesca de un yo a la altura de la imagen del sujeto que él instauro y hace circular por la vida cotidiana. Es una forma de representación fijada que, a la vez, marca y niega la diferencia: dispone el deseo de originalidad, pero rechaza al otro que está fuera de su marco declarándolo inferior o degradado. La subjetividad del colonizado se define, entonces, como un deseo de mimetismo que le reforme, un “sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente”. El mimetismo es la representación de una diferencia que se basa en un proceso de repudio. Así, por un lado, el mimetismo funciona como estrategia reformadora (que, como ya vimos con Chaparro, se ejecuta por monoteísmos, monolingüismo, estructura matrimonial, unidad nacional) y, además, como marca de lo que todavía no es, como una obstinación negra sobre el blanco que amenaza la pureza blanca, una inapropiada cercanía “india” que contamina la sangre, una torpeza campechana que pasa por “igualada”, una parodia consumista que evidencia la distancia con la modelo publicitaria. “Casi lo mismo, pero no exactamente” es la frase con la que Bhabha caracteriza al mimetismo y que fija al sujeto colonial como una presencia incompleta y amenazante —esto es, necesitada de vigilancia y supervisión, ya de encomenderos, ya de evangelizadores, ya de desarrollistas como señaló Arturo Escobar.

Ahora bien, el mimetismo, siempre rezagado frente al estereotipo, implica que el performance identitario de la diferencia que le corresponde al sujeto colonial genera unos efectos de identidad conflictivos. El “casi lo mismo, pero no exactamente” establece una silenciosa diferencia, esto es, el hecho de que en efecto lo que tiene lugar es ya una transformación del sujeto de enunciación y su contexto, es una reinterpretación también del estereotipo. De ahí su ambigüedad discursiva, pero también el juego errático de sus posibilidades. Por un lado, vía el mimetismo tiene lugar el proceso de la fijación de lo colonial como forma de conocimiento clasificatorio y discriminatorio en términos raciales, culturales y nacionales. Pero, simultáneamente, por otra parte, los efectos de identidad escindidos del original generan una condición que reevalúa justamente esos conocimientos que dan prioridad a la raza, la cultura y la historia. Como afirma Bhabha: “el fetiche imita formas de autoridad hasta el punto en el que las desautoriza. De modo similar, el mimetismo rearticula la presencia en términos de su “otredad”, aquello que reniega” (2002, pág. 117). La iteración diferenciada del signo conlleva una performance interrogativa de lo que se hace y se es con ese signo.

A partir de este punto Bhabha defiende que en la comprensión de esa escisión del discurso colonial se abre la posibilidad de una perspectiva poscolonial cuya agencia interrumpa el “mito progresivo de la modernidad” y permita la representación de lo diaspórico. La agencia subalterna que es posible pensar en la contemporaneidad permite cuestionar la modernidad y sus lugares de enunciación: “¿qué es el deseo de esta repetida demanda de modernizar? ¿Por qué insiste, tan compulsivamente, en su realidad contemporánea, su dimensión espacial, su distancia espectadora?” (2002, pág. 294). Estos interrogantes irían orientados a una contramodernidad poscolonial que va más allá de la captura multiculturalista desde una mirada etnocéntrica. Se trataría de cuestionar lo que parece “lo mismo” dentro de las culturas y de reconocer el desfase temporal del signo que constituye un espacio de enunciación activo y subversivo. Implica, por ejemplo, ver como racismo lo que se normaliza como distinción social o de clase, o mera condición por fortuna o azar. Para Bhabha, se requiere un “presente enunciativo de la modernidad” que proporcione “un espacio político para articular y negociar esas identidades sociales culturalmente híbridas” (2002, pág. 300). La agencia poscolonial puede establecer otros sitios históricos y otras formas de enunciación consecuentes con la voz de quienes han vivido el racismo y la

opresión apenas oculta en lo cotidiano y que, por ello, resisten y persisten en su supervivencia invisibilizada.

¿Qué hacemos en un mundo donde aun cuando existe una resolución del sentido, existe el problema de su performatividad? ¿Una indeterminación que es también la condición de su ser histórico? ¿Una contingencia que es también la posibilidad de una traducción cultural? [...] El problema del progreso no es simplemente un desvelamiento de la perfectibilidad humana, no es simplemente la hermenéutica del progreso. En la performance del hacer humano, a través del velo, emerge una figura del tiempo cultural donde la perfectibilidad no está ineluctablemente ligada al mito del progresismo. [...] Lo crucial para esa visión del futuro es la creencia de que debemos no solo cambiar las narrativas de nuestras historias, sino transformar nuestro sentido de lo que significa vivir, ser, en otros tiempos y en espacios diferentes, tanto humanos como históricos (Bhabha, 2002, pág. 306).

Justo ese es el punto de emancipación del discurso poscolonial respecto a la representación colonial de no occidente, particularmente del oriente de Bhabha que quiere no ser visto racializadamente, sino transformar los tiempos del discurso y, con ello, su mirar. Sin embargo, a la hora de pensar en contextos como el nuestro, no es posible evitar sentir un hálito de estrechez en la agencia poscolonial. Sin ánimo –ni posibilidad– de realizar un estudio comparativo, no es difícil, empero, situarnos en la manera en que el sujeto colonial ha incoado su estereotipo.

La habitación principal de la casa González es clara en los estereotipos anclados en la cotidianidad, imágenes que se hacen visibles en la correlación con el mundo social al que remiten los objetos. Y, a la vez, dejan abierta la inquietud por lo que quedó fuera de esa habitación, lo que no cabe, el lado oculto de la fijación. Este lado existe con igual vigor, pero es desdeñado desde adentro. La esperanza de Bhabha se confronta con la descalcificación de un universo simbólico en el que son justamente las propias tradiciones aquellas desplazadas continuamente como ajenas, extrañas, despreciables. Colombia es un país en el que “indio” es un insulto, “negro” es ser cochino, “campeche” es maleducado, “tradicional” es atrasado. La diferencia colonial no solo se ejerce ante la imagen del hombre blanco, sino que se multiplica y dispersa; se ha metido en las entrañas matando el pasado, segregándolo y convirtiendo lo propio en una situación dilemática: o es indígena-otro, cosa rara que es mejor mantener a raya, raza sucia y decadente, o en algo a eliminar, enemigo político, religioso, cultural, material. En ambos casos, se trata de una lógica de segregación, de partición permanente de lo interior. La mirada racista se multiplica sobre la población para ver al otro dentro del territorio como un inferior o un enemigo. De modo

que el mimetismo aquí del otro-colonizador se hace carne en el contacto del colonizado que desea el deseo del colonizador, pero se ejerce como un vector interno de constitución de la separación permanente de lo común y de la justificación de la violencia y la muerte.

De modo que para pensar un lugar de enunciación alternativo del sujeto colonial no resulta clara la pertinencia de explorar el mundo de las tradiciones ancestrales o de los abuelos, sin primero entender la dispersión interna del mimetismo. Pues el carácter performativo del mimetismo, tal como lo ha expuesto Bhabha, conlleva, una vez pensado en el contexto colombiano, que la diferencia pueda terminar tanto en un margen creativo de la subjetividad que a través de la ironía, la burla, el juego, etc., provincialice la fijación (a la manera de la casa *González*), como en una radicalización de las formas de opresión y una multiplicación del ejercicio del poder una vez destituido el original colonizador (opciones que, en medio de nuestras contraposiciones, paradójicamente pueden convivir).

Chaparro propone que justamente hay una relación de anterioridad entre el mimetismo y el mestizaje en los procesos de subjetivación desde la colonización americana. El mestizaje denota el impacto biológico de un mimetismo masivo en la cultura y poder colonial. El mestizaje es un fenómeno complejo, en términos biológicos y discursivos, que incluye las formas de señalización lingüística de la percepción racial del otro, esto es, la “limpieza de sangre”. Para el noble criollo la limpieza de sangre constituía un signo distintivo de diferenciación frente a los mestizos y otros grupos sociales. La construcción social de la blancura constituye una marca ontológica que circula por todas las capas sociales: “los mestizos lograban imitar de tal modo los comportamientos, los deseos y los modos de pensar “reales” de los españoles, que podrían alterar fácilmente las formas “ideales” de comportamiento difundidas para garantizar el control social de los indios. En diferentes grados, lo mismo ocurre en el resto de Latinoamérica. Esas escenas originales propiciadas por el diagrama biopolítico e institucional donde se inscriben los individuos no dejan de (re)producir los moldes de subjetivación colonial hasta el presente” (2020, pág. 212). El diagrama del mimetismo permea la lengua, el trabajo, las relaciones amorosas y prácticas sexuales, la participación en rituales y ceremonias, el tejido jurídico y burocrático de la colonia, debido a la modulación de sujetos que logra la repetición y la diferenciación. El mimetismo constituye, en palabras de Chaparro, una “repetición vestida”, una puesta en

escena de los “signos del proceso de diferenciación”. Es en la jerarquía que produce la diferenciación en la que se inserta el racismo del mestizaje y funciona como patrón de orden social en las colonias americanas. “Esa comprobación no refuta la explicación del mestizaje como un factor de promoción social. Más bien, hace pensar en un equilibrio, muchas veces manipulable y conformista, entre las igualdades imaginarias de los individuos frente a Dios y las realidades de la explotación y la dominación que supone la estricta jerarquización colonial que se renueva sin desaparecer del todo en la estructura de las sociedades poscoloniales en Latinoamérica” (2020, pág. 221).

Al menos dos factores promocionaron la diseminación del mimetismo desde la óptica de la colonización. Por una parte, la evangelización por parte de la Iglesia se ejerció a la par de la consolidación del Estado. Con ello, la soberanía del Rey español es derivada de un punto límite del mimetismo, el poder de Dios sobre la tierra, legitimado por el adoctrinamiento de la población. Por otra parte, el dogmatismo interiorizado como verdad ahistórica abre camino a la distinción entre los que legislan y los que obedecen en pro del debido proceso civilizatorio; los principios de la Ilustración, libertad e igualdad, se hacen ley entre las élites, pero ejercida por imposición al pueblo. “El resultado es una paradoja tragicómica: hasta los más liberales siguen asistiendo al culto y no logran evitar que la educación pública sea religiosa. [...] Reificados como fines absolutos, no es extraño que los fines de la razón sirvieran para demostrar la incapacidad de la propia población a la que deberían servir de guía” (2020, pág. 228). De ahí que hasta el presente la religión haya funcionado para la consolidación del mito de nación y de principio de unificación del cuerpo social, más efectivo que el uso libre de la razón. Y, en consecuencia, la diversidad étnica y cultural recibe desde el orden Estatal una proscripción radical y un señalamiento racial, cuyo fundamento es la interpretación religiosa de las relaciones de poder.

El estudio de Chaparro pone sobre la mesa algo que no queda claro en el análisis de Bhabha: el mimetismo constituye una estructura de reproducción de las relaciones de poder, y estas relaciones son reproducidas por la población misma y su adoctrinamiento. En otras palabras, el sujeto colonial es, a la vez, colonizado y colonizador, por la apropiación de los signos de diferenciación que adopta para sí y con los que percibe al otro a su lado. La contemporánea sociedad de clases no ha hecho sino exacerbar esta dispersión

del mimetismo y multiplicar las ocasiones y los causantes de la diferenciación. No se necesita que el vecino tenga un color de piel diferente, sino que pueda adscribirse un signo de diferenciación; puerta a puerta, ventana a ventana, al otro lado de la calle, siempre hay uno más pobre, más inculto, más sucio, con quien mostrar condescendencia y así validar la propia mejor condición. Pero, a la vez, la performatividad del mimetismo puede llegar a un punto de saturación en que el estereotipo pierde efectividad; repetido una y otra vez, se reifica y se convierte en una presencia necesaria, pero insuficiente, incluso burlesca. Se asiste a la misa para santificar los pecados que se van a cometer –y se erige la virgen de los sicarios; se demanda blancura para un festival de música de timbales y bongos; nacen nuevos ricos que ostentan en parrandas vallenatas y comen picadas; se abren canchas de tejo gourmet. Los *habitus* de las clases populares se extienden a y transitan por el tejido social; el pensamiento mágico y la superstición, a los símbolos religiosos; los profanos son motivos de celebraciones comunes y los éxitos de las élites se distribuyen en mercancías disponibles para todos. Lo que el escenario cultural muestra es que a la par de la estructura del mimetismo y su jerarquía vertical, la vivencia y las prácticas del encuentro horizontal, cara a cara, de los individuos terminan por poblar de *signos invertidos* los procesos de diferenciación, hibridando las posiciones de sujeto y abriendo opciones de enunciación que exceden el sentido “original” con el que se instauraba la tradición y el nosotros social. En esas excedencias, se multiplican las formas de subjetivación y se transforma la cultura, ya ratificando reinterpretaciones de la exclusión e inequidad, o ya haciendo roturas en su estabilidad y cuestionando la santidad del orden establecido. En esta segunda opción se encuentra parte de las expresiones artísticas, desde la música y el grafiti hasta el teatro y las artes visuales. Así, al estilo de los muebles de la casa *González*, en la poética artística tiene lugar el juego que revela la arbitrariedad y contingencia de la versión unitaria del nosotros, pero también –al estilo de una visitante a la casa *González*, la artista Liliana Angulo– se expresa la parodia que apunta a la burla, la indignación y la resistencia al orden simbólico. Entre una y otra se revela el arte y sus maneras de hollar ese cobertor de orden evangelizante y estatal, de apolillar el tejido y expresar un *sentir hereje* que ríe y persiste.

La obra de Liliana Angulo (1974-) está llena de risa hereje y mirada ácida. Y los objetos que ella fotografía retumban en la estabilidad de los estereotipos de la habitación principal.

Pues lo tradicional sería que esa cama y ese orden fuera mantenido y aseado por una “negrita”⁸¹ –mal pagada, preferiblemente interna, subordinada al orden y deseo de la señora y el señor de la casa. Ella tendrá su uniforme, sus instrumentos y su lugar en la casa –aunque no es necesario que sea visible en la presentación de la misma. Ella trabajará toda la vida al servicio de la señora, anhelando su vida, valorando su reconocimiento por sobre todo un conjunto de otras negritas que no fueron vistas, aceptando su trato y su autoridad; observando cómo es una gran señora y cómo ella no, pero estando a los pies de su servicio, ya la ubica por encima de sus comadres. Empero, o por ello mismo, repudiará su cuerpo y la estética de su piel, tan propicias para trabajar al rayo del sol y tan distantes de los bellos cuerpos que circulan en los cuadros y se santifican en las estatuillas de los santos. Su presencia corporal, tan distante al canon del cuerpo del Cristo, de Bolívar, de la Virgen y de cualquier manual escolar o calendario popular, sirve para ser un incluida por la mirada blanca –mirada que se desplaza por los cuerpos, más allá del tono de su piel– como cuerpo exótico, sexual, rebelde, idólatra y hereje. Allí aparece Angulo, revelando la contraposición de ser cuerpos negros objetificados entre otros objetos funcionales al estado de cosas, aunque, a la vez, potentes para deconstruir la estructura del mimetismo que atraviesa la sociedad. Ella retrata mujeres-afrodescendientes-populares. Para Sol Astrid Giraldo, son tres herejías las que en sus imágenes implican estos cuerpos de mujeres no deseables para la mirada androcéntrica, no blancas para representar lo humano y marginadas socialmente.

Son “negritas”, pero que tienen su propia mirada y se escabullen a la función que les recuerdan los objetos que marcan su lugar y escenario; antes bien, los objetos son signos invertidos: se hacen manifestaciones de la rebelión que canta Joe Arroyo. Pero en lugar de cantar “no le pegue a la negra”, los objetos gritan el oprobio del cuerpo de mujer allí signado. Angulo compone un escenario en que una modelo femenina afrodescendiente, en ocasiones ella misma, entra a jugar con objetos: palas, cucharones, planchas, licuadoras,

⁸¹ Respecto a esta palabra de circulación popular, Giraldo señala: “Esta es una palabra cargada con una historia oprobiosa, como lo recuerda Angola: “Los conquistadores europeos acabaron convirtiendo a los africanos (seres humanos) en simples negros (reses humanas) con el perverso fin de quitarles su dignidad humana y hacerles creer que su identidad no guardaba relación con su territorio originario sino con el color de su piel”. Por esto es un término que homogeneiza, estigmatiza y crea estereotipos. Seguir acudiendo a esta palabra podría contribuir precisamente a perpetuar estos imaginarios excluyentes” (Giraldo S. , 2014, pág. 21).

frutas y prendas de vestir; además, la piel de la mujer allí es teñida con carbón para radicalizar la negritud. Objetos domésticos, piel re-negra, marcan la acción de Angulo: “empecé a pintarme de negro como reacción a mi mezcla. Quise afirmarme como negra, porque algunas personas decían que yo no lo era” (Giraldo S. , 2014, pág. 74). Entre objetos y piel se hace la servidumbre. Se ratifica la mirada. Pero la obra cita la mirada para devolverla: la mujer mira a su espectador y mira a través de su espectador; interpela la posición desde la que ve la relación cucharón/negrita, e incluso trastoca su pretendida sumisión, pues la mirada altiva de la mujer se corresponde con una gestualidad villana, una *joker* con una escoba vestida con traje amarillo se burla de la facilidad con la que la mirada asocia la piel y la labor y ataca con una risa malvada; una peluca y una manera de mover el objeto que señala la inminencia de su rebelión.

Pero de la obra de Angulo es posible destacar tres aproximaciones distintas entre sí en torno a una experiencia particular de la relación que vive el sujeto en este escenario. Algunas obras como *Objetos para deformar* (1999) o *Pelucas porteadoras* (1997-2001) recurren a objetos elaborados por la artista para citar el imaginario africano con el que es signado lo afro. En la primera, objetos que intervienen los labios, la nariz, el cuello rememoran las alhajas de tribus africanas y, a la vez, al ser puestos en cuerpos contemporáneos, patentizan la vigencia de la mirada in-civilizadora sobre el cuerpo negro. En la segunda, una gran peluca de yute que simula un gran peinado afro es puesta en la cabeza de transeúntes afrocolombianos y de ella se extiende un cordón grueso del mismo material que apunta a conectar otras cabezas; en este caso el símbolo afro conecta lo común en los cuerpos y sentires.⁸² La primera obra aborda las marcas culturales que exaltan las marcas corporales del discurso racial; la segunda, explora en las prácticas de cuidado de sí (como lo hará en los peinados fotografiados en *Quieto pelo!* (2008)) un elemento identitario colectivo emancipador. Uno y otro extremo componen el vaivén permanente de la obra de Angulo, en cuyos extremos no es posible detenerse: la obra no se

⁸² Al respecto afirma Giraldo: “Estas pelucas-cadenas, además de resimbolizar la historia de la esclavitud en el presente, también se convertían allí en una forma de señalar una hermandad, una solidaridad al interior de estas comunidades. Más que señalar las tensiones de género internas podrían sugerir una alianza entre hombres y mujeres afrodescendientes frente a la gran brecha de la estigmatización racial en la sociedad colombiana de la que todas estas personas, con sus particulares matices y géneros, son víctimas por igual. Con estas pelucas atadas, en continuidad, la individualidad de los cuerpos desaparecía, lo mismo que la mascarada de los géneros, para formar una cadena de personajes unidos por una historia de opresión, unas raíces culturales comunes, pero también estableciendo una unión en el presente” (2014, pág. 142).

agota en la crítica a la mirada colonial racista, ni en una exaltación resistente de la negritud. Pero en ese vaivén el sujeto emerge, se hace y se desplaza, la disociación se hace de lo que la imagen capta. Si la “negrita” –con su carga racista y opresiva, tal y como ha sido el caso en las prácticas sociales y las representaciones visuales– tiene lugar en el desván de objetos de uso que signan las labores indignas de la burguesía, Angulo dispone los objetos en las manos y la mirada del cuerpo de mujer negra para que este los disponga. En esta medida, al hacer patente el co-texto de los objetos en manos de mujer negra, la subjetividad que se carga es extrañada de la imagen: es justamente ella, esa mujer–allí quien ha de salir, quien debe salir. Y lo que era objeto-signo de opresión, se invierte en ese efecto de extrañamiento para ser medio evidente de la inversión y liberación de ese sujeto. Pero este camino del objeto al extrañamiento del sujeto se recorre en varias obras –en andar el vaivén– del proceso creativo e investigativo de la artista y su perseguir esa rotura del sujeto disociado que emerge más allá del sujeto colonial, justo en la misma corporalidad.

Tres obras vienen al caso: *Negra Menta* (2003), *Negro Utópico* (2001) y *Mambo Negrita* (2006) (ver [Galería 4](#)). *Negra Menta* surge como reacción a la caricatura de la “Negra Nieves”, una “negrita” vestida con delantal que aparece en la prensa colombiana y que puede decir de sí (entre otras frases, hoy, para algunos, despectivas) que su “ignorancia es perfecta”. Angulo realiza una serie de fotografías del cuerpo de una modelo afronariñense, trabajadora doméstica ella misma. Su cuerpo pintado de negro emula la de la caricatura y participa de un performance en el que los objetos adquieren un protagonismo. En algunos casos, los objetos asemejan la manera en que se representan en la pintura colonial los santos y sus objetos, así como también se retratan las mujeres romantizadas. Su báculo y su yelmo son ahora una pala y un casco de obrero; la mujer que se peina aquí se muestra en la posición delicada del brazo plegado, pero un peine y un rulo confrontan un pelo enmarañado; una escoba reemplaza una lanza, un cucharón toca la boca mejor que una fina cuchara. Los retratos tienen la posición corporal, pero los objetos en el color de piel conforman el circuito de significados de la “negramenta”, esa percepción de lo negro y su mundo que circula por la cotidianidad. Ello se ratifica en otras imágenes en que aparece posando tras las rejas de forja, admirando un afiche de Benetton, llevando al hombro una radiola o levantando un arma de fuego. Las propiedades del objeto se exaltan, ya por la

contención, ya por la imitación, ya por la presencia amenazante que él hace patente sobre el cuerpo. En un caso más, la modelo posa leyendo un libro enorme, cargando sonriente un clavel rojo o admirando una blanca cabeza de icopor. Aquí, la relación con los objetos marca una distancia abrumadora frente a quién puede leer, quién puede admirar y quién representa lo humano. Giraldo señala que “muchos de estos objetos han quedado tan grabados en los imaginarios colectivos que pasan a ser casi prótesis de los cuerpos negros. Cuando se dice y se piensa en “una negrita” caen en cascada imágenes de escobas, plumeros, canastas, cucharones” (2014, pág. 92). El fondo blanco de las imágenes contrasta el superlativo de la piel negra, que obliga a mirar la manera en que lo negro se confronta y se conforma con esos objetos. El objeto trae la mirada racista que ubica la relación en una posición y un mérito social. Pero al hacer patente esta relación, a la vez, Angulo acusa la memoria en la que ella es vigente. Es la naturalidad con la que vemos esa relación la que termina siendo puesta en cuestión y, con ello, interpela el mecanismo de dominación en el que participan los objetos y los cuerpos. Angulo expone la relación de la siguiente manera:

Este tipo de imágenes –por lo general sonrientes y plácidas, como contentas de su lugar– dan cuenta de la ubicación jerárquica de la mujer en la hegemonía colonial y en el caso de la mujer, negra y pobre corresponden a una triple segregación que objetualiza, exotiza y perpetúa la estigmatización. El poder de estas representaciones del otro –sea éste indígena, afrodescendiente, pobre, niño o en este caso mujer– radica en que son atemporales y territorializadas, se generan en el espacio del terror que produce el desconocimiento de la diferencia. Un espacio en el que la identidad y la diferencia se construyen por oposición, lo que convierte al otro en enemigo y lo mueve a los límites de la razón, donde solo es posible entenderlo a partir de su representación. Me interesa la relación que este tipo de ilustraciones y la tradición oral han hecho de la mujer negra y el servicio doméstico, muestran a la mujer en el espacio interior de la casa, en los espacios privados del servicio, sonriente y emotiva, con la temible negritud suavizada por una sonrisa, inofensiva y servil (Guisado, 2017).

Pero justamente la apelación a la sonrisa inofensiva y servil mantiene el límite del sujeto colonial. Recuerda el mimetismo, acusa la dominación, evidencia el racismo, interpela la mirada. Y ella, la mujer negra pobre, sigue pasiva y recluida en la posición que da el objeto y el poder simbólico y material que se expresa en estas imágenes. *Negro utópico* da un paso más allá de esta condición. La piel sigue pintada de negro, pero los labios y cuencas de los ojos están pintados de blanco. Su cabeza porta una inmensa peluca afro brillante hecha de esponjilla metálica. En cada imagen reaparece uno de los objetos: una escoba, un cuchillo enorme, una licuadora, una tabla donde pica un banano, una plancha y

una mesa de planchar. Pero todo está revestido por el uso de una tela de delantal. Ella lo viste, pero en un gabán, un pantalón y una corbata; la mesa de planchar también está vestida, al igual que las paredes. Todo pasa por el uso delirante del delantal que repite su diseño decorativo por doquier. Este objeto, una prenda de vestir para el trabajo doméstico, surge de una nueva reacción anecdótica: una vitrina de una tienda sustituyó los maniqués por dos mujeres negras vestidas de delantal, una estrategia publicitaria que propició que cualquier transeúnte pudiera adoptar la posición de amo y dirigirles sus órdenes y burlas. Angulo recuerda el sentir de esta manera: “lo que me cuestionaba era lo que encarnaban ellas al ponerse ese vestido de sirvientas y prestarse a hacer esa acción en frente de la gente y la manera como esto las objetualizaba. Había allí muchos mensajes inmersos. Esto me hacía reflexionar sobre lo que encarna el vestido, lo que hace la investidura en el cuerpo y también la poca conciencia de lo que ha sido la historia de los afrodescendientes en este país” (Giraldo S. , 2014, pág. 95). *Negro utópico* nace de la rabia e impotencia. Ella es esta vez la modelo de sus fotografías y agrede el delantal, los objetos y la situación pasiva del cuerpo negro oprimido. Aquí, Giraldo afirma que Angulo se introduce en una vitrina nueva para exponer su cuerpo a “todos los clichés racistas. Se pone a sí misma en esa vitrina de la degradación, de la inhumanización. Lo hace para asumir de frente la tensión constante en la que debe vivir una persona afrodescendiente en Colombia, en medio de ese cruce de miradas e imaginarios que se dan en el violento roce social cotidiano que, sin embargo, suele transcurrir en silencio” (Giraldo S. , 2014, pág. 95). Según esta interpretación, Angulo se convierte en soporte de signos estereotipados de raza y género, aunque dispuestos en un cuerpo desafiante y, a su entender, indefinido –lo cual marcaría su utopismo. Sin embargo, es posible pensar el utopismo de otra manera, no como una desarticulación del estereotipo, sino como un empoderamiento del sujeto. Angulo describe su obra de la siguiente manera:

Es una serie de autorretratos en la que me interesa partir de la relación figura-fondo, como metáfora sobre la pertenencia a un contexto o grupo y la ausencia de una idea única de identidad. El uso de la palabra “negro” en mi trabajo tiene que ver con las arraigadas significaciones, tanto visuales, como conceptuales, acerca de la identidad étnica en mi país. Me importan en la palabra “negro”, tanto las reflexiones visuales, como las relaciones culturales e históricas que le son inherentes. En Colombia es ahora oficial y políticamente correcto usar las palabras afrocolombiano o afrodescendiente. La palabra “negro” es concisa, ambigua, peyorativa, enfática, compleja y contradictoria. A pesar de sus

connotaciones coloquiales afectivas, el uso de la palabra “negro”, está tácitamente prohibido. “Negro utópico” alude a un desconocimiento, a un estado del ser arraigado a la percepción visual y a unas circunstancias políticas de explotación económica y dominación cultural. En las fotografías, uso mi imagen para reflexionar sobre mi propia identidad y sobre los procesos de los “afros” en Colombia y América. Intento hacerlo a partir de un entorno en el que registro mi transformación en un personaje imaginario que aparece realizando diferentes actividades domésticas. La escogencia de los materiales en este caso (tela de mantel para hacer el traje, así como viruta y esponjilla para las pelucas) se debe a sus propiedades físicas y químicas, así como también a sus vínculos históricos y visuales, relacionados con el servicio doméstico y con las connotaciones negativas que se le atribuyen al pelo “apretado” de los negros. La opción de pintar de negro la piel a personas negras surge como un acto de afirmación, como un empoderamiento; es allí donde radica la utopía (Guisado, 2017).

Lo primero que se evidencia en esta descripción es la posición de Angulo, ella se retrata, asume el performance y la representación. No es un tercero visto por el ojo de la cámara, sino que se ve y hace ver a sí misma. Allí, anula la unicidad de la identidad. La artista antropóloga desplaza su identidad sobre las formas de identificación de lo negro. Sabemos que es ella, así que es a quien vemos en el performance de lo que vemos. Las fotografías duplican la identidad. Pero otras identidades surgen. La apariencia del delantal en repetición incesante y móvil dispersa los signos del útil y capturan el ambiente. Ciertamente da la sensación de una cocina, incluso su más tradicional enchape. Pero desplazados al atuendo y la mesa genera un volumen en el que se desplaza el cuerpo, el banano y hasta la licuadora. Ya no contiene al cuerpo de la servidumbre, sino que lo extiende con sus acciones. Además, al hacer parte del atuendo, se trastoca, incluso se traviste: marcas de mujer pobre aseadora de casa devienen pantalón, corbata y gabán. El uso de estas prendas tradicionalmente masculinas en el cuerpo de Angulo transgrede los códigos de lo femenino; y en su intersección con el rol aludido, los códigos del amo y de la servidumbre, del rico y del pobre. También los objetos cambian su señal: en lugar de indicar el yugo del que participan, ahora bailan, se mueven, se hacen expresión amenazante y al servicio de quien actúa: ¡el jugo de banano es para ella!⁸³ Ella no carga

⁸³ Al respecto, Giraldo afirma: “Vemos de manera reiterada aparecer bananos sobre o al lado de personas afrodescendientes en las figuras quiteñas coloniales, en los tipos costumbristas dibujados por los viajeros europeos del siglo XIX, en las fotos de Duperly en Jamaica, en la cabeza de la mulata Carmen Miranda de las películas de Hollywood, en los retratos de Alicia Cajiao en los años cincuenta, hasta renacer brillantes a los pies de las palenqueras de Ana Mercedes Hoyos ya a finales del siglo XX. En su propia gramática de la cocina, “el/la negro/a utópico/a”, sin embargo, no lleva los bananos en la cabeza como en los tiempos coloniales, sino que los pica para introducirlos en una licuadora, electrodoméstico moderno que ubica a este

bananos cual los esclavos negros de plantación, sino que los consume agresivamente. La plancha se desplaza con el cuerpo extendido. Ellos son herramientas de la herejía que expresa la sonrisa excesiva del rostro de villana: mirada y sonrisa atacan la pasividad y se hacen amos de su acción y resistencia del régimen escópico de lo negro y servil. Las identidades se multiplican en agencias múltiples en esa complicidad entre sujeto y objetos.

Por ello considero que cabe discrepar de la lectura de Giraldo de esta obra como un personaje “investido de cocina, encarna una cocina. Así salga de allí, deberá usar por siempre esta piel chillona de servidumbre doméstica, por la cual será juzgado en el exterior, al igual que aquellas mujeres del centro comercial que tanto impactaron a la artista” (Giraldo S. , 2014, pág. 109). Por el contrario, deconstruye y destituye el poder de los signos que la atan a la cocina y confronta la mirada racista. Hay una brutal alegría en la violenta expresión de la relación con los objetos, cuya mirada marcada choca con los códigos de la mirada del espectador. Lo utópico es la emancipación del código en la agencia a la que apunta esa relación. Pero será en *Mambo negrita*, obra posterior a las anteriores, en la que es explícita la agresión. Pintura oscura en piel, clara en labios nuevamente hacen patente la gestualidad; la tela de diseño tradicional, esta vez roja con puntos blancos, es apropiada ahora, no solo en el fondo, sino en un vestir típico de las mujeres de la costa. Vuelven las modelos reales a ser observadas con sus objetos y sus cuerpos, entre las que se incluye también Angulo. Pero en este nuevo aparecer, los objetos no se disponen a una función, sino que son claramente armas que empoderan. La acción se dirige al espectador como un “basta ya”, “ni una más”; lo que las marcaba en su posición se convierte en evidente confrontación. Pero ello entra en diálogo con los labios y los besos, las poses y los gritos que al decir de su atuendo expulsan su propia feminidad del marco de contención: pueden reír, pueden besar, pueden oír, pueden sentir y defenderse. Al expresar esta acción en el rostro de mujeres reales, ellas devienen signos de emancipación, y no su performance en manos de Angulo. Lo utópico se hace carne en la herejía del marco colonial en que son vistas estas mujeres, usualmente explotadas, denigradas e incluso erotizadas en las costas del país. Pues la alegría y el juego hacen una rumba que justamente ha constituido el desorden, lo peligroso que el régimen colonial

como un personaje urbano y contemporáneo, más allá de las exotizaciones folclóricas y sin tiempo del estereotipo” (2014, pág. 111).

buscó desde entonces controlar y eliminar de la población afrodescendiente –o en palabras de la artista:

Esta representación de la mujer negra relacionada con la alegría, la espontaneidad, la emotividad, la música, el baile, la sensualidad, el placer y el sexo, vincula la construcción del otro, con aspectos a los que temía la sociedad colonial y que son reprimidos dentro de las construcciones del yo colonial, definido como masculino, blanco y occidental, aspectos que por lo tanto permanecen soterrados dentro de la oposición entre naturaleza y cultura que constituye nuestra modernidad (Guisado, 2017).

A través de las obras de Angulo se han dejado ver dos asuntos claves en este diálogo pertinentes a la dimensión de lo provincial, a saber, la mirada objetificante colonial y la herejía que implica resistirla. La mirada colonial hace parte de la colonialidad y se ha transmitido con ella a lo largo de la modernidad. En *La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*, Joaquín Barriendos expone la manera en que desde la colonia se construyó también una retórica visual sobre el salvaje. Ello pasó por la consolidación de una tierra de caníbales, cartografiada y reinventada en las crónicas del nuevo mundo, y la justificación del esclavismo indígena con base el orden y la misión evangelizadora –lo cual ciertamente ayudó a la explotación de la fuerza de trabajo y a la acumulación de riquezas por parte de los encomenderos en la tierra de El Dorado. “Fue entonces, sobre la base de un régimen visual eurocéntrico, mercantil-capitalista y racializador, que las “tierras caribes” pasaron de ser territorios ignotos y distantes que escondían las riquezas minerales del “Nuevo Mundo”, a ser, metonímicamente hablando, la territorialidad simbólica, presencial y material de lo caníbal; esto es, la geografía natural de los “caribes”” (Barriendos, 2011, pág. 18). Signar el nuevo mundo y todos sus habitantes, nativos y traídos, con las marcas de opresión se convirtió en un enunciado del territorio que fortaleció las jerarquías raciales, económicas y culturales. Por ello nunca se esclavizó a un ser humano igual, sino a aquel marcado en su diferenciación que, por ello, carecía de plena humanidad. Los monstruos caníbales –de los que hablaremos más adelante– se convirtieron en formas de ver el territorio desde una mirada panóptica colonial con la que se organiza el sistema mundo moderno/colonial y, de ahí en adelante, la racialización que justifica las jerarquías de la explotación. La obra de Angulo, como hemos visto, reclama la herencia de esta colonialidad del ver y de la construcción de la alteridad racializada, en la que se naturaliza la inferioridad del otro y su condición servil. El hecho de que estos códigos estén vigentes en la mirada a la que se dirigen sus

fotografías muestra que, a pesar de su pretendido silencio, siguen activos en la cotidianidad. Pues lo que hace efectiva la jerarquía racial de esta mirada es justamente la invisibilidad del observador que reproduce las marcas y que encuentra en ese cuerpo una presencia ominosa que debe ser negada. En otras palabras, la colonialidad del ver funciona por lo que hace ver, a la vez que por la omisión permanente del sujeto que ve: el blanco masculino conquistador. Este juego de desaparición se evidencia, siguiendo a Barriendos, en el juego de lo mestizo o lo mulato, porque son marcas que se proyectan sobre el otro a oprimir, pero que se blanquean de quien ve. Cada quien puede ver y hablar del indígena, del negro, del mestizo como ese-otro-allá; puede reconocer en sí una herencia mestiza, pero la gradiente de la jerarquía facilita introducir el principio del mimetismo a su favor: “casi lo mismo, pero no exactamente”, y con ello vivir la distancia de ver las marcas del otro como disponibles para la servidumbre, para la pobreza, para la ruindad, de la que siempre quien ve puede alejarse -en esto los personajes de las telenovelas suelen ser ejemplares, cada vez que el pobre o el ruin porta su pardidad, mientras la bella y el héroe son blanqueados cultural y físicamente, y solo la traición real puede conllevarla un blanco de la familia. Y así, la gradiente multiplica las opciones de ver, marcar, y desaparecer, anulando con ello posición y juicio moral sobre el propio ver.

El sistema-mundo moderno/colonial ha dado cabida, entonces, a la permanente reinención heterogénea de un régimen lumínico que, cíclicamente, produce y devora al Otro, por un lado, y busca y esconde la mismidad del que mira, por otro. La matriz etnófaga de la mirada panóptica colonial, es decir, el impulso de la visualidad eurocentrada a fagotizar etnicidades otras, ha dejado, por lo tanto, de ser colonial, sin dejar de ser parte de la colonialidad del poder de la mirada (Barriendos, 2011, pág. 24).

Ante esta herencia colonial, no queda sino la herejía como principio estético de la manera de trastocar la representación de sí. Esta herejía empieza con identificar los signos de la opresión e invertir su poder. Ello no los elimina, sino que utiliza la reversibilidad del signo para construir otros sentidos. Amalia Boyer, en su texto *Archipelia. Lugar de la relación entre geoestética y poética*, destaca sobre las negritudes latinoamericanas su condición de migrantes nudos: el esclavo, a diferencia del migrante fundador o el migrante familiar, es traído a la fuerza despojado de todo. “No pudiendo preservar su memoria, el migrante nudo recrea su identidad a partir de rastros de su pasado. Esta experiencia de desposesión y opresión de las sociedades esclavistas genera –afirma Boyer siguiendo al poeta Édouard Glissant– una verdadera conversión del “ser”, “mutación” o “criollización” que caracteriza

al grueso de la población caribeña” (Boyer, 2009, pág. 19). Para este poeta de Martinica, la identidad no tiene una raíz originaria y excluyente. El “ser” se convierte en un ente mutado y en mutación. Boyer defiende en su lectura que la identidad es rizomática, múltiples raíces entran en juego, se diluyen unas en otras, y se conectan de formas inesperadas. *Mambo negrita* compone en un juego y una rumba una manera afirmativa de asumir las raíces de las negritudes en Colombia. No es la única, ni la más originaria. Es lo posible en respuesta a lo dado, al orden imperante que en la obra se provincializa, lo que hace herejía. Este término es relativo a lo sacro, esto es, al repertorio normativo de lo bueno y de lo malo. Pero cuando el ser es capturado en su devastada monstruosidad, pueden buscarse raíces otras con las cuales interactuar, recibir sus influencias, abrir otros discursos posibles. Lo que queda, sigue Boyer, es una archipelia: islas del caribe conectadas por sus riquezas y diversidades: “la importancia del mar Caribe radica entonces en que trae consigo la diversidad. Mientras que el mar Mediterráneo concentra, inclina el pensamiento hacia lo Uno, hacia la unidad, dando origen así a las grandes civilizaciones monoteístas; el mar Caribe difracta, inclina el pensamiento hacia la multiplicidad, es un “mar abierto”, “de tránsitos y pasos”, de “encuentros e implicaciones”” (2009, pág. 20). La manera como se siente y expresa el pensamiento del caribe sería entonces un “pensamiento archipelico”, no-sistemático, acorde a la visión poética y el imaginario del mundo del caribe. Pero, yo diría, la forma de este concepto puede, más allá de Glissant, extraer sus raíces para interconectarse en Latinoamérica por toda su geografía, en un archipiélago geoestético que conecta el caribe con los andes y las llanuras. El esquema encontraría en cada “isla” formas de enunciación de sí en que el sujeto invierte los signos para construir sus propias conexiones. La herejía en Latinoamérica tendría una pluralidad de formas de manifestación como un mimetismo invertido, en cuanto aunque no escapa de la jerarquización, revela en cada región lo que escapa del modelo del sujeto colonial y transgrede su orden. Su sobrevivencia es su apertura característica. Para Boyer es esta una geoestética no ligada a lo geopolítico, sino a pensar geográficamente, esto es, dejando de lado la primacía de la pregunta por el origen histórico para pasar a la pregunta por el medio de su aparición asentado en un territorio. “El objetivo de la geoestética, por tanto, no será responder a la pregunta por el arte ni restaurar las condiciones de inteligibilidad de un debate que tiene lugar principalmente en los centros hegemónicos de producción de

poder, y, por ende, de saber. Se intentará, más bien, preparar el terreno para que puedan ejecutarse diversos ejercicios (críticos, reflexivos, contemplativos, acrobáticos) que nos permitan abordar la estética contemporánea desde la polivocidad de sus lugares de emisión” (2009, pág. 23). Lo archipélico es una geoestética que plantea condiciones extrínsecas dentro del territorio. Así, ineludiblemente, confronta las influencias de la subjetividad colonial e invierte los signos en modos de afirmación. Lo dicente de esta figura, y pertinente para lo provincial, yace en que da continuidad al establecimiento de un plano de significación configurado con las maneras de enunciar lo que la obra puede decir de ‘nosotros’ y, a la vez, reconocer la simultaneidad que somos en términos de unas subjetividades que no se agotan en el discurso unitario del sujeto colonial ni de la colonialidad heredada y vigente. La disociación del sujeto se manifiesta en las formas posibles de subjetividades múltiples que circulan aun los contextos latinoamericanos, y que las maneras en que se invierten los signos para explorar su disociación dan cuenta de ellas.

En medio de este recorrido, vale la pena hacer una breve desviación para explorar y comparar formas en que los sujetos múltiples invierten los signos y dan lugar a otras formas de hablar de sí desde el arte latinoamericano. En realidad esta lista sería inacabable. Aquí apelo a dos imágenes que hacen parte de la cultura latinoamericana y que, del más genérico al más particular, resultan ilustrativos de lo dicho.

Excursio

No solamente Angulo permite mostrar esta herejía, esta explosión del núcleo del sujeto colonial que deja viva la disociación del sujeto como sujeto no unitario. Otras formas de hablar de sí en el arte latinoamericano lo han hecho de muchas maneras. En particular, por mor de la continuidad, podríamos explorar la manera en que se invierte la imagen del caníbal, la manera en que se explora lo maravilloso y, entre uno y otro, se expresa la valencia de los sujetos múltiples latinoamericanos.

1. Una tierra de caníbales

Como señalamos con Barriendos, la figura del caníbal tiene sus orígenes en el imaginario occidental de lo monstruoso medieval y tuvo un lugar central en la representación del nuevo mundo, así como en la justificación de la conquista con sus correspondientes vejámenes y esclavización de la población. Ello no quiere decir que en el continente no existieran prácticas antropofágicas –así como a lo largo de la historia humana se han presenciado en muchas latitudes y culturas. Lo que indica es que, aplicado el juicio, se generalizó una representación de los habitantes. Sin embargo, hay algo interesante en la antropofagia –si bien no me provoca– como parte de los procesos de subjetivación en las comunidades amerindias. La antropofagia no fue un acto irracional, ni instintivo, ni –por usar una mala y coloquial representación– de animal salvaje. Hacía parte de ceremonias de guerra y consolidación del guerrero que tenían por finalidad la absorción del enemigo y su potencia mediante un sacrificio ritual. Ello consolidaba la unión y fortaleza del colectivo. Esa potencia es reinterpretada por Oswald de Andrade en su *Manifiesto antropófago* de 1928. Este poeta, ensayista y dramaturgo brasileño participó en la década de 1920 en la conformación del grupo modernista del arte, tanto en la plástica como en la literatura. A través de sus críticas artísticas en la revista *Antropofagia* propugnó por un arte que recuperara las raíces de la cultura brasileña y se abriera a una producción autónoma y auténtica. El *Manifiesto antropófago* es una declaración ante el juicio colonial del mimetismo, esto es, la representación de que el arte latinoamericano es casi como el moderno europeo, pero no exactamente. De Andrade no niega la tendencia a la imitación, sino que encuentra en este gesto algo más, aquella transformación antropofaga de las raíces brasileñas: la antropofagia como “transformación del tabú en tótem”. Habría una antropofagia “baja” que sería el consumo del otro de manera catequista, subordinada y envilecida. “La baja antropofagia aglomerada en los pecados del catecismo –la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Plaga de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es en contra de ella que estamos actuando” (Andrade, 1928, pág. 5). Una antropofagia “alta” crea amistad y saber, al apropiarse del tabú reorganiza el sentido en un nuevo centro totémico de significación. Resulta interesante que este manifiesto tuvo diversas recepciones en el arte de Brasil. Pero fue en la 24^o *Bienal de Sao Paulo*, en 1998, que el

curador principal, Paulo Herkenhoff, adoptó las ideas de Andrade como un vector de lectura del arte latinoamericano. La compilación en torno a esta versión de la bienal editada en 2015 por Lisette Lagnado (2015), *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de Sao Paulo*, da cuenta de la manera en que en dicho evento se reflexionó sobre la antropofagia como una estrategia cultural. Sobre esta compilación Paloma Checa-Gismero destaca que las diversas aproximaciones y debates que la propuesta de Herkenhoff suscitó promovieron una revisión de las relaciones coloniales de la historia del arte contemporáneo a la luz de la posibilidad de pensar en la actualidad un sujeto antropófago dentro del campo del arte actual. La idea de Andrade de una traducción canibalística de la visión del mundo remite a un acto de selección –no todo se come– y de construcción identitaria. Así, Checa-Gismero pregunta: “¿podemos pensar el sujeto artista occidental fuera de la ingestión compulsiva del otro? ¿Hay vanguardias y neovanguardias sin antropofagia? ¿Se puede cambiar contenido, forma, y política del arte sin fagocitar aquello que nos completaría?” (2016, pág. parr 10). A la luz de Herkenhoff, las prácticas artísticas mostrarían que es posible cuestionar los fundamentos ilustrados occidentales de la historia del arte.

Pero en estas preguntas y expectativas aún se vislumbra una dependencia, pues es como si la bienal permitiera revisar la universalidad del arte, en lugar de cuestionarla. No sale del lugar de enunciación del arte; acoge a Andrade para generar una óptica de lo mismo y complaciente con las condiciones del mercado del arte contemporáneo. Esta es la postura que comparte Gerardo Mosquera frente a la antropofagia como estrategia cultural que se evidenciaría desde Andrade y, en particular, desde dicha Bienal. En *Contra el arte latinoamericano*, Mosquera encuentra que más allá del arte de Bienal, los países latinoamericanos, y sobre todo los campos del arte en sociedades sin o con una pobre infraestructura del arte, cuentan con prácticas artísticas vigorosas y plausibles, marcadas por acciones contra el arte comercial prevaleciente o ajenas a él. ¿Cómo aplica la antropofagia aquí? Para Mosquera la idea de una antropofagia en el arte remite a un intento de “legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabolizante de tendencias artísticas europeas. Esta noción ha sido usada extensamente para caracterizar la paradójica resistencia anticolonial de la cultura latinoamericana por vía de su inclinación a copiar – como es sabido, sólo los japoneses nos superan en esto–, así como para aludir a su relación

con el Occidente hegemónico” (Mosquera, 2022, pág. 4). Habría en el carácter multi-sincrético de la cultura latinoamericana un campo de cultivo de esa actitud, enardecida, a la vez, por la problemática relación de identidad y diferencia con Occidente heredada de su historia colonial. “Así, la práctica de la antropofagia permitió al modernismo personificar y aun potenciar complejidades y contradicciones críticas en la cultura del Continente” (2022, pág. 5). La actitud agresiva del sujeto dominado mediante la apropiación que caracteriza el manifiesto de Andrade iría más allá del mimetismo para explorar la ingesta voluntaria de la cultura dominante en beneficio propio. Es por ello que, para Mosquera, mientras que la perspectiva poscolonial en la India basa su reflexión en una situación de descolonización del régimen colonial británico (objeto de análisis de reflexiones poscoloniales de Bhabha, Chakrabarty y otros), la situación en Latinoamérica es distinta en la medida en que los colonizadores se asentaron y acriollaron generando una situación neocolonial. De esta manera, la antropofagia sería aquella “cultura de la resignificación” que ocurre al interior del proceso de apropiación a la manera de una estrategia transgresora de reelaboración de sentido. Sin embargo, Mosquera ve en esta cultura antropófaga –y en nociones similares de la apropiación– un riesgo:

La batalla digestiva que la relación que aquella plantea lleva implícita: a veces las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea. [...] Hay que tener en cuenta también si el grado de transformación que experimenta el devorador al incorporar la cultura dominante apropiada no lo subsume dentro de esta. Además, la apropiación, vista del otro lado, satisface el deseo de la cultura dominante por un Otro reformado, reconocible, quien posee una diferencia en la semejanza –que en el caso de América Latina crea quizás la alteridad perfecta–, facilitando la relación de dominio sin quebrar la diferencia con un Otro “inferior” que permite establecer la identidad hegemónica (Mosquera, 2022, pág. 10).

¿Sería entonces el caníbal, el antropófago cultural un ser dependiente y una reproducción de la inferioridad? ¿Sería nada más que una pataleta cultural, solo por el deseo de tener un disfraz de princesa o supermán? ¿Al comerse al otro dominante, el dominado es comido desde adentro? Visto así, la antropofagia cultural no es sino una versión mutada del mimetismo y buena parte del arte sería un ejemplo reproductor. Pero es probable que la perspectiva de Mosquera de asociar antropofagia con apropiación desestime elementos que yacen en la raíz de la subjetividad en la cultura y que pueden reivindicar la manera en que el recurso al tropo caníbal, como lo denomina Jauregui, funciona como una inversión del lugar de enunciación. Es como si la invitación de Andrade pudiera releerse como una

deconstrucción del ser-visto, y afirmar una visualidad abierta, dinámica, acentrada y polisémica –al estilo de lo archipélico de Boyer. Cabría aceptar que el riesgo que entraña el canibalismo: usar la figura del monstruo construido por los colonizadores, a la final, mantiene la posición superior del héroe y difícilmente hace del monstruo un ser bueno. De hecho, esta descripción misma sigue jugando con las dicotomías de las jerarquías morales y la escala del mimetismo. Allí Mosquera tiene razón. Lo que podría explorarse, en una dirección diferente, es si la antropofagia ha constituido un vector constructivo de los modos de enunciación de la subjetividad en América Latina, preexistente a la Colonia y sobreviviente a la misma, y que justamente por ello da cuenta de formas de constitución de lo cultural en la región que escapan de la univocidad del sujeto colonial. Esto es, si la figura antropófaga puede expresar el lugar del sujeto y su disociación constitutiva.

En esta dirección, habría que tener en cuenta dos aspectos del canibalismo: su carácter tropológico y su participación en las formas de subjetivación. Lo primero, porque muestra la flexibilidad del signo-caníbal y sus formas de significación. Lo segundo, porque abre los límites de interpretación hacia el sujeto. Respecto a lo primero, Jauregui presenta un interesante análisis del tropo caníbal, como él lo denomina, en *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. El caníbal aparece como una figura semiótica “que no respeta las marcas que estabilizan la diferencia; por el contrario, fluye sobre ellas en el acto de comer” (2005, pág. 13). Es un signo que porta una indeterminación entre las polaridades humano/no-humano, bueno/malo, civilizado/salvaje, interior/exterior, etc., lo cual le otorga tal polisemia y nomadismo semántico que facilita una propensión metafórica. Todo lo dicho de América tenía, en voz de los conquistadores, afinidad semántica con el canibalismo:

En los siglos XVI y XVII el Nuevo Mundo fue construido cultural, religiosa y geográficamente como una especie de Canibalia. En las islas del Caribe, luego en las costas del Brasil y del norte de Sudamérica, en Centroamérica, en la Nueva España y más tarde en el Pacífico, el área andina y el Cono sur, el caníbal fue una constante y una marca de los “encuentros” de la expansión europea. Pero antes de cualquier observación empírica de la práctica que denota dicho significante, la semántica del canibalismo inicia ya una fuga vertiginosa en la constelación de lo que Jacques Derrida denomina *différance*: los caníbales evocan inicialmente a los cíclopes y a los cinocéfalos y luego parecen ser – conforme a la primera especulación etimológica del Almirante– soldados del Khan; rápidamente se convierten en indios bravos y su localización coincide con la del buscado oro; los caníbales son definidos también porque pueden ser hechos esclavos o porque moran en ciertas islas. El canibalismo llega a ser producto de una lectura tautológica del

cuerpo salvaje: los caníbales son feos y los feos, caníbales... Lejos de encontrar un momento de sosiego semántico, el caníbal se desliza constantemente a lo largo de un espacio no lineal: el espacio de la *différance* colonial; un espejo turbio de figuración del Otro y del ego, así como de áreas confusas en las que reina la opción ineludible de lo incierto (Jauregui, 2005, pág. 14).

Jauregui explora la polisemia del signo caníbal de una manera que difícilmente puede reconstruirse aquí. Pero una de sus tesis principales resulta relevante: el canibalismo ha sido una imagen etnográfica, un tropo erótico y una metáfora cultural que constituye una manera de entender a los otros, al igual que a la mismidad, en la medida en que expresa el miedo a la disolución de la identidad y la necesidad de apropiación de la diferencia; en ese sentido, afirma el autor, constituye una heterotropía que desafía la retórica de la colonialidad. El canibalismo tiene una forma metafórica que sirve para nombrar, en la historia cultural de Latinoamérica, la fuerza laboral, el indio insumiso, las leyes de las Indias, el heroísmo conquistador, la cartografía del caribe, el reto y riesgo de la búsqueda de riquezas, el aborígen traidor y rebelde, lo popular e insurrecto. Estos y otros sentidos rotan en formas de re-narrar la identidad con una carga simbólica en la construcción de América como una “canibalia”: un vasto espacio geográfico y cultural marcado con la imagen del monstruo americano comedor de carne humana o, a veces, imaginada como un cuerpo fragmentado y devorado por el colonialismo” (2005, pág. 18). Pero resulta interesante que Jauregui rastrea el origen de esta imagen a figuras como Ugolino en *La divina comedia*, tirano de Pisa, quien se come en prisión la carne de sus hijos. O la figura de Calibán en *La tempestad* de Shakespeare, siervo vil y maligno de Próspero, cuyo nombre es una transliteración del término caníbal. En la teratología medieval, las historias de brujas y los relatos de viajeros están poblada de caníbales. Pero también destacan los encuentros con el canibalismo blanco, un otro dentro de lo mismo, que acusa el hecho de que “el Yo está secretamente habitado por el salvaje comedor de carne humana”: el canibalismo entre los europeos genera una ambigüedad entre el adentro y el afuera que amerita el exorcismo inquisitorial o que se explica como excepcionales tragedias producto de extrema hambre o naufragio; pero en ambos casos implican una disolución del pacto social, como expresó Alvar Núñez Cabeza de Vaca de algunos españoles desesperados. O como la intromisión del demonio en el canibalismo de Iñigo de Vasuña y sus hombres. También en los Estados nacionales se recurrió al salvajismo de los indios y esclavos, una amenaza a controlar. Asimismo en la forma del tirano antropófago quien, cual Saturno

devorando a sus hijos, o justificaba la emancipación latinoamericana, o daba cuenta del riesgo de los dictadores locales que, como en *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, manda servir en una cena a un general traidor –imagen recurrente sobre otros dictadores latinoamericanos. La imagen caníbal ha servido en Latinoamérica para signar esclavos y para juzgar la voracidad del imperialismo. El texto de Jauregui sorprende por la cantidad de formas que adopta el tropo caníbal. De ahí la singularidad de Andrade, señala Jauregui, de jugar con ambos extremos del signo: el de marca de símbolo otrificador y el de voracidad del acto colonizador.

Se trata de una resolución tropológica al dilema entre las estrategias inclusivas o asimiladoras (fágicas) y las excluyentes (émicas) que definen y redefinen constantemente la identidad y la alteridad [...]. La metáfora modélica de Antropofagia evocaba de manera poética las complejas y contradictorias dinámicas de deseo y pugna, amor y agresividad, traducción y traición, omnipresentes en la producción fágica/émica de una modernidad periférica, e insinuaba un constante parricidio cultural: lo europeo tabú investido de la autoridad colonial era devorado para convertirse en un tótem de la cultura nacional. Antropofagia transformaba la *imitatio* en *deglutição* y conjuraba así –en un plano discursivo– la ansiedad periférica de la influencia (2005, pág. 39).

El caníbal aparece en las publicaciones de Andrade como una utopía festiva de emancipación que desafía el orden y herencia colonial (antropofagia alta), en confrontación con la captura y devastación de la propiedad privada, el catolicismo y la burguesía brasileña. Empero, Jauregui limita su estudio a la retórica de la canibalia, lo cual, aunque muestra que la flexibilidad otorgada al signo desplaza e incide en las formas de identidad, no adquiere correspondencia con la materialidad de la efectuación de lo simbólico en el plano intracultural. El exceso de metafóricidad termina desestimando la performatividad material del signo caníbal en los modos de subjetivación. De ahí la pertinencia de ahondar en una segunda perspectiva ligada a la subjetividad. En esto, el texto de Chaparro *Pensar caníbal: una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad* viene al caso. Chaparro presenta en el sexto capítulo, titulado “Modos de subjetivación: Tupinambá, Shuar, Kuna”, tres formas en que el canibalismo se presenta como una tecnología política y cultural que permite a cada sociedad ligar los procesos de individuación con los procesos de socialización. Se trata de modos de subjetivación que a pesar de sus distinciones dan cuenta de un modo singular de ser y pensar. En el caso de los Tupinambá, la antropofagia está circunscrita en un ritual guerrero que implica la purificación del matador y de la víctima, así como la consumición festiva. El fin del rito es

un ejercicio de renominación. El acto consume y se apropia del nombre del vencido. “En los ritos de nominación se opera un doble proceso de reterritorialización. Por una parte, el rito de renominación es un ejercicio de poder sobre la historia de los otros, y por otra, descubre un pliegue subjetivo por donde la comunidad se conecta con las fuerzas que constituyen el plano de consistencia mítico y espiritual de las naciones vecinas” (2013, pág. 229). No es una técnica mágica sobre los poderes del otro, sino que tomar el nombre de la víctima es dejar una huella en los cuerpos, un modo singular de escritura corporal. Sería esta una antropofagia nominal que se hace escritura en la piel y marca un pasado glorioso del guerrero. Pero también, la proyección de un futuro a través del código que refleja el “futuro mítico de la comunidad”; en lugar de una línea de tiempo ligada a los ancestros y tradiciones, los Tupinambá ejercen el tiempo hacia el futuro y con ello hacen confluir las expectativas de la comunidad.

Por parte de los Shuar o jíbaros, el consumo ocurre como reducción de la cabeza y prescinden de la incorporación de la carne. Conservan la cabeza por un par de años hasta que queda reducida al tamaño de una naranja. La finalidad es una gran fiesta en la que la *tsantsa* encarna la identidad genérica de los jíbaros. En tanto los enemigos decapitados son anónimos, la cabeza termina ofreciendo un intercambio colectivo desprovisto de toda obligación de reciprocidad que permite garantizar la continuidad de la comunidad. Finalmente, en el caso de los Kuna reaparece el canibalismo nominal, pues muchos nombres kuna no vienen del mestizaje, sino de la costumbre guerrera de incorporar el nombre del enemigo muerto como parte de la estructura básica de la venganza caníbal. Pero en este caso fue adaptado a los conflictos y derrotas con la Corona en la provincia de Urabá. La antropofagia nominal mantiene la enemistad viva; los kuna entienden que la presencia del enemigo es múltiple y permea la irrupción de la sociedad mayoritaria. La apropiación del nombre garantiza la memoria histórica de la hazaña y deja abierta las futuras venganzas. Así, afirma Chaparro, “después de la experiencia de cinco siglos de resistencia, para el guerrero kuna es obvia la inanidad del ritual caníbal. Ya no es posible capturar el poder del enemigo a través de la ingestión carnal o a través del gesto antropofágico en su versión nominativa. [...] En ese contexto, si no es posible mantener la Madre Tierra como objeto de deseo, si la noción de enemigo se disemina en varios “otros”, si el ritual se desconecta progresivamente de la tradición oral, es necesario sustituir la

función devoradora de la oralidad primaria por la función-pensamiento de la oralidad hablada” (2013, pág. 248). En medio de las nuevas relaciones con el comercio, con el Estado, con los medios de comunicación, el pensamiento mítico conserva una capacidad simbólica que garantiza cohesión social mediante una pulsión caníbal que resiste a la integración al mundo “blanco”, que da sentido al *socius* como enunciación colectiva y que se expresa en una fiesta colectiva que celebra la memoria de la guerra contra los españoles. La fiesta en sí misma retrotrae la antropofagia nominal y musical. Ello ha permitido, a diferencia de otros, que los kuna puedan “hoy gozar de un territorio propio y compartir con las nuevas generaciones un estilo de vida y una visión de la historia suficientemente compleja y coherente como para alumbrar el presente de la pregunta por los modos de subjetivación como opción ética y estética de la existencia” (2013, pág. 251).

Habría muchos más elementos y casos dentro de este estudio de Chaparro que apunta a una arqueología del pensar caníbal y sus modos de subjetivación. Pero la idea de ilustrar, sucintamente, estos tres casos es que al entender la antropofagia no como una mera asimilación o apropiación de lo foráneo, sino como un modo de enunciación colectivo de las formas de subjetividad, puede releerse su pertinencia como un modo de enunciación de sí de lo latinoamericano que corresponde a las formas de confrontar y resistir a la colonialidad. Al saborear y deglutir de Andrade cabría conectar las pulsiones de las respuestas culturales como, por ejemplo, el *pathos* incorporativo del americano que Lezama Lima señala propicio del arte y la cultura. Para Chaparro, justamente se trata de una autopoética en Lezama que mostraría “cómo la incorporación creativa resulta tan universal como el modelo inspirador. [...] Con esa idea de un mestizaje que no sería efecto del cruce racial, sino constitutivo del imaginario universal, podemos redefinir el mestizaje como modo de subjetivación antropofágica, esto es, como una multiplicidad de modos de vida cuya particularidad reside en la aptitud para apropiar, transformar y criticar las herencias africana, oriental, europea y amerindia en función de su propio destino” (2013, pág. 367).⁸⁴ Es justamente la constante creación de sí a través del otro lo que postulan las

⁸⁴ Chaparro continúa: “En esa lógica, no es extraño que la historia de la cultura en nuestros países haya sido escrita básicamente como la historia, casi siempre épica, a veces crítica, del blanqueamiento mimético y la occidentalización a ultranza. Pero aún no se ha historiado el equívoco que genera esa continua huida de sí mismo en el deseo del deseo del otro. Un camino posible es resituar el momento creativo de la producción de subjetividad, dejando en suspenso la noción mecánica de la transmisión cultural. Lezama hace hablar un

prácticas citadas y cuya forma de circulación pervive en un sujeto antropófago: un sujeto cuya identidad carece de pertenencia fija a una cultura y juega permanentemente con figuras en mutación. Habría aquí un modo que, en lugar de ser abandonado en la despena de las figuras ancestrales, sobrevive como líneas de fuga en la poscolonialidad e, incluso, afirma Chaparro siguiendo a Rolnik, en la disponibilidad mediática y comercial de las nuevas formas de colonialidad. Se implica aquí una problematización de la noción de mestizaje, en la medida en que resulta estrecha frente a la variedad posible de formas de subjetivación antropofágica. El hecho mismo de las prácticas antropofágicas, en sus versiones diversas como la carnal, la nominal, la festiva, la musical, y otras formas de vectorizar la presencia del otro en un tótem colectivo, indican que habría una genealogía de lo antropofágico en la polivocidad de la cultura latinoamericana que escapa y resiste a la univocidad de la diferencia colonial; se trata, entonces, de reconocer las “singularidades múltiples que no dejan de tramitar la diferencia a través del mimetismo generalizado de la cultura global” (2013, pág. 379). Así, el autor sugiere que resulta inane perseguir la esencia de lo moderno o defender un prototipo originario premoderno; la tarea consiste en identificar la continua creación que implica la singular participación del sujeto antropófago, disociado y simultáneo, resistente y dependiente del sujeto colonial.

De ahí su pertinencia para pensar el pensamiento artístico latinoamericano, pues es en la raíz de ese escenario de abyección de lo antropofágico que perviven múltiples formas de subjetivación que expresan un sentir comunitario. Las condiciones heredadas de diferenciación, de exclusión, de desplazamiento, de desposesión y violencia han promovido la pulsión caníbal de recrear nuevas relaciones de lo común, modos de ser-en-común en respuesta a la negación de ser parte del nosotros. Desligado de la norma comunitaria, el sujeto antropófago expresaría lo que queda fuera del nosotros, pero que tiene la potencia de ser compartido, una condición relacional que digiere su situacionalidad como forma de reinención de sí y de los modos de existencia. Nunca cerrado, siempre recreativo, este modo de subjetivación instauro un plano de enunciación que permite abordar un estrato de lo provincial que reconoce a qué apela, qué supone, para quiénes,

pathos incorporativo de lo americano que se nutre de las tradiciones de lo europeo, lo africano, lo oriental; que invierte el vector deseante de la colonización; que muestra la potencia unitiva de esta incorporación por la vía del deseo y la imagen, expresada magistralmente en el barroco” (2013, pág. 273).

desde dónde, frente a quiénes. ¿No es este el acto de incorporar la imagen en el mueble, el rostro de la autoridad en la mesa, el símbolo del estereotipo materno en el espejo, la demanda en la cama de González? ¿O la exposición e inversión de lo negro, la mirada, el lugar, los objetos y los cuerpos en Angulo? González fagocita la imagen del Papa en su mesa de noche, así como Angulo digiere la mirada racial y colonial para expulsarla. Si la propuesta de Chaparro de pensar el canibalismo como eje de los procesos de subjetivación en la historia de Latinoamérica se muestra plausible, justamente las contraposiciones que han destacado en las obras de arte analizadas, entre otras, darían cuenta de la manera en que los regímenes de canibalidad⁸⁵ superan con creces la asociación directa de la apropiación simple y revelan la superficie móvil, cambiante y maleable de la base creativa de la subjetividad disociada en la región y que el arte expresaría de una manera como proyección de aquello que hemos llamado lo provincial.

2. Una tierra de maravillas

Otra manera en que en el arte se expresa la multiplicidad del sujeto como un modo de instaurar lo provincial yace en la expresión de lo maravilloso. Este es un tema tanto o más denso que el de la antropofagia, pero que explora otras singularidades. En este caso, la inversión del signo ya no recae sobre la población, sino sobre la representación de lo posible en el territorio conforme a los modos de vida. En el prólogo a *El reino de este*

⁸⁵ Chaparro propone la categoría regímenes de canibalidad para entender la multiplicidad de modos de subjetivación antropofágica en al menos tres direcciones. Habría, en primer lugar, un régimen de guerra ritual conforme a lo ya expuesto como una forma ritual que da sentido al conjunto social. En segundo lugar, el régimen mimético correspondería a las formas del mimetismo cultural como modos de subjetivación antropofágica. “En el esfuerzo por imitar al otro a través de estos cinco siglos de colonización, los colonizados nos hemos vuelto hábiles en el ejercicio de devenir-otro a través de la incorporación de las formas de subjetivación, los modos de producción y los arquetipos deseantes del colonizador. Pero al volver sobre nosotros mismos descubrimos que la identidad no se agota en el puro reflejo, y que esa impostura del reflejo es ya un efecto del canibalismo cultural metropolitano, al cual, por comodidad, seguimos llamando mestizaje” (2013, pág. 268). Pero la imitación, como hemos visto, no es reflejo, nunca es completa, y da apertura a procesos de descodificación que perturban la diferencia cultural y con ello la autoridad colonial, ejemplo de lo cual, señala el autor, sería el barroco americano. Finalmente, el régimen icónico o de absorción mediática, en el cual el consumo que debe resolver el temor se desplaza a la imagen mediática: “La absorción de lo real por lo virtual produce un exceso de realidad al precio de suprimir “lo real”. Ese sacrificio de lo real por la realidad virtual multiplica las copias, los registros, los documentos, los planos, las simulaciones, en fin, el repertorio icónico narrativo que “alimenta” la pulsión canibal en las sociedades contemporáneas por efecto de la reproducción permanente de la información disponible” (2013, pág. 281).

mundo, Alejo Carpentier (1904-1980) acuña la expresión de “lo maravilloso” para abrir una distinción: lo maravilloso no es lo fantástico, ni lo surreal. Carpentier señala una tradición de lo fantástico en la taumaturgia que puebla los relatos franceses y en las historias que vendrían desde la caballería hasta “la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección” (Carpentier, 1967, pág. 5). El escritor los concibe como trucos de prestidigitación que han caído en fórmulas consabidas que expresan una pobreza imaginativa que encierra lo extraño en un código esperado. Por el contrario, defiende, “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”” (1967, pág. 6). Lo maravilloso sería una forma de extrañamiento de la experiencia cotidiana que inicia con una iluminación del territorio de vida que permite dar otra mirada a lo que se da por sentado. De ahí la conjunción de “lo real maravilloso” como aquello que se encuentra “a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados” (1967, pág. 7).⁸⁶ A diferencia de lo fantástico, lo real maravilloso da cuenta del carácter invocatorio de lo colectivo que expresaría, por ejemplo, el sentido ritual de la danza en

⁸⁶ Emir Rodríguez, ahondando en la distinción de Carpentier, reconoce que lo maravilloso es un concepto literario europeo y que justamente los conquistadores fueron los primeros en aplicarlo al territorio americano “para documentar su extrañeza de forasteros ante una realidad exótica; y que ya había sido aplicado (con la misma intención retórica) al mundo de las novelas de caballería, a la Grecia clásica de dioses paganos, a la China de Marco Polo. Pocos vieron el error de Carpentier al atribuir un concepto cultural (lo maravilloso) a una realidad específica” (1983, pág. 11). Más aún, según Irleamar Chiampi, la traducción de lo maravilloso a la expresión “realismo mágico” ocurre en el marco del expresionismo por parte del crítico alemán Franz Roh y posteriormente es adoptado en 1948 por el intelectual venezolano Uslar Pietri, en ambos casos para expresar concepciones ambiguas de lo real, aunque limitadas al contenido de la obra y desatentas a la narración. Pero más allá del derrotero del término, Chiampi destaca la intención de Carpentier: a diferencia de la aplicación de lo maravilloso a un territorio extraño y foráneo como harían los conquistadores, esto es, el contenido de lo descrito, Carpentier explora, no las fantasías del narrador, sino la trama de objetos y acontecimientos hacen singular a Latinoamérica en el contexto occidental, es decir, mantener vivo el interrogante en torno a cómo es posible que conviva tal diversidad -en calidad y cantidad- de fenómenos en un mismo escenario. Así, diríamos, Carpentier labra el modo de expresión de lo decible sobre lo latinoamericano. En consecuencia, lo real maravilloso puede pasar por un primer extrañamiento de la percepción del sujeto, eso insólito e inhabitual, pero lo que es propiedad de la situación fenomenológica pasa a ser característica de lo ontológico a través del lenguaje, de la manera en que se describen las contradicciones, se narran los eventos inesperados, se cualifican los hechos y, en medio de ello, lo insólito se hace la realidad cotidiana de la manera de ser de las cosas (ver Carpentier (1984)).

América o de las congregaciones de festival. Para Carpentier, en este texto, justamente hay una intertextualidad excéntrica en ese vínculo entre la geografía, las formas de vida, el mestizaje, el conflicto que permite que lo real maravilloso se nutra de un caudal diverso de mitologías. “Y sin embargo por la dramática singularidad de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento, en la encrucijada mágica de la Ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. ¿Pero qué es la historia de América Toda sino una crónica de lo real-maravilloso?” (1967, pág. 8).

La distinción entre lo real maravilloso y el surrealismo yace en la posibilidad en adscribir lo maravilloso, no a una fuga de lo racional, sino a los rasgos extrañantes de una situación histórica y cultural para cuya complejidad y contraposición lo maravilloso es una predicación metafórica pertinente. “La intención evidente es dislocar la búsqueda imaginaria de lo maravilloso y anticipar una redefinición de la sobre-realidad: ésta deja de ser un producto de la fantasía -de un “*dépaysement*” que perseguían los juegos surrealistas- para constituir una región anexa a la realidad ordinaria y empírica, pero solamente aprehensible por aquel que cree” (Chiampi, 1983, pág. 41). De ahí la relevancia de la pulsión mitopoiética, el caudal de mitologías que Carpentier invoca, pues, por una parte, consiste en una apelación a un pensamiento amerindio que escapa a las formas occidentales de racionalizar el mundo y, por la otra, a las posibilidades discursivas y eficientes de reinterpretar lo real cada vez con ojos renovados. Si lo mitológico –como advertía previamente José Alejandro Restrepo– tiene la potencia de ser un mecanismo de reinterpretación permanente de la realidad, la existencia misma en un territorio se convierte en algo maleable cuya poética conjuga ante sus circunstancias inesperadas lo real y lo maravilloso. Se puede explicar, con los recursos a la mano, lo que aparentemente es sobrenatural y adoptarlo con “naturalidad” y sorpresa a la vez –a la sazón de las explicaciones científicas del hielo, el mercurio o los rayos solares de José Arcadio Buendía.

De hecho, ¿podrían conversar Ti Noel de *El reino de este mundo* y el patriarca de Macondo? Si nos permitimos una conversación entre la novela de Carpentier y la de García Márquez habría muchos elementos en que esa naturalidad ante lo insólito destaca. Tal vez el primero sería justamente el estado de viaje.

La novela de Carpentier se adentra en un mundo de encuentros entre formas racializadas de ver el mundo, que conviven no sin conflicto. Los esclavos llegan, los colonos atraviesan la isla y distribuyen mercancías. Permanentemente se cuelan los signos. Viajan con los cuerpos y las prácticas o, al decir del autor, van con “Dogon dentro del arca”: “Este hecho, al volver a su memoria, lo llenó de zozobra haciéndole comprender que un tambor podía significar, en ciertos casos, algo más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado. Los esclavos tenían pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías. A lo mejor durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus mismas narices, hablándose con los tambores de calendas, sin que él lo sospechara. ¿Pero acaso una persona culta podía haberse preocupado por las salvajes creencias de gentes que adoraban una serpiente?” (Carpentier, 1967, pág. 40). En el caso de Carpentier el estado de viaje no cesa en Haití, ni en Santiago de Cuba, donde la música, la arquitectura, las esculturas, los frutos y los cuerpos no solo arriban, sino que construyen el escenario en el que se cuecen las tensiones de la rebelión en marcha, que, empero, termina en la adopción de las mismas formas de poder, ahora en manos de negros que golpean negros. Es por ello que los mitos católicos terminan alimentando los signos allegados con Vírgenes negras y santos que, a los ojos de Ti Noel guardaban el parecido con las presencias de Damballah o de Ogún Fai.

En el caso de Macondo, el caserío es el lugar de llegada y el punto de partida de la historia. El viaje es el de la dinastía familiar que se va y vuelve a un lugar donde las cosas son tan nuevas que carecen de nombre; donde las experiencias son todas sorpresas y donde los gitanos tienen familiaridad. Una fuerza nómada que ha estado presente en los orígenes de muchas familias del país se relata aquí como aquella necesaria para fundar pueblos con el hacha, los hijos y lo que pueda cargar el burro. Por ello los gitanos, y en particular Melquiades, resultan una figura central de inicio a fin en la novela; aunque su protagonismo disminuye poco a poco, la potencia del viaje fundador se mantiene: José

Arcadio Buendía abre monte, el coronel viaja, las generaciones conversan con lo que insiste en arribar al pueblo quien, al final, se va con el viento. Es el mito del viaje fundador el que le da sentido al esfuerzo de permanecer y defender el territorio. Pero también el estado de viaje permite y alimenta la fascinación por las cosas, que se hacen maravillosas en tanto alimentan la percepción de un mundo extraño en sí mismo. Tal es la razón para que ante la imagen de un gitano armenio que se derrite en un charco de alquitrán pestilente y humeante, Buendía lo ignore y, por el contrario, quede atónito por la noticia de la muerte de Melquiades, “tratando de sobreponerse a la aflicción, hasta que el grupo se dispersó reclamado por otros artificios y el charco del armenio taciturno se evaporó por completo” (García Márquez, 2014, pág. 28). Mientras que en Carpentier el viaje es algo que pulula en la caldera de conflictos de Haití, en García Márquez el viaje expresa la fundación continua de un territorio fascinante, extrañante.

Lo real en estos casos no es un realismo, sino una expresión de la ontología de Latinoamérica. Así, afirma Chiampi, “el concepto de lo real maravilloso se resuelve narrativamente por las constantes intersecciones del Mito en la Historia” (1983, pág. 42). Lo maravilloso no es tampoco una alusión a lo bello, pues lo cruel, lo deforme, la violencia hacen parte de lo americano. Para Chiampi, uno de los aspectos característicos de lo real maravilloso yace, en Carpentier, en la “función desalentante frente a la supremacía europea” y a la dependencia del estereotipo colonial que impuso la estructura social de oposiciones raciales, culturales y religiosas. Por ello mismo, no se trata, en el texto literario, de ceñir una referencia concreta para lo real maravilloso americano, sino de entender que su valor metafórico expresa la complejidad del tejido social y del estado de viaje y mutación que dinamiza la cultura. A esa inquietud es a la que Carpentier apela con la idea de lo barroco americano. En términos muy sucintos (Chiampi, dedica extensos análisis de diversos autores), lo barroco se expone como una estética de los modos de ser en el territorio, en contraposición con un modo nítido, realista o canónico heredado del academicismo español de representar la realidad, así como en la simultánea confrontación de lo moderno y lo contramoderno. La forma de la expresión habría de ser clave en ese propósito, esto es, barroquizar también la escritura misma, la diégesis y la construcción del

tiempo y los personajes.⁸⁷ La manera de enunciar, de describir lo que la realidad en sí misma manifiesta, compone un plano de enunciación en el que se expresa una estética y una política agreste a los cánones de la modernidad.

La escritura neobarroca tiende más bien a evitar la trampa de hacer de lo excéntrico un centro, y el discurso que lo reivindica se muestra más decidido a proponer divergencias que a imponer reglas. El escritor martiniqués Edouard Glissant observa que el barroco hoy significa “une maniere de vivre l’unité-diversité du monde”. Pero es asimismo un hecho insoslayable que el neobarroco apunta una utopía de lo estético, en la cual la palabra privilegiada sea la de las culturas construidas, no por la conjunción de las normas erigidas en los centros hegemónicos, sino por la heterogeneidad multitemporal con que se precipitaron a la historia (Chiampi, 2000, pág. 41).

De esta manera, en la medida en que lo real maravilloso americano se hace acorde a la complejidad cultural latinoamericana (que a la vez narra y describe), lo barroco americano aparece como un principio poético en los campos del arte que permite, al decir de Horta, tener una “concepción asociativa de factores sensoriales y de representaciones diversas” (Horta, 2021, pág. 81). Es por ello que lo real maravilloso y lo barroco hallan vínculo en la obra, en este caso literaria: el primero, apela a una condición ontológica cuya pensabilidad está orientada a la inclusión de lo que rehúye a lo unívoco y a lo normalizado de la representación –no en vano lo insólito, lo maravilloso en lo cotidiano es justamente una contraposición que se soporta en la referencia al orden que supuestamente ha de soportar la rutina–; lo segundo, remite a la adopción de un saber hacer en el arte que otorga singularidad tanto al resultado, la obra misma, como al lugar de enunciación del artista, mediante la construcción de una “poética de inclusión y de síntesis”. Así, pues, lo real maravilloso y lo barroco, lo ontológico y lo poético, son dos dimensiones de una misma reflexión crítica en torno a la simultánea multiplicidad de la cultura latinoamericana. En palabras de Horta:

⁸⁷ Respecto a la generación de escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, Chiampi afirma: “La escritura espacial, figural y corporal/pasional del neobarroco se ofrece como un ejercicio de máxima estetización para reconocer los contenidos de la época barroca dentro de la época actual. El reciclaje de temas y estilemas barrocos, mediante condensaciones, desplazamientos y conversiones, no es un juego evasivista destituido de significado cultural. Juego y reflexión, el neobarroco invierte, en su práctica discursiva del debilitamiento de la historicidad y el descentramiento del sujeto, el paradigma de la visión pesimista de la historia oficial que el barroco teatralizó en la tiranía y el martirio del soberano. Si el barroco es la estética de los efectos de la Contrarreforma, el neobarroco lo es de la contramodernidad. En aquel, la visión pesimista se encarna en el Príncipe que pone en escena la melancolía para legitimarse en el poder; en el neobarroco se desplaza esa puesta en escena hacia la figura del Autor, en cuyo acto de escribir la melancolía adquiere el valor crítico de su deslegitimación en el poder del texto. La crisis de la autoridad no es, sin embargo, toda la crisis de la modernidad que los textos neobarrocos no cesan de representar” (Chiampi, 2000, pág. 36).

Cuando se trata de investigar acerca de los procesos interculturales, estamos de hecho aceptando, en el plano de la creación, una asunción estética de la diferencia, una aceptación de lo otro en tanto irrupción de elementos extravagantes o desconocidos en el dominio de la norma y lo canónico. Estamos frente a una realización barroca. Si este concepto en Europa, entre sus varias interpretaciones, tiende a revelar una actitud de exceso o cansancio para la conciencia simbólica del hombre culto, en América se asume como demostración natural de una identidad contrastiva –criolla–, consciente de una herencia, que está permanentemente abocada a la crisis en el orden de lo sensible (2021, pág. 84).

El segundo elemento en coincidencia entre *El reino de este mundo* y *Cien años de soledad* ocurre con relación a una situación familiar a nuestros días. El virus o lo viral como forma explicativa de lo extraño. En la novela de Carpentier, el virus tiene lugar como modo de resistencia, como acto de subversión liderado por el mandinga Mackandal. Una pandemia del hongo tiene lugar por la llanura, por las haciendas, por las casas, que ataca el ganado y, al cabo de un tiempo, a los dueños de las haciendas quienes caen fulminados sin previa dolencia. Dominaron los oficios de difuntos y el terror, “porque el terror enflaquecía las caras y apretaba las gargantas. A la sombra de las cruces de plata que iban y venían por los caminos, el veneno verde, el veneno amarillo, o el veneno que no teñía el agua, seguía reptando, bajando por las chimeneas de las cocinas, colándose por las hendijas de las puertas cerradas, como una incontenible enredadera que buscara las sombras para hacer de los cuerpos sombras” (1967, pág. 20). Pero solo atacó a los blancos. La explicación entre los negros de esta invisible amenaza para blancos se basaba en los poderes del mandinga y su misión recibida por los dioses voodoo de “acabar con los blancos y crear un gran imperio de negros libres en Santo Domingo”. La pandemia se extendía con el viento, pero contaba con voluntad e intencionalidad y servía para esconder las metamorfosis de Mackandal y para animar el humor y los tambores de los esclavos, quienes veían en los animales extraños que por ahí cruzaban los disfraces del mandinga. El efecto de esta pandemia selectiva fue el empoderamiento de los esclavos, tenían un arma que era más poderosa que la de los blancos. Por ello, incluso cuando las tropas de los amos dieron caza a Mackandal y lo ejecutaron públicamente en la hoguera, la respuesta no fue la derrota, sino una renovada confianza en que su viaje a la Otra Orilla era parte de su victoria y solo otra de sus metamorfosis; el colectivo inició sus ánimos de rebelión con una risa burlona hacia los blancos, pues “Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el

reino de este mundo”. La pandemia del hongo se esparce para alimentar la diferencia y la capacidad de reír de los esclavos negros.

En *Cien años de soledad* los habitantes de Macondo sufren de la peste del insomnio, cuyos efectos no son solamente la falta de sueño sino la eliminación progresiva de los recuerdos. En este caso es la india Visitación, una viajera que huye de la peste, quien da la alarma. Ella reconoce los síntomas en Rebeca y opta por quedarse fatalistamente a la llegada de la peste. Empero, esta alarma en esta voz no fue atendida, sino burlada. El contagio es notado después de tres días sin dormir y al compartir las imágenes de sus sueños despiertos. Inicialmente fue recibido positivamente como un impulso para proseguir las empresas. Empero, poco a poco se empieza a olvidar el nombre de las cosas, incluso su función. Es curioso que esta pandemia ataca aquello que se da por sentado en lo cotidiano, las cosas con las que se hace lo cotidiano. El espacio mismo que se fundó requiere ser rescatado ante la imposibilidad de curar el insomnio. José Arcadio Buendía opta por llenar de avisos la casa, con el nombre y función de cada cosa, aunque la explicación misma requiriera de memoria. “Así continuaron viviendo en una realidad escurridiza, momentáneamente capturada por las palabras, pero que había de fugarse sin remedio cuando olvidaran los valores de la letra escrita” (2014, pág. 47). De las cosas a los sentimientos, la realidad es desnudada por la peste del insomnio. José Arcadio Buendía se esmera en recuperar, incluso con una “máquina de la memoria”, los conocimientos perdidos (una imagen de la memoria como un disco duro). Pero será Visitación quien reciba a Melquiades y la sustancia sanadora y milagrosa. El estado de reactivación postpandemia de José Arcadio Buendía no es solo recuperar la información, sino verse rodeado “de las solemnes tonterías escritas en las paredes”. Pero habría que salvar la actitud del patriarca Buendía, pues –así como con la pandemia del hongo– el contagio no implicó derrota, sino que movilizó las fuerzas a sostener la vida; habida cuenta de que no se podía luchar contra la peste, y que ya era tarde para prevenir sus efectos, en medio del contagio se reorganizó la existencia para vivir. La pandemia puso en crisis el orden de lo real, pero, a la vez, suscitó los esfuerzos inesperados por no perder la manera de vivir.

Entre una y otra pandemia, del hongo-arma y del insomnio-olvido, se relatan dispositivos explicativos que buscan interpretar lo incontrolable. Ya el denominarlo “peste” o “veneno”

es otorgar una figura y una presencia a aquello que invisiblemente ataca sin posibilidad de contar con defensa alguna. El recurso mágico de Mackandal y de Melquiades ponen fin a las pandemias, pero renuevan la posibilidad de lo común, dan sentido a una mirada renovada de la realidad, ya por las fuerzas del oprimido, ya por la estabilidad de lo cotidiano. La diferencia entre una y otra revelan que lo maravilloso puede adoptar la forma de un mundo mágico que otorga sentido a la situación del esclavo y sus posibilidades de liberación, o puede convertirse en una manera de resistir a la amenaza ante lo extraño e inexplicable. Podría decirse que la pandemia de 2020 ha mostrado síntomas parecidos. El terror se hizo norma, el aislamiento devino soledad. Las medidas institucionales solo fortalecieron la capacidad para mirar al otro, al vecino, como amenaza. ¿Qué respuestas han aparecido? Aunque aún falta ese diagnóstico, la explosión postpandemia ha sido una desafortunada búsqueda de reconectar con el mundo social. Aunque los términos “covid” o “coronavirus” pasan por el tamiz de verdad con que se confiere la autoridad médica, su presencia no deja de ser un fantasma que acosa la conciencia. El contagio —no el virus— tiene una vida propia que pone a convivir el temor y la locura con la necesidad de recuperar el control de la vida. El aislamiento concentró todo en la casa, pero aisló las relaciones y la independencia. ¿Qué mandinga o maestro gitano tendrá la fórmula para narrar lo vivido de una manera tal que podemos reinterpretar el mundo con ojos de reconstrucción? Narrar las situaciones trágicas e inexplicables de manera que pueda reconocer la potencia de reconstrucción de la vida misma es también una forma, ajena a cualquier explicación fisicalista, de construir un plano de sentido en medio de lo incontrolable.

Estimo que cada una de estas pestes gozan del veredicto que Melquiades expone en la primera visita a Macondo: “Las cosas tienen vida propia (...) todo es cuestión de despertarles el ánimo”. Esa manera de interpretar lo caótico e incontrolable, que persiste a pesar de la mirada que tiende a olvidarlo, es, también, lo real maravilloso. Doble olvido: el olvido de que la realidad es así, incontrolable, desafortunada, escapista, y el olvido que genera la experiencia de extrañamiento que nos causa su ontología cuando se expresa y nos lleva a reconocer lo que no sabemos, lo que hemos dejado atrás: la capacidad de sorprendernos, la voluntad de nombrar. Justamente por ello lo real maravilloso resulta pertinente para capturar la manera de construir un lugar de enunciación alternativo a la dicotomía entre lo

real y lo irreal, lo natural y lo sobrenatural. No como un juego poético o diegético, sino como una exploración ontológica que conjuga lo dado y lo interpretado en un mismo campo de experiencias. El nombrar lo nuevo es una experiencia que aparece desde el inicio de la novela de García Márquez con la llegada de los Buendía a donde establecen Macondo, pero que también es característico, recuerda Chiampi, de la experiencia que “América impuso al conquistador: al ingresar en la historia, la extrañeza y la complejidad del Nuevo Mundo lo llevaron a invocar el atributo maravilloso para resolver el dilema de la nominación de lo que se resistía al código racionalista de la cultura europea. Carpentier, sensible al trabajo cronístico de invención del ser histórico de América, designó esa realidad natural y cultural como real maravilloso, cubriendo simultáneamente lo referencial “mágico” y su manera de integrarse al sistema de referencias occidental” (1983, pág. 56). Para Chiampi, la enunciación de lo real maravilloso pasa por las relaciones pragmáticas que establece la obra. La relación entre el signo y el referente extralingüístico están mediados por los procesos de codificación y decodificación de esta relación por parte del emisor y el receptor, respectivamente. Dichos procesos incluyen los elementos no verbales del emisor y del receptor en una articulación contextual. En ello yace la diferencia con lo fantástico, pues éste se caracteriza por fabricar hipótesis falsas, improbables, que remiten a la arbitrariedad de la razón y conmueven las convenciones culturales; lo verosímil se sabe falso, a pesar de la incertidumbre, como en las narrativas de terror o suspenso. Por el contrario, el realismo maravilloso rechaza el efecto de escalofrío o miedo ante lo insólito, y en su lugar ofrece un encantamiento como un efecto discursivo no antitético. Lo insólito no es eso ajeno e irracional o desconocido, sino que hace parte de lo real. No se duda de lo improbable en el universo de sentido al que pertenecen, sino que “poseen probabilidad interna, tienen causalidad en el propio ámbito de la diégesis y no apelan, por tanto, a la actividad de desciframiento del lector” (1983, pág. 70).

El realismo maravilloso se califica por la relación entre el efecto de encantamiento (o discurso) y el relato. La diferencia introducida es que, en vez de asignarse la constitución no-antitética de los acontecimientos como el segundo término de la relación, preferimos designarlo como “componentes diegéticos”, con el fin de ampliar la correlación subsecuente entre el aspecto semántico (fusión naturaleza/sobrenaturaleza) y el aspecto sintáctico (causalidad interna) del texto narrativo. [...] La unidad narrativo-descriptiva del texto es, por lo tanto, relevante para el efecto discursivo del realismo maravilloso, que abarca ambas formas de representación literaria (1983, pág. 71).

La duda se suspende para presentar pragmáticamente lo extraño como verosímil. La contraposición no se hace contradicción entre los elementos de la naturaleza y la sobrenaturaleza. Sin dicotomías, puede ampliar el campo de sentido para que tenga lugar el efecto de encantamiento provocado por la contigüidad y causalidad entre lo real y lo irreal. La metonimia entre uno y otro de los componentes diegéticos rescata una imagen del mundo que lo fantástico o lo surreal acusaban como pérdida. Por ello los personajes no se desconciertan ante las metamorfosis del mandinga o la licuefacción de un armenio, sino que la experiencia misma deconstruye la causalidad lineal en el marco global del relato. De ahí el lugar que le reconoce este a lo mítico, lo religioso, lo simbólico como constitutivo de lo real. Mientras que lo fantástico mantiene la confrontación entre la expectativa racional y el orden sobrenatural, en el realismo maravilloso se combinan armónicamente sin antagonismos. Es por ello que, señala Chiampi de la novela de García Márquez, los acontecimientos prodigiosos son narrados con datos realistas, como la ascensión de Remedios la bella, la levitación del cura, la personificación de la muerte de Amaranta; estos eventos se presentan carentes de misterio. Lo que causa fascinación son los hechos y objetos reales como el hielo, el imán, la pianola, el proyector de cine que pueden causar revuelo e incluso su destrucción. Con ello, se neutraliza la censura y la distinción entre naturaleza y sobrenaturaleza, el juego de contrarios pierde su lugar, para dar espacio a una imagen de la realidad que escapa a lo siniestro o lo reprimido. Queda un reconocimiento de la inquietud permanente que alimenta lo simbólico, el caudal mitopoiético como aquello que “tiende a tocar la sensibilidad del lector como ser de la colectividad, como miembro de una (deseable) comunidad sin valores unitarios y jerarquizados. El efecto de encantamiento restituye la función comunitaria de la lectura, ampliando la esfera de contacto social y los horizontes culturales del lector” (1983, pág. 82).

En esta construcción de la enunciación real maravillosa se conserva, pragmáticamente, el vínculo con lo común y, con ello, la posibilidad de significar la actualidad y sus contraposiciones siempre vigentes de lo racional y lo irracional. De ahí el privilegio del narrador cuya voz mantiene el registro de lo verosímil en el relato de los más extraños acontecimientos, obligando al diálogo en los mismos términos al narratario. Así, la diégesis nos convoca a participar en la función de decir lo indecible, de nombrar –al estilo

de lo barroco americano de Carpentier– “los objetos americanos no inscritos en la cultura universal” (1983, pág. 104). Es probable que uno de los acontecimientos que en las novelas expresa esta función no sea precisamente el de la levitación o la magia, sino justamente aquello irracional que no se ha podido extirpar de lo latinoamericano, a saber, la reproducción de la violencia, tercer elemento de este diálogo.

Así, por ejemplo, Arcadio José Segundo, “niño solitario y asustado durante la peste del insomnio”, al momento de recibir una cuota de poder regente se convirtió en el peor dictador de Macondo: se inventa un uniforme militar, se cuelga un sable, emplaza piezas de artillería, recluta hombres, hace fusilar a un músico para imponer orden y hacer sentir invulnerabilidad. Quien fuera un niño más de la familia, hecho hombre se convierte en un generador de violencia dentro de un pueblo que parecía poder permanecer ajeno a la guerra. La mano de su bisabuela es la única que lo confronta para decirle: “– Atrévete, asesino –gritaba–. Y mátame también a mí, hijo de mala madre. Así no tendré ojos para llorar la vergüenza de haber criado un fenómeno” (2014, pág. 131). Su fin ante el pelotón de fusilamiento no es sino señal de la fatídica facilidad con que lo familiar puede resguardar el absurdo de la guerra. Pero un personaje transversal muestra en su vida la misma agonía. El coronel Aureliano Buendía manifiesta la confrontación en una vida de guerra: en su vida vivió setenta derrotas y medallas al mérito, perdió su decena de hijos y sobrevivió a un suicidio, pero no al olvido del héroe por parte de los habitantes del pueblo. Llegado al punto de una fatiga que no le permitía alivio ni escape a la guerra, busca la forma de mantenerse lejos de todo y de todos, pero sobre todo de la normalidad de la violencia:

Siempre había alguien fuera del círculo de tiza. Alguien a quien le hacía falta dinero, que tenía un hijo con tos ferina o que quería irse a dormir para siempre porque ya no podía soportar en la boca el sabor a mierda de la guerra y que, sin embargo, se cuadraba con sus últimas reservas de energía para informar: “Todo normal, mi coronel”. Y la normalidad era precisamente lo más espantoso de aquella guerra infinita: que no pasaba nada. Solo, abandonado por los presagios, huyendo del frío que había de acompañarlo hasta la muerte, buscó un último refugio en Macondo, al calor de sus recuerdos más antiguos. Era tan grave su desidia que cuando le anunciaron la llegada de una comisión de su partido autorizada para discutir la encrucijada de la guerra, él se dio vuelta en la hamaca sin despertar por completo. –Llévenlos donde las putas –dijo (2014, pág. 204).

La olla de leche de su madre, Úrsula, se llena de gusanos el día en que el coronel se dispara un tiro en el pecho, pero su sobrevivencia al evento solamente lo postra en un

estado de conciencia de que la violencia no tiene fin y que cada vecino puede mantenerla, incluso tras el olvido de sus razones iniciales y sus vejámenes más traumáticos. Tal es el caso célebre de la matanza de los trabajadores de la compañía bananera, donde lo real maravilloso no es solamente que haya podido ocurrir, sino que se haya llegado a olvidar y tratar como un engaño y patraña de un partido –vicio recurrente en la memoria colectiva del país ante cada una de su serie de masacres, cuyo perpetrador hoy se cuestiona, cuya intensidad pasa al olvido y que las obras de arte de la violencia en Colombia escarban, como veremos en el siguiente capítulo.

Un dolo similar dialoga con la novela de Carpentier. Destronados los colonos esclavistas, otra miseria se impone sobre los habitantes de Haití: la de reconocer que la opresión se hereda. Ti Noel se ve sorprendido al ver los jinetes de uniformes resplandecientes al mejor estilo francés y que las pompas napoleónicas eran portadas ahora por los hombres de su misma raza. Un nuevo rey negro había esclavizado a la población para construir un palacio rosado resguardado por dos leones de bronce, una orquesta, damas coronadas de plumas y talle a la moda, carrozas doradas y sacerdotes que servían a la imagen de la immaculada concepción.⁸⁸

En medio del espectáculo, aparece la violencia: Ti Noel es nuevamente golpeado y sumado a las filas de “niños, de muchachas embarazadas, de mujeres y de ancianos, que también llevaban un ladrillo en la mano”. La violencia se entremezcla entre el catolicismo, la paranoia del poder, la esclavitud y los ritos voodoo que habían implicado desangrar toros sobre los muros del palacio en sacrificio de protección. La violencia en manos del igual se hace cruel, no solo por la sevicia que implica, por ejemplo, emparedar vivo al confesor del

⁸⁸ “Pero lo que más asombraba a Ti Noel era el descubrimiento de que ese mundo prodigioso, como no lo habían conocido los gobernadores franceses del Cabo, era un mundo de negros. Porque negras eran aquellas honrosas señoras, de firme nalgatorio, que ahora bailaban la rueda en torno a una fuente de tritones; negros aquellos dos ministros de medias blancas, que descendían, con la cartera de becerro debajo del brazo, la escalinata de honor; negro aquel cocinero, con cola de armiño en el bonete, que recibía un venado de hombros de varios aldeanos conducidos por el Montero Mayor; negros aquellos húsares que trotaban en el picadero; negro aquel Gran Coperó, de cadena de plata al cuello, que contemplaba, en compañía del Gran Maestre de Cetrería, los ensayos de actores negros en un teatro de verdura, negros aquellos lacayos de peluca blanca, cuyos botones dorados eran contados por un mayordomo de verde chaqueta, negra, en fin, y bien negra, era la Inmaculada Concepción que se erguía sobre el altar de la capilla, sonriendo dulcemente a los músicos negros que ensayaban un salve. Ti Noel comprendió que se hallaba en Sans-Souci, la residencia predilecta del rey Henri Christophe, aquel que fuera antaño cocinero en la calle de los Españoles, dueño del albergue de La Corona, y que hoy fundía monedas con sus iniciales, sobre la orgullosa divisa de Dios, mi causa y mi espada” (Carpentier, 1967, pág. 55).

rey por sospecha de traición, cuyos gritos alimentaban el temor en la ciudad, sino porque hay “una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicrespo, tan narizñato como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno. Era como si en una misma casa los hijos pegaran a los padres, el nieto a la abuela, las nueras a la madre que cocinaba. [...] aquí la muerte de un negro nada costaba al tesoro público: habiendo negras que parieran –y siempre las había y siempre las habría–, nunca faltarían trabajadores para llevar ladrillos a la cima del Gorro del Obispo” (1967, pág. 58). La herencia de la opresión reproduce la violencia vivida y de la que se esperaba escapar. La facilidad para hacernos enemigos a nosotros mismos se muestra más cruel y dura que la violencia colonial; y por ello mismo, goza de la posibilidad naturalizar lo irracional que conlleva. Así, la realidad misma de una vida que reproduce la violencia se hace personaje cotidiano y las obras, al exponerla en modo real maravilloso, acusan justamente esa naturalización.

Cabe aquí una pregunta qué surge cuando asociamos lo real maravilloso a la violencia, los contagios, lo nomádico –¿sería lindo solamente pensar, a la Disney, en mariposas amarillas! ¿Lo expuesto por las obras del realismo maravilloso constituye un reflejo de lo que somos? Por una parte, no es viable responder con una tranquila afirmación, pues señalar algo como real maravilloso es ya interpretarlo de una particular manera. En principio, cada cosa participa en esa mezcla de lo heterogéneo y lo paradójico que configura un universo semántico en el que “lo real puede ser predicado de la maravilla y la maravilla puede ser predicada de lo real” (Chiampi, 1983, pág. 115). Así que la narrativa del realismo maravilloso ha aportado una idea de América, ha construido una manera de nombrar la realidad, deja en las manos elementos discursivos para la interpretación de los fenómenos dados a la experiencia. Lo real maravilloso deviene una unidad semántica que acoge e interpela las convenciones culturales. Esto significa que las relaciones semánticas del texto real maravilloso no se pueden evaluar en términos de su capacidad de dar cuenta de un referente. Por el contrario, lo que puebla el texto es una serie de fenómenos de connotación de las unidades culturales que en él se enlazan. Una intertextualidad excéntrica desborda el texto y su experiencia para construir con espesor la imagen de realidad a la que invita. De ahí el lugar del nombrar un mundo nuevo, de explorar lo que se hace fantástico, de vivir en las contraposiciones, de recoger todos los elementos culturales

vigentes de interpretación de la cultura en la vida cotidiana y hacerlos personajes en su propio universo semántico. Entonces la obra no refleja el referente América, sino que retoma las maneras en que se representa lo real en el contexto cultural que vive allí, con el resultado de expandir el referente a una unidad y plano de sentido particular. Se trata nuevamente de dar lugar a la combinatoria de influencias que componen la ontología latinoamericana, más allá del canon cerrado de interpretación sobre el mestizo, la raza, la cultura exótica, la naturaleza salvaje, las sociedades subdesarrolladas, etc. Aquí es donde aparece el sujeto disociado, pero ya no en la crisis de su no-identificación, sino dispuesto en su propio plano como sujeto-real maravilloso. Si pudiésemos hablar de la subjetivación de los personajes de las novelas, cabría encontrar en ellos justamente la confluencia de diversos mecanismos que, ligados a la representación del territorio, conviven sin disyunción ni dilemática. La idea misma de un mundo mestizo es la de un sujeto que se independiza del poder colonizador europeo, pero a la vez desea el deseo del colonizador, su estatus y su imagen. Pero el sujeto aquí no se agota en lo mestizo, sino que lo excede en la no disyunción. Así, el plano de enunciación de lo real maravilloso pasa de un sujeto disociado a un sujeto en no disyunción, basado en la articulación de las unidades culturales de interpretación que permiten la no disyunción entre lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo irreal, esto es, mantener vivo el ejercicio interpretativo sobre la mirada simbólica y deconstruir las dicotomías que habían relegado la forma sujeto al discurso ilustrado. Subjetividades otras se expresan en estas resignificaciones del mundo de la experiencia y, por ello, o mejor, para ellas, lo real deviene un referente de lo maravilloso y viceversa. La subjetividad se expresa aquí en la manera en que se expande lo individual en la composición misma de lo colectivo.

Macondo, por ejemplo, es un personaje en sí mismo que tiene nacimiento, vida y muerte de inicio a fin en la obra literaria. En él (o ella, pues parece participar de las características de lo femenino en los diversos personajes que sobreviven a las locuras de los hombres) se anulan las contradicciones y adquiere carácter de unidad de sentido en la no disyunción de todas las influencias.⁸⁹ En la medida en que Macondo es un ser compuesto por los

⁸⁹ “Macondo es la aldea cuya historia condensa las transformaciones básicas de las sociedades latinoamericanas: la fundación por los conquistadores llegados del exterior y la consolidación de una comunidad arcaico-patriarcal mediante el trabajo agrícola; la llegada de los emigrantes y del comercio, de las

elementos en no disyunción, y que asimismo se muestra el relato de vida, las peripecias, los conflictos y muertes de los personajes, se desajusta la posibilidad de concebir lo real maravilloso y el sujeto desligados entre sí, a la manera de la tradición ilustrada moderna. El sujeto real maravilloso tiene una condición existencial que es en su búsqueda de sí; no como carencia mestiza, a la manera del americanismo clásico, sino como una identidad en el aunque, en la contraposición de elementos en convivencia como estado del ser. Por ello, la poética real maravillosa instala un plano de sentido en su propio juego de lenguaje, un juego en el que un sujeto es hablado y que, a la vez, habla al lector para empatizar con su propia subjetividad no disyuntiva. La performance narrativa nos permite compartir con esa subjetividad, las unidades culturales nos invitan al (auto)reconocimiento en expresión y contenido, la pragmática del relato nos lleva a la selva, al caribe, al lugar y al tiempo del sujeto. En efecto, la temporalidad aquí se deshace de la flecha del tiempo y se hace acorde a lo múltiple de la experiencia. No se supone correlato de la percepción o de la identidad de un sujeto agente, sino que es el tiempo que resulta de las tensiones entre lo racional y lo irracional, lo natural y lo sobrenatural; el tiempo no es condición de la experiencia universal y trascendental, el tiempo es expresión de los causales de conflicto, de emociones, de olvidos, de luchas y derrotas que se viven y marcan el territorio hasta su fin.

De ahí, finalmente, el tiempo como último elemento de este diálogo. Dos sucesos delatan que el tiempo no preexiste a los acontecimientos y que sujeto y tiempo se expresan en el acontecer en el final de la novela de Carpentier: la caída del palacio rosado del rey Christophe y la caída de la choza ganada por Ti Noel. En la caída del monarca negro se notan las velocidades en conflicto: el rey negro y su modernización política, el afán de afrancesar su poder para convenir con el mundo impuso un ritmo acelerado de imposturas; los esclavos de su propia raza eran diferentes, tenían que vivir diferente, sin proyecciones,

instituciones eclesiásticas, jurídicas y policiales y la introducción de la tecnología; la instalación de la Compañía Bananera Norteamericana (etapa de la dependencia económica) y la efímera prosperidad y modernización del estilo de vida; las huelgas y la violenta represión del ejército; y, finalmente, después del Diluvio y el desastre económico con la remoción de los explotadores imperialistas, la decadencia y la ruina total. Pero ni siquiera es necesario que el lector atraviese los cien años de soledad (y de maldición) de la estirpe de los Buendía, para reconocer la intención de rescatar los orígenes (como en Carpentier) y obtener una visión abarcante de América Latina. Ya al comienzo de la novela la ya mencionada fundación de Macondo conlleva el mismo problema semiológico que enfrentó el conquistador del Nuevo Mundo: el de la insuficiencia de su código lingüístico para nombrar (poseer) la nueva realidad: “El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo” (Chiampi, 1983, pág. 196).

sin pasado ni futuro, sobreviviendo. Sobrevivir da conciencia del presente, pero también despierta la honda certeza escéptica de la posibilidad de un cambio. La expectativa del presente es que sea vivido con la natural tranquilidad con que vive y muere la hierba. En la medida en que el rey despreció o desconoció el tiempo de vida de la población esclava, nunca vislumbró que quitar su única experiencia de posesión, su presente, era el caldo de cultivo de su caída; pero a la vez, las herencias que no dejaba atrás del todo de las deidades del pueblo implicaban la cita que no podía blanquearlo, de modo que por más correr no dejaba de apelar al tiempo que lo ligaba a su raza. Ese conflicto lo llevó al abandono y la soledad a la hora final. Toda su corte desapareció, sus uniformados no lo defendieron, su imponente palacio rosa se volvió su tumba. Solo cinco esclavos africanos recientemente comprados le recordaron su lugar. Los tambores de la rebelión volvieron a resonar en la isla, al calor de los incendios. Y poco a poco el tiempo del presente se aproxima a la velocidad del regente que ya no tiene a donde correr y que encuentra que en sus propios actos nunca tuvo oportunidad: “La sangre de toros que habían bebido aquellas paredes tan espesas era de recurso infalible contra las armas de blancos. Pero esa sangre jamás había sido dirigida contra los negros, que al gritar, muy cerca ya, delante de los incendios en marcha, invocaban poderes a los que se hacían sacrificios de sangre” (1967, pág. 65). El rey Christophe había querido ser el reformador a fustazos de una casta de señores católicos, que ahora lo traicionaban, pues la velocidad y furor de la proyección reformadora de evangelización nunca eliminó, sino que fue capturada, por el presente simbólico de los afligidos.

Por su parte, Ti Noel, ya anciano, alcanzó a celebrar la caída del rey portando la casaca del regente a toda hora, en la casa abandonada y casi derruida de la plantación donde por tantos años fue azotado. Se convirtió en rey de la llanura, con reses por súbditos, dando órdenes al viento. “Pero eran edictos de un gobierno apacible, puesto que ninguna tiranía de blancos ni de negros parecía amenazar su libertad. El anciano llenaba de cosas hermosas los vacíos dejados entre los restos de paredes, haciendo de cualquier transeúnte ministro, de cualquier cortador de hierbas general, otorgando baronías, regalando guirnaldas, bendiciendo a las niñas, imponiendo flores por servicios prestados” (1967, pág. 75). En el caribe, la idea de este tiempo presente de una vida frugal, atenta a lo que naturalmente se puede y se recibe, compone una temporalidad conocida e ineludiblemente

admirada; es el tiempo en el que cada uno puede ser rey de su propia llanura. Sin embargo, Carpentier parece dejar claro que las temporalidades se hacen más vividas en las confrontaciones con las velocidades de las acciones:

al día siguiente, andando por la Llanura en busca de algo que comer, observó que los Agrimensores estaban en todas partes y que unos mulatos a caballo, con camisas de cuello abierto, fajas de seda y botas militares, dirigían grandes obras de labranza y deslinde, llevadas a cabo por centenares de negros custodiados. Montados en sus borricos, cargando con las gallinas y los cochinos, muchos campesinos abandonaban sus chozas, entre gritos y llantos de mujeres, para refugiarse en los montes. Ti Noel supo, por un fugitivo, que las tareas agrícolas se habían vuelto obligatorias y que el látigo estaba ahora en manos de Mulatos Republicanos, nuevos amos de la Llanura del Norte (1967, pág. 76).

Adquiriendo otro color, ahora el poder se vestía de mulato agrimensor republicano, ya no (o ya no solo) evangelizante, sino modernizador y desarrollador, la nueva forma de la colonialidad que justifica y reproduce la violencia y la opresión como aceleradores de las acciones y los fines. Renacen los grillos y proliferan las miserias, haciendo inútil toda rebeldía. El recurso de Ti Noel es transformarse en animal para escapar de este conflicto. Lo curioso es que la metamorfosis no tenía ese fin en Mackandal, quien organizaba el sentido de rebelión; como mero escape, lo animal no tenía poder y convertido en garañón casi es capado; se aburrió como avispa, como hormiga tuvo que cargar más que como humano y como ganso no obtuvo sino rechazo. Al comprender que su infortunio animal era efecto de su cobardía humana, retoma la forma de hombre y de conciencia del elongado presente vivido de conflictos que se repetían, que no se iban, que han convivido gestando lo real y dejando la transparente claridad de que la única verdad era la de un cuerpo cansado y desgastado por los días que pudo sentir grandeza en medio de su miseria.⁹⁰

⁹⁰ Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías. Ti Noel había gastado su herencia y, a pesar de haber llegado a la última miseria, dejaba la misma herencia recibida. Era un cuerpo de carne transcurrida. Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo (1967, pág. 79).

Pero la percepción clara y distinta de esta conciencia de presente elongado es también la de su último grito de rebelión, pues al momento en que de ella recibe nuevo vigor, llega a Ti Noel la hora de desaparecer, al ritmo de un viento cuya fuerza arrastra desde el océano la casa y sus cosas, árboles con todo y raíces, y el cuerpo y casaca del anciano Ti Noel y su grito de guerra, dejando en su lugar los rastros de sal y carne para buitres. La escena final de *El reino de este mundo* declara una temporalidad ineludiblemente tosca, estática; es como si a pesar de los cambios superficiales de colonos a monarca y a agrimensores, en el fondo, en el reino de este mundo no hubiera otra forma básica de perseguir un instante de no miseria: opresión, violencia, rebelión, alimentan la búsqueda permanente de “grandeza” en condiciones que se volverán a manifestar en el transcurso de una misma vida. La temporalidad aquí es como una caja cerrada en la que rebotan los intentos de escape de las acciones. Aquí yace una diferencia con *Cien años de soledad*, o al menos un complemento. García Márquez también concluye su relato con la destrucción eólica de la casa, pero la misma se encontraba inscrita dentro de una rueda del tiempo. En particular, se revela la manera en que la forma del tiempo es expresión de las formas de la vida. Toda la familia se encuentra en una rueda del tiempo, de modo que no es solo una vida la se demuestra inserta en lo mismo –cual fue el caso de Ti Noel–, sino un legado de varias generaciones. Mucho después de que el patriarca perdiera lucides y protagonismo, ante la insistencia de José Arcadio Segundo de rematar sus gallos y emprender la tarea de romper piedras y abrir camino al barco, la matrona comenta: ““Ya esto me lo sé de memoria”, gritaba Úrsula. “Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio”” (2014, pág. 236). La noción de un tiempo de contención y rebelión es efecto de la reproducción de la violencia, de las condiciones de vida en tierras de opresión. Aquí, el tiempo de la rueda evoca una imagen geológica del tiempo, imparabile, ineludible; el único destino es seguir ahí, respirando las locuras y sinsabores que una y otra vez volverán a pasar. Pero dentro de la gran rueda geológica hay circuitos pequeños que se adecuan a su locura:

Con su terrible sentido práctico, ella no podría entender el negocio del coronel, que cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos, y así sucesivamente, de modo que tenía que trabajar cada vez más a medida que más vendía, para satisfacer un círculo vicioso exasperante. En verdad, lo que le interesaba a él no era el negocio sino el trabajo. Le hacía falta tanta concentración para engarzar escamas, incrustar minúsculos rubies en los ojos, laminar agallas y montar

timones, que no le quedaba un solo vacío para llenarlo con la desilusión de la guerra. Tan absorbente era la atención que exigía el preciosismo de su artesanía, que en poco tiempo envejeció más que en todos los años de guerra, y la posición le torció la espina dorsal y la miopía le desgastó la vista, pero la concentración implacable lo premió con la paz del espíritu (2014, pág. 242).

El tiempo de ese círculo vicioso se mostró exasperante para el éxito en ascenso de Úrsula y del negocio con el que sostenía a su familia, tiempo lineal del capital y el progreso. El tiempo del coronel es el de la vejez, es el de acoplarse a la rueda: “el secreto de una buena vejez no es otra cosa que un pacto con la soledad”. Así también lo sabía Pilar Ternera, la abuela secreta de los amores de los hombres Buendía: “No había ningún misterio en el corazón de un Buendía que fuera impenetrable para ella, porque un siglo de naipes y de experiencias le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje” (2014, pág. 471). El contraste permanece entre la inventiva que se orienta por un tiempo lineal acorde a las expectativas del deseo y el recordatorio de la soledad en una forma geológica del tiempo. Así, llegan a Macondo bombillas y planta eléctrica traídas por Aureliano Triste en tren; el teatro, el cine y sus frustrantes y repetidas tragedias ajenas; los gramófonos de cilindros sin magia musical cuya desilusión los dejó en manos de los niños; el teléfono siempre increíble: “era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un permanente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad” (2014, pág. 271). Pero al mismo tiempo, los pescaditos de oro se convirtieron en parte simbólica del tiempo de la familia, cual su práctica de fabricar para fundir. El mismo sentir geológico se manifiesta para Amaranta, a partir del día en que la muerte le avisó que moriría el día que terminara su propia mortaja. Al comienzo, Amaranta intentó perder tiempo, elongar la elaboración de la mortaja. Más de cuatro años acumuló, pero la clave resultó de entender su finitud: “la misma concentración le proporcionó la calma que le hacía falta para aceptar la idea de una frustración. Fue entonces cuando entendió el círculo vicioso de los pescaditos de oro del coronel Aureliano Buendía. El mundo se redujo a la superficie de su piel, y el interior quedó a salvo de toda amargura. Le dolió no haber tenido aquella revelación muchos años antes, cuando aún fuera posible purificar los recuerdos y reconstruir el universo bajo una

luz nueva, y evocar sin estremecerse el olor de espliego de Pietro Crespi al atardecer, y rescatar a Rebeca de su salsa de miseria, no por odio ni por amor, sino por la comprensión sin medidas de la soledad” (2014, pág. 334). Y así habría de morir, entre la línea de recuerdos y el circuito de su soledad, tal y como Meme moriría abandonada por el frío de su madre capitalina y clasista y el encierro solitario de una nueva pérdida de amor de mariposas amarillas. Lo curioso de este tiempo geológico es que parte de su duración se expresa en la voracidad del olvido. Como si cada vuelta requiriera empezar de nuevo – absurdo geométrico y geológico, solo competente a humanos que ven frustrada su iniciativa–, todo puede ser olvidado, de la misma manera en que fue olvidado el coronel Aureliano Buendía como “un personaje inventado por el gobierno como un pretexto para matar liberales”; o la matanza de los trabajadores, tratada como “la patraña de los trabajadores acorralados en la estación, y del tren de doscientos vagones cargados de muertos, e inclusive se obstinaban en lo que después de todo había quedado establecido en expedientes judiciales y en los textos de la escuela primaria: que la compañía bananera no había existido nunca” (2014, pág. 464). El olvido hace parte de la rueda, porque solo con él ella puede girar. Pero de giro en giro el desgaste se incrementa y es la escritura, los manuscritos de Melquiades, lo que ratificará la continuidad del giro a pesar del olvido. Al igual que el grito final de Ti Noel, el estado de conciencia del tiempo real de la vida constituye el factor final para acabar con la iniciativa; el no olvido, el descubrimiento del registro, es el cumplimiento final de una profecía de muerte que se lee a sí misma. Así, lectura y viento devastador se llevan la ciudad más allá de la memoria, para romper por el eje la rueda y, así, expresar la única forma en que lo vivido se manifiesta, ahora sí, irrepetible: “porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra” (2014, pág. 495).

Así, la imagen geológica del tiempo se expresa en la vida y muerte de los personajes, cuyo virar termina desgastando la rueda. Pero lo curioso es que la rueda es rueda para la vida y por sobre la noción lineal del tiempo que confronta. Más aún, la verdad final parece ser que, una vez rota la rueda, la innovación de la línea temporal sustentada en esfuerzos de progreso se cae con ella. Por ello al final quienes rompen la rueda son sujetos que terminan escapando de la riqueza, de la interdicción social, de la construcción de casa, de la estructura aburguesada. Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula devienen “antropófagos”

sin ropa y entregados a una pasión que excede la moral europea de la formación de ella; antropófagos que terminan devorándose en pulsión y goce, devorando el olvido, devorando la soledad en el primer embarazo por amor de la familia en cien años. El sujeto antropófago regresa aquí en la imagen de la novela de García Márquez como un ejercicio libre de guerras y oficios, un hacer más acorde a la naturalidad del círculo vicioso de los pescaditos de oro. Sin embargo, tal devoramiento conlleva el fin de la estirpe que nace y muere con cola de animal y llevado por hormigas rojas, mientras todo lo que fue Macondo regresa al monte por el viento avasallador. Así que son también sujetos disociados que muestran que sin disociación de la unidad queda la destrucción; tal y como el sujeto colonial no es sino una impostura para el sujeto disociado, el exceso de antropofagia devoradora termina con diluir al sujeto y su tiempo. Solo el sujeto de la escritura, marcado en los enigmáticos pergaminos de Melquíades, se revela como un lugar de enunciación secreto que mientras no es descifrado, expresa la vida; pero apenas es leído, ya no tiene razón de ser. Antes del sino final, la obra de García Márquez ya nos revela que la temporalidad de la rueda geológica se abre y cierra en otros tiempos: el tiempo del evento, el tiempo de la memoria vivida del evento, el tiempo del relato oficial del evento (que termina en la negación del evento), el tiempo que nos evoca la obra y la voz diegética de múltiples tiempos y recuerdos consignados en los pergaminos, y el tiempo que nos evoca y que nos posiciona en cuanto lectores de la obra, obligándonos a ver y sentir el propio tiempo y la rueda que se desgasta en nuestra historia y vida. Múltiples subjetividades se entrelazan para expresar el tiempo y para dar cuenta de que lo real maravilloso, aquí, es que el eje de la rueda está hecho de una constitutiva soledad y no somos más que sujetos de soledad.

Retorno: objeto transgresor

Las maneras en que dos enunciados poéticos y estéticos circularon en torno a una manera disociada de ver el sujeto colonial imperante y heredado dan cuenta de registros de planos de significación desde los que se pueden enunciar otras formas de subjetividad. No a la manera de lo diverso o el respeto a la diferencia, que no es sino una ratificación a la

inversa de lo único. La lección de la (de)colonialidad es que para expresar subjetividad, sentir, pensamiento, se debe construir un sujeto alimentado a base de transgresión. Multiplicar las formas-sujeto no es más que reconocer que la historia de una forma de subjetividad es tan falaz como presuponer que a la base e historia del discurso del colonizador no yacen mundos surrealistas y posiciones de enunciación también alternativas, dentro de la propia provincia de Europa. Lo provincial entonces es el campo de significación en el que la transgresión se hace viable, pues no habría transgresión sin un orden que transgredir. La transgresión es una forma de repetición. Reconoce al padre en su propia ofensa. El arte latinoamericano, y en particular el colombiano, se ubica en la disociación del sujeto para dar poder de enunciación al sujeto negro en el caso de Angulo, para explorar el sujeto caníbal en su propia condición de creatividad, para asentarse en un sujeto real maravilloso abocado a mover la rueda de su soledad... son formas de sujeto estas que transgreden lo que toman, que vituperan al que les ha dado la herencia, que repiten aquí lo que es irrepetible acullá, pues la constitución del plano provincial aún a lo estético, lo vivido, lo geográfico, lo luchado como singularidad en la poética de la obra y en la estética de la existencia.

Ciertamente adoptar el término transgresión no es nada nuevo. El arte colombiano, particularmente aquel labrado de los años sesenta en adelante, ha sido explícito en ese sentir. Lo que esta historia nos ha mostrado es más bien que esa transgresión constituye un campo en el que la enunciación de un sujeto subversivo es posible y acorde a la estética de la existencia, es decir, a esa manera particular de concebir la vida, no como algo pre-dado y pre-configurado, sino como disponible a ser re-creada, moldeada a partir de los materiales de lo común.

Si la (de)colonialidad nos ha mostrado la herencia de una subjetividad colonial, no es extraño que esta herencia devenga paradigmática. En países como el nuestro, por ejemplo, la recepción del discurso de la Ilustración se implantó, de manera efectiva, en la sociedad, o, para ser más precisos, en una élite dominante para la cual existía libertad, igualdad y fraternidad y que, para mantener su condición, no otorgó mismos derechos a los demás grupos sociales, ni facilitó una modernización económica igualitaria. La Colombia “real” no alcanzó la modernidad de la Colombia “política”, juzgada desde la ilustración como

población atrasada o inferior y estorbo del proyecto de nación. Es en esta línea que Chaparro destaca que “lo moderno deviene un concepto esquizo que replica en diversos ámbitos la separación entre individualidad autónoma y producción masiva de subjetividades sumisas; entre igualdad ciudadana y condiciones de exclusión y pobreza endémica; entre universalidad educativa y discriminación sistemática de las lenguas y los saberes indígenas; entre el lenguaje de los derechos y la violencia política de origen estatal y privado” (2020, pág. 43). Las independencias no se deshacen de esta estructura de la colonialidad, sino que se reproduce en las formas de explotación del trabajo, en las jerarquías sociales, en el poder estatal y, ciertamente, en la sensología y su sumisión eurocéntrica. El arte también está lleno de ejemplos de esa subjetividad sumisa labrada a fustigazos en la piel, conciencia y sentir de los pueblos latinoamericanos.

Es frente a ese sujeto colonial que, empero, Ti Noel se levanta. Ese sujeto caníbal, ese sujeto real maravilloso, son expresiones que incluso constituyen su propia temporalidad en el presente moldeando la materia de la subjetividad en formas de existir a partir de lo común. Incluso, podría decirse, siguiendo a Jordi Claramonte (2007), de lo “procomún”, ese plano efectivo de acción perteneciente a las formas de ser y hacer en el mundo en el que lo estético se manifiesta como un tejido común entre los elementos creativos y transformadores de lo sensible y las dinámicas conservadoras y reguladoras del tejido mismo de lo cultural en el plano efectivo de la cotidianidad. En esta red, no hay transgresión disposicional, transformadora, capaz de aglutinar en lo sensible los deseos de cambio, sin un asentamiento repertorial de cánones, normas y paradigmas orientado a la estabilidad. Pero, lo que habríamos de añadir, es que esta estructura no se moviliza meramente por la historia de las tendencias artísticas, sino, conforme a la lección de las particularidades del archivo latinoamericano, por la necesidad situada de transformar las condiciones materiales y cotidianas de existencia. Las expresiones de extrañamiento en las obras de arte orientadas a lograr un plano de lo provincial agencian los signos vigentes para interrogar las condiciones actuales y heredadas de ser en el mundo. Ratificar lo caníbal, ontologizar lo maravilloso, confrontar los estereotipos, etc., son formas de responder con transgresión a la herencia y, sin embargo, lograr una expresión que goza de singularidad y performa su comunicabilidad a partir de la elaboración de un lugar para otras formas de subjetividad: hacen de la existencia en la región un principio, pulsión y

condición estética. Tras las huellas de la crítica y compromiso político que tanto se acusa como característico del arte latinoamericano, lo que se mueve es la necesidad de transgredir estéticamente las condiciones de existencia y abrir lo pensable de su posible recreación.⁹¹

La subjetividad no es una unidad, sino una superficie que se graba en las acciones y performa los cuerpos, pero ello no quiere decir que solo sea posible performar una única posibilidad. Por el contrario, a lo largo de la vida nos identificamos con múltiples signos y símbolos identitarios, algunos prefabricados y consumibles, otros elaborados de raíces, sentires y expectativas posibles que se conservan en la cultura y atraviesan el tiempo modernizador con el propio tiempo de la vida popular. Lo que resulta interesante es que el arte expresa lo que el tiempo y la cultura conservan, a pesar de las tendencias a la univocidad del sentido, del desarrollo, de la colonialidad. En el aunque se mantiene la transgresión: el conceptualismo de Álvaro Barrios, por ejemplo, aunque se trata de *collages* que se apropian de imágenes de revistas y comics, “en realidad -afirma el artista- yo solo quería alimentar mi interior con todas esas transgresiones, con la libertad que emanaba de todas esas obras” (1999, pág. 75). Barrios canibaliza las imágenes de la infancia para hacerlas hablar en el presente, esto es, aquellos signos correspondientes a lo infantil que separan de la mayoría de edad adquieren protagonismo como parte de una transgresión a la expectativa de ser. Antonio Caro realiza en 1992 la obra *Proyecto 500*

⁹¹ Fue Michel Foucault quien, en su último periodo intelectual, planteó explícitamente la relación entre estética y existencia, aunque reconstruyendo su tradición en el pensamiento occidental. En términos generales, la idea de una estética de la existencia se ubica en la experiencia de conocerse a sí mismo a través de prácticas de cuidado de sí, de atención y modificación de la propia vida. Foucault define la estética de la existencia como “las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo” (1991, pág. 14). Así, en la medida en que el sujeto distingue entre el acto y el código moral socialmente “normalizado”, el acto sobre sí puede ser un acto creativo que atraviesa el horizonte normativo y que, en conjunto, conforma al individuo como sujeto de sus acciones, lo hace conocedor de sí mismo y de su propia existencia. De esta manera, para Foucault, la existencia es el resultado de unas prácticas de subjetivación efectuadas en el marco discursivo del orden social que se encuentra en el medio cultural (2001, pág. 1552) y cuyo resultado es la posibilidad de concebir la propia vida como una obra de arte: “S’il est vrai, par exemple, que la constitution du sujet fou peut être en effet considéré comme la conséquence d’un système de coercion -c’est le sujet passif-, vous savez très bien que le sujet fou n’est pas un sujet non libre et que précisément, le malade mental se constitue comme sujet fou par rapport et en face de celui qui le déclarer fou [...] D’autre part, et inversement, je dirais que si, maintenant, je m’intéresse en effet à la manière dont le sujet se constitue d’un façon active, par les pratiques de soi, ces pratiques ne sont pas néanmoins quelque chose que l’individu invente lui-même, ce sont des schémas qu’il trouve dans sa culture et qui lui sont proposés, suggérés, imposés par sa culture, sa société et son groupe social” (2001, pág. 1538).

(ver [Galería 4](#)): en el marco de la celebración de los 500 años de la conquista, Caro desata una serie de acciones y charlas, a partir de información a la mano, sobre los prejuicios hacia la cultura precolombina y el cuidado del territorio. No solo recopila y expone datos, sino que evidencia lo absurdo: “o para hablar más claro y más profundo, la necesidad de corregir ciertos términos como aquel de “Madre Patria” para referirse a España, en lugar de “Puto Padre Español Violador de Indias”, como los hechos demuestran que fue, y decir, como en realidad se debe decir: “Madre, Madrecita India”” (Martín & Roca, 2014, pág. 79). Hacer patente los prejuicios e invertir su simbolismo para destacar lo ontológico del desastre de la conquista y de la violencia heredada hasta en insultos tales como “Indio HP” –cuando, afirma Caro con tal finura que no se puede evadir, deberíamos “lograr decir algún día con coquetería, buen gusto y elegancia, a cualquier amiga que realmente se lo merezca: “India, india divina”–, es propio de lo maravilloso y del sujeto del olvido y la soledad. “Muchos, muchos datos crueles y amargos dichos con su toque de humor serán necesarios para penetrar esa capa de indiferencia y olvido hacia nuestra propia cultura, de la cual hablo tomando como recurso el *Proyecto 500* para que ese día de los quinientos años suceda en nosotros y en el mundo un hecho, perdón las palabras tan metafísicas, de trascendencia cósmica” (2014, pág. 79). *Proyecto 500* fue principalmente una serie de charlas que confrontaban el pasado y la versión oficial del “descubrimiento” de América; pero también contó un recordatorio objetual: una caja, un afiche y tres sellos de cerámica, emulando el estilo de los sellos precolombinos con los que se estampaban figuras geométricas y de animales, que en esta ocasión estampaban los números 5-0-0 (*Hágalo usted mismo* (1992)). Antonio Caro es especialista en transgresión por su sensibilidad a las influencias históricas invisibilizadas, como la firma de Quintín Lame, las provenientes del comercio como *Coca-cola Colombia*, la (im)postura política de la izquierda y la derecha. De ahí que Luis Camnitzer lo caracterizara como una “forma muy particular de guerrilla visual. Cuidadosamente apunta para errarles a los blancos de tiro definidos y amados por la estructura de poder artística. Esa voluntad de errar es difícil de analizar con palabras de la jerga de la crítica artística, del mismo modo que su voluntad de localismo es difícil de exportar” (Martín & Roca, 2014, pág. 98). La subversión se hace poética.

Como también fue el caso de Feliza Bursztyn, signada y defendida por Marta Traba como artista subversiva por excelencia. Obras como sus camas, las *Cujas* (ver [Galería 3](#)),

transgreden lo convencional tanto del objeto como de la mirada que allí se posa y nos obliga a vernos en, desde, y hacia allí. Por ello, afirma Marta Traba, “su obra es mucho más sensible, más ligada a la infamia visible de la vida diaria colombiana” y, por ello mismo, “su modo de incidir sobre la sociedad colombiana es indirecto pero al mismo tiempo describe por oposición, por desenfreno todas las tendencias reprimidas y desvirtuadas, toda la generosidad inventiva que subyace, potencial, a la espera de que alguien le permita emerger a la superficie” (Traba, 2007, pág. 62). Frente al “hidalguismo colombiano”, la obra de arte genera subversión, en este caso, adoptando su materia de objetos desechados e imprevisibles, socialmente reprobados, para ser reintegrados imaginativamente en el montaje extrañante de la obra y, con ello, conectar lo dado con lo inusitado en la experiencia de la obra. Afirma Traba: “cuando algo, como la obra de Feliza, abre una brecha aprovechándose de la perturbación momentánea que produce, todo el edificio se resiente: a este efecto desconcertante, desde luego limitado y pasajero, es a lo que llamo subversión artística” (2007, pág. 62). Esa confrontación dinamizadora de lo sensible constituye el cimiento de la confrontación y rechazo de lo unívoco y lo estereotipado que mutila la vida y que Bursztyn expresa ruidosa y revalidada en sus ensambles y sus Históricas.

Así como Liliana Angulo, artistas varios han puesto el dedo sobre la llaga para dar cuenta de las formas de opresión y exclusión cultural y racial. Entre Clemencia Echeverri (1950-) y Fabio Palacios (1975-) un objeto singular y muchas veces desestimado se hace protagonista: el machete. En el caso de Echeverri, una video instalación de ocho pantallas en un cuarto oscuro titulada *Juegos de herencia* (2008) (ver [Galería 4](#)) presenta el material de video recolectado por la artista en el municipio El Valle, Chocó, en los días de celebración de la Fiesta del Gallo, que coincide con el 20 de julio. Echeverri presenta sus videos como un acto de conmoción, de inquietar la percepción y cuestionar lo dado. En este caso, un gallo es enterrado vivo dejando solo su cabeza por fuera de la arena, unos participantes son vendados y puestos a girar, un machete es entregado para que en este rito de paso pueda decapitar el gallo enterrado. El machete se hace extensión del cuerpo y herramienta del sacrificio cuya ritualidad festiva convoca la comunidad en el simbolismo. La muerte del animal da paso al empoderamiento de lo masculino. Echeverri ve justamente la herencia de la interpelación de masculinidad en esta herencia, pero la obra no se enfoca

en la fortaleza de los cuerpos, ni en la alegría de la fiesta, sino que desplaza todas las escenas a la cabeza de la víctima. Así, lo que se hace tradición festiva se manifiesta herencia violenta. El machete, herramienta de trabajo y de sustento en el campo, revela la herencia que le compete como reinterpretación de las fiestas españolas. ¿Podría ser el gallo símbolo del español y la violencia ejercida símbolo de resistencia? El gallo está presente en múltiples festividades populares en el país, de la Guajira al Putumayo. Pero lo que explora Echeverri en la fiesta y sometimiento de una vida es la expresión genética de la violencia y su apropiación. Por lo cual el machete resuena en los videos advirtiendo su traslado de herramienta a arma.

En el Chocó y hasta el Valle del Cauca el machete no solo sirve para abrir monte, sino que es símbolo de las vidas que habitan el territorio. Se expresa en bailes e incluso en prácticas de esgrima con machete. Pero, mientras que a Echeverri le preocupa la manera en que lo festivo oculta las raíces de violencia, Fabio Palacios ve un símbolo de lo colectivo. *Bamba, martillo y refilón* (2010) (ver [Galería 4](#)) es una instalación en la que Palacios cuelga del techo 582 machetes de cortero de caña de azúcar, acompañados por unas pantallas en las que se proyectan tres corteros (familiares del artista) que mueven, golpean, afilan los machetes y el sonido del estruendoso golpetear metálico llena el espacio. Los asistentes deambulan por debajo de los machetes, en medio de una sensación de encierro y abandono remarcado por el olor a oxido y metal viejo. Aquí no se festeja, solo se labora, pero no se remarca la acción de un cortero en particular, sino que la multitud de lo visible sobrepasa la individualidad. Cada machete se hace metonímico, a la vez que la totalidad expresa ese colectivo abandonado, olvidado; cual cañas colgantes, el mundo se invierte y los que caminamos, comemos y gozamos del azúcar sin conocer su proveniencia devenimos la tierra amenazada por el poder de esa multitud. Cada machete da cuenta de un cuerpo, y el conjunto de cuerpos-machete transgrede la inercia y complaciente posición del consumidor que no se percata del soporte en pobreza y racismo tras cada tacita de azúcar. Palacios, con machete en mano, plantea un sujeto transgresor colectivo; Echeverri dispone al espectador como sujeto transgresor de la herencia festiva. En el primero, el machete empodera la multitud ausente; en la segunda, el machete reproduce el colono no visible pero presente. Así, el sujeto de transgresión hace de la herencia de tradición y la herencia de la situación

social y económica, objeto de reflexión e incomodidad vía el extrañamiento al que nos lleva el objeto en la obra.

Empero, la obra de Beatriz González plantea una advertencia. ¿Por qué su habitación principal terminó llena de estereotipos? Tras el gusto que permite que ciertas cosas se introduzcan en casa, vector de incorporación que persigue González, el resultado puede terminar tejiendo un ejercicio de citación, cuya presencia puede pasar de la crítica mordaz y fina a un espectáculo de humor irónico. En mi opinión, los muebles de Beatriz González hay que interpretarlos en la primera opción, consistente con la búsqueda del lugar de enunciación de sí como artista mujer: no una artista de cuadros bonitos, sino una voz de mujer abocada a la transformación. De ahí los roles que deja claros esta habitación –mujer madre, hombre muerto–. *Santa Cópia* (1973) o *Peinador, Gratia Plena* (1971) se caracterizan por establecer una relación semántica y pragmática entre el significado aludido por la forma y la función del objeto mueble y la imagen emblemática y apropiada culturalmente de un maestro del arte occidental. Estas obras exploran la manera en que el objeto de uso apropiado como obra de arte genera una experiencia de extrañamiento en el sentir. Vía esa experiencia, la obra pone en tensión el mundo de la experiencia cotidiana al que pertenecen los objetos y la interpelación crítica que yace a la poética de la obra. Con ello, cuestiona la representación social y jerarquizada de la mujer, su lugar como madre, esposa, cuidadora, artista, latinoamericana. La mirada crítica se revela en el encuentro entre el mueble y la imagen. El mueble es un tocador estilo cubista que remite a una situación particular y un encuentro de sí por parte de la mujer. Su encuentro y sensualidad, incluso erotismo, es evocado por el objeto, pero, a la vez, ubica el cuerpo en el lugar de lo privado. La imagen de la madona es acotada por su capacidad de circular con pretensiones de universalidad por la cultura colombiana vía almanaques, catálogos y reproducciones que se introducen no tanto en los museos como en las salas, cocinas, y demás espacios de la vida cotidiana. Entre uno y otra, Beatriz González plantea una interesante crítica con relación a la mirada social de la mujer, pues el cuerpo que se sitúa en el tocador encuentra en el lugar que debía hallar su reflejo la imagen intervenida del cuadro renacentista, imagen religiosa y colonizante sobre el rol de la mujer y la estructura familiar que sigue vigente en la cultura colombiana. La obra de Beatriz González crítica justamente ese reflejo y lo que dicta de la imagen de mujer, su lugar en la institucionalidad cotidiana, las

expectativas que ello impone a la manera en que una mujer –particularmente en los años setenta en Colombia– puede verse a sí misma. Así, de la situación de extrañamiento se hacen sensibles tanto los prejuicios y formas de opresión de género en la cultura, como las maneras en que el acto poético de Beatriz González implica un modo de enunciación orientado a la emancipación creativa de los mismos. La artista transforma la imagen, la dispone *in situ* en el mueble cotidiano, ratifica su lugar cultural y con ello construye un plano de significación que González gusta de llamar provincial, es decir, provincializa la universalidad del referente simbólico silenciosamente distribuido en la imagen artística y en el sentido práctico del objeto, y explicita su efecto performativo en el campo de la cotidianidad y sus roles de género. Por ello, finalmente, ante este objeto tocador así intervenido y dispuesto se pierde su generización; deja de ser un objeto femenino o para lo femenino y ubica a cualquier espectador en receptor del reflejo, en cuerpo observado por la madona, en sujeto interpelado por la crítica. Así, hombre o mujer son signados por la experiencia de extrañamiento, lo cual acusa la participación que como sujetos cargamos en la reproducción del símbolo opresivo de la madona, madre diosa erotizada, sumisa y racializada. Así, lo que queda es una coparticipación en la forma del sujeto transgresor que tan poco lugar tiene en la rutina y cotidiana asimilación de la existencia.

Sin embargo, era necesario destacar esa agencia del sujeto transgresor para dar cuenta de la advertencia. La victoriosa risa de González fue recibida con una risa recíproca. Pero la transgresión aludida llegó a un punto en el que lo visto era motivo de humorismo. Esto es particularmente evidente en el caso de las obras dirigidas a la imagen pública del expresidente Julio Cesar Turbay, en *Televisor en color* (1980) y en *Decoración de interiores* (1981): un pequeño televisor intervenido con una imagen del expresidente en una de sus repetidas alocuciones por televisión y una cortina, una serigrafía sobre tela de 3 metros de alto por 14 de largo en el que se repite una imagen de prensa de Turbay en medio de una fiesta. Humberto Junca (2014) no puede dejar de preguntar si estas obras expresan que la vida política del momento no es más que mera decoración caprichosa y repetida, tras la cual se encubrían realidades como el Estatuto de Seguridad y el sistemático exterminio de la oposición. Sin embargo, al desplazar la forma poética que tenían sus muebles de la década anterior a las imágenes de la farándula política se pierde el potencial intertextual que evidenciaba su exploración del gusto y resta una cita directa,

crítica pero circunstancial, impactante pero restricta, de la crítica política que, hay que reconocer, constituye un acto de valentía y una exposición de la propia integridad y vida en este país. González en la década de los años ochenta se fatiga del gusto y convierte la enunciación del sujeto transgresor en una fórmula para la actitud política, cuyo resultado, en efecto, pasa por el humor. Así, se anestesia el extrañamiento y se vuelve un gesto más dentro del mimetismo del poder. El problema con la transgresión es que, si se llega a desligar del sujeto que la enuncia, deviene fórmula automática afín a la captura del poder. Cualquiera puede ser transgresor dentro del orden de la mercancía, donde la transgresión por sí misma deviene espectáculo, tal vez bizarro, pero no transformador de las fronteras del poder. Así, el sujeto transgresor se hace sujeto consumidor de la transgresión controlada. Prontamente se daría cuenta González que por esa línea la risa participaba de la evasión del sentir ante la violencia. Justamente la toma del Palacio de Justicia el 6 de noviembre de 1985, que resultó en una fatídica confrontación entre guerrilleros del M-19 y el ejército, dejando un centenar muertos y decenas de heridos, mostró a González que jugar el juego de la risa era participar de lo que se encubre: “allí acuñé la frase: ‘ya no puedo reír más’” (González B. , 2020, pág. 224). Con ello, el sujeto transgresor en la obra de González toma otro camino y otro formato, y renueva justamente aquello que necesitaba ser dicho sobre la violencia en un país que prefiere negarla y olvidarla –como bien lo recordó Gabo.

Bursztyn explora la transgresión en fragmentos de cosas recuperadas; González en la contraposición del objeto en la cultura y la imagen apropiada; Caro recurre a los prejuicios y multiplica (o mejor, multicopia) los interrogantes; Angulo hace explícita la performatividad del estereotipo racial para acusar el mimetismo; Echeverri y Palacios encuentran modos distintos de confrontar la situación opresiva heredada. Múltiples materiales hay en este juego de herencias que abre múltiples subjetividades. En esto, chatarras, muebles, imágenes, escobas y machetes se han mostrado vectores de exploración de una poética que para transgredir requiere componer el plano de significación de lo provincial poblado de las opciones de subjetividades múltiples que revelan la energía y vitalidad del territorio.

Parte 5: Emancipación, aunque...

Siempre que puedo recuerdo que no soy una artista política ni una pintora comprometida a la manera en que lo son los muralistas mexicanos. El artista se compromete con la realidad en el momento en que tiene la voluntad de sentir que su obra puede servir como una reflexión histórica. Como dijo alguien, el arte cuenta lo que la historia no puede contar.
Beatriz González. (Espejo, 2018)

(...Ya hemos recorrido toda la casa... “bueno, no toda, pero no sé, es que no está presentable” – dicho como quien no quiere la cosa–... La verdad, es que siempre hay un rincón de las cosas ocultas que no se quieren ver, ni mostrar. No es el antejardín, lleno de flores, limpio y barrido, con el encanto listo para la foto. Es ese rincón de chécheres, viejeras o vergüenzas de las que no se puede deshacer y que se esconden dónde no se puedan ver. Es como si el hecho de no verlos automáticamente ordenara la casa y diera lugar y paz a la rutina. Cada quien sabe qué deja allí. Pero las cosas siguen ahí, cual cicatriz que no se borra, marca del pasado, es presencia invisible, es carga que no se alivia. En mi casa, mi patio está lleno de cosas dolorosas. Las cosas se duelen y claman...)

Después de la toma del Palacio de Justicia en 1985, Beatriz González ve su obra y afirma “ya no puedo reír más”. Ve que la violencia no teme a la risa, al señalamiento cómico crítico; observa por televisión la magnitud de cada hecho, a pesar de la secuencia imparable de hechos; se indigna ante la indolencia de la farándula política y empieza a prestar atención a los rostros dolidos que van y vienen y de los que se prefiere no hablar; participa incluso del sentir de una madre que ve partir a su hijo al campo de guerra, a recibir entrenamiento para matar, sin posibilidad de negarse. Justamente en ese mismo año, su hijo fue llevado al servicio militar obligatorio –un hurto del hijo que no alcanza a ser rito de algo, que humilla la voluntad y hiere el cuerpo, lo antagónico de todo valor y principio que una madre y un padre quisieron para su hijo. El temor se hace furor cuando a la resignación se suma la angustia por enterarse de que dos bachilleres del grupo de jóvenes entre los que iba su hijo murieron por mala atención tras aplicar una vacuna y que, aun así, los jóvenes fueron despachados a zona roja. González cambia las lágrimas por objetos para componer un túmulo en honor a los bachilleres fallecidos. *Túmulo funerario para soldados bachilleres* (1985) (ver [Galería 4](#)) es un ejemplo de una de las últimas piezas en las que González recurre a objetos de uso como recurso expresivo y poético. En este caso, un muñeco de cemento del niño dios y unos materos, pintados todos de

camuflado, terminan expresando su sentir: “Yo estaba muy enfurecida y resolví hacer una obra inspirada en los túmulos funerarios que colocan en las carreteras cuando hay un accidente. En esa época, la imagen del niño dios con los brazos extendidos no era tan famosa como es ahora, que le piden cosas placenteras... Era el símbolo que ponían en las carreteras sobre un pedestal y en ese pedestal se ponía la imagen del niño dios con los brazos extendidos” (Museo de Memoria de Colombia, 2022). González deja salir la indignación que la risa ocultaba; no que haya perdido el sentido del humor o que cierta acidez no sea evidente en sus obras posteriores, sino que ya no es posible sentarse a reír con el televisor de Betancourt o sus noches de copas, como si eso fuera lo más meritorio de atención o juicio. En sus propias palabras: “la situación es muy grave; lo que sucede es que como somos un país de humoristas, no hemos dimensionado el drama” (Museo de Memoria de Colombia, 2022). Así como González, serían cientos las voces y lágrimas de madres que vieron ser arrebatado a su hijo y esperaron sin certeza de su regreso. El túmulo hace un alto, impide seguir el camino, el angelito es capturado por el camuflado para remarcar la muerte que allí señala, los materos se reconocen usuales, comunes, populares, tanto como las vidas que se han llevado.

La inminencia de la obra está en no seguir “guardando” túmulos en el patio de la casa, sino en exponerlos a la vía y la memoria. A partir de ese momento, González perderá el objeto y se concentrará en el rostro de los cuerpos desconocidos de la violencia en Colombia: “Las víctimas de la guerra pasaron a ser el centro de sus obras. Madres que lloran a sus hijos, cadáveres que flotan río abajo o cuelgan de un guando, hombres y mujeres que piden justicia, todos tomados de las noticias que recorta día tras día de los diarios colombianos” (Vanegas, 2019, pág. 232). Ya el objeto mueble y su mundo interior burgués del gusto y la cómoda rutina no podían tener lugar. Solamente reaparecería el objeto en *Naya* (2002) (ver [Galería 3](#)) dentro de la línea de reflexiones sobre las víctimas: en medio de un asedio paramilitar de meses en la zona del alto y el bajo Naya, la semana santa de 2001 presenció una masacre con un número indeterminado de víctimas, pero que los testimonios de los sobrevivientes permiten calcular en más de 100 personas asesinadas, aunque la mayoría de sus cuerpos agredidos y mutilados fueron arrojados por barrancos (Comisión Colombiana de Juristas, 2020). De esta macabra escena llega la noticia a González en ese año de 17 jóvenes que murieron en la masacre de Naya –solo los años y la investigación posterior

han develado hechos y cifras. Para estos jóvenes González dedica 17 taburetes sobre los que pinta la imagen de su cuadro *Empalizada* (2001). El cuadro es uno cargado de dolor; la empalizada que debía proteger deja expuesta, desnuda, abierta a la mujer que allí se postra; al otro lado de la empalizada se llora y se cubren los ojos, pero a este lado, al de la mirada, una mujer llora desnuda su pérdida, en cuatro, sobre la tapa de un féretro. Frente a la empalizada, a este lado del cuadro, para el espectador es inevitable verla vulnerable, disponible, como si la fuerza que debía protegerla fuera a devorarla, ultrajarla, empalarla en cualquier momento. Ese símbolo de vulnerabilidad y disponibilidad de la vida nuda se traslada sobre los taburetes para señalar la pérdida de esos jóvenes y darles un lugar colectivo, más allá de la cifra y la noticia. Tan es así que en 2020, Beatriz González, ya tan pletórica de símbolos como la edad otorga, reitera la instalación de *Naya* en la exposición *Cinta amarilla*, donde una cinta policial marcada con los cargueros de cuerpos de su obra *Auras anónimas* guía el recorrido por la sala, sus dibujos y recortes hasta llegar a los taburetes. Estos sencillos objetos, disponibles en el Pasaje Rivas, potencialmente presentes alguna vez en cualquier hogar, conjugan lo popular y anónimo con las marcas de una indignación reactivada –o que requiere ser constantemente reactivada.

Las características de estos objetos dejados en el patio de la casa es que una vez se hacen expresión, traen consigo un universo de sentido que explora la posibilidad de sentir indignación crítica, pero sobre todo de dar un lugar al acto expresivo como acto emancipador. Visto así, ciertamente, no podría afirmarse que solamente las obras posteriores a 1985 en González se proyectan como emancipación. Todo lo contrario, pues la contraposición crítica a la que alude su intertextualidad en cada uno de sus muebles implica tomar el desajuste, la disociación, la rotura como una opción liberadora desde el sentir. El arte de hoy es una cosa que sobrevive de la expectativa de interpelar el sentir, saltándose todas las condiciones materiales y las estructuras institucionales, así como su racionalidad empresarial, a fin de perseguir un paso transformador. Por ahora, diría, la lección de González está en ser capaces de reflexionar sobre la propia historia, sobre el lugar y rol de cada quien en esa historia y, además, conectarla con la disposición y sensibilidad hacia la manera en que percibimos y representamos a las víctimas de toda esa historia.

Diría incluso que todos los muebles de la casa estilo González tuvieron que pasar por el patio y ser reanimados. Digamos que mientras los objetos de uso tienden por desgaste hacia el destino que los sume en el olvido de un patio, conforme a la línea de tiempo de su uso, la obra insiste en la dirección inversa, esto es, en introducir en la experiencia cotidiana lo que está afuera. La poética del arte objetual implica adoptar el sentido de lo perdido o extraño en el objeto para convertirlo en elemento de significación y expresión central y con ello introducir la rotura en la experiencia. No en vano son muebles de pasaje popular, incluso de un estilo poco avaluado, los que explora González; también, como vimos, se trata de juguetes viejos en el desván de Bernardo Salcedo; de la cama de una casa en ruinas en José Alejandro Restrepo; de un solitario violín en Opazo; de enseres domésticos de la negrita en Angulo; de machetes oxidados en Palacios. El objeto de uso que se ha hecho obra deja atrás el sino de su usabilidad que le brindaba anonimato y se hace pieza singular, cuyo cotexto artístico compone una significación espacial y experiencial que hace la obra. Esa densidad de significación es el fundamento de la posibilidad de lo provincial: adoptar lo extraño de la cama, juguetes, muebles, escobas y machetes para que en la escena que compone y la experiencia a la que invita quede claro un lugar de enunciación privilegiado para movilizar un interrogante emancipador, una pregunta liberadora que desplaza el sujeto de la experiencia de la obra a un sujeto extraño con la obra. Libera el objeto, libera la obra, libera el sentido y la experiencia. Pero al hacerlo, ya no soy meramente un sujeto del enunciado –la obra me plantea mi posición ante el escenario de Angulo como parte del modelo racista doméstico–, ni un sujeto de enunciación –interpela críticamente el escenario y los códigos compartidos–, sino un sujeto enunciador con la obra –despojado, al menos por un instante estético, de los códigos, me ubico en el distanciamiento que requiere y hace posible pensar y sentir sin ellos. La obra de arte provincial instaure un lugar de enunciación para el cual el sujeto deja de ser un contemplador –situación que en sí misma, aunque receptiva, supone una posición de enunciación clara, fija y ajena– a ser un *co-enunciador* del mensaje crítico de la obra, pero (y más importante aún) también del distanciamiento sobre el lugar cómodo de la cotidiana experiencia para quedar re-ubicado en el plano que instaure ese distanciamiento: “no podemos reír más” con González, al igual que no podemos ver la historia del himno nacional con los mismos ojos de fervor infantil, ni convivir tranquilamente con la

feminización y racialización que hila la labor de la cocina con la historia de la opresión. Esa desestabilización de los sustratos discursivos de la experiencia es ya una interpelación que deja abierta la rotura, vía la intensidad con que se recepcione la pregunta liberadora que porta la obra y que nos lleva a ser partícipes activos del lugar del sujeto enunciador que instaura esa pregunta.

El punto al que hemos llegado es que no es solamente una cuestión de contenido, ni de forma de enunciación aquella que compete a lo provincial. La raigambre de lo provincial yace justamente en la búsqueda de emancipación. En esa pensabilidad más allá de las matrices heredadas e influencias normalizadas de pensamiento –y de sentir– que terminan arraigadas en las formas de subjetivación. De ahí que la posibilidad de emancipación requiera pasar por el sujeto, por transgredir sus formas e incitar su reposicionamiento como sujeto enunciador con la obra. En esa posición, que es justamente aquella de quien puede verse a sí mismo en el acto de enunciación, la voz que se enuncia ya no es ni la individual del ego ni la reproductora de lo mismo, sino la que compete, o incluso llama a comparecer el ser en común en torno a esa diferencia compartida, a esa singularidad que nos convoca y nos hace vivir el empático extrañamiento de, por ejemplo, el potencial antropófago o la soledad de lo real maravilloso, entre otros. No se trata de confundir el artista con el sujeto co-enunciador, pues las más de las veces las exploraciones artísticas terminan abriendo escenarios que superan la intencionalidad del personaje. El sujeto co-enunciador con la obra corresponde a una posición pragmática emergente de la experiencia de extrañamiento de la obra y que compete a lo común que allí irrumpe, por inusitado que sea. María del Rosario Acosta y Laura Quintana señalan que la emancipación pasa por una interrupción del mito que permite escuchar lo inaudito, a saber, “la voz de una comunidad interrumpida, inacabada; el secreto de lo común que debe poder permanecer como secreto, allí donde lo político no es sólo (o no es ya) la visibilidad, el aparecer, lo común y compartido, sino la desgarradura, el vacío, la pausa en la que com-parece la singularidad” (2010, pág. 64). Lo que confronta aquí es justamente el impedimento normalizado en el sentir y en el pensamiento de ver la rotura necesaria; la experiencia de extrañamiento en la obra y del sujeto traspasa las fronteras de la particularidad individual para instaurarse como singularidad que nos compete y que, por ello, instaura el lugar de un sujeto que

podemos ser. La idea -o ideal mismo- de emancipación es nada sin la posibilidad de pensar y dar un lugar a una forma de sujeto que pueda vivir su desarraigo provincial.

De modo que la idea misma de emancipación se hace vector de lo provincial y la forma de sujeto que ella requiere. Empero, no es fácil seguir y lograr esta fuerza. Como la casa *González* muestra, puede ser el esfuerzo de toda una vida y, aún así, quedar inconcluso ante los dolores de la vida misma. Así que a la emancipación no se llega; se persigue, pero no se alcanza. Tiene la forma del deseo. Se mueve la materia toda para alcanzarla, pero en cuanto se acerca se escapa, pues cada apalabramiento como cada materialización o forma de expresión busca contener lo que es, *per se*, escapismo, simbolizar lo que se conecta con el afuera, institucionalizar en obra lo que es desarraigo provincial. Así la obra termina por perseguir e instaurar su propia disociación, sin la cual la emancipación no sería pensable. Para García Canclini la mirada emancipatoria en el siglo XXI se confronta con la convicción de que las distintas sujeciones son interdependientes y las redes de dominación han hecho opacas las identidades de los actores y dispositivos de opresión. Ya no se cuenta con la confianza crítica marxiana del señalamiento fetichista e ideológico de un enemigo claro y concreto. Los desplazamientos y globalización de las finanzas, la transparencia del consumidor para el sistema de mercado que sabe qué hace antes de que consuma, la carencia de confianza ciudadana y el desinterés político, entre otros aspectos, señala el autor, sumen la vida social en un registro de incertidumbre social. Entre la precariedad y la incertidumbre se reproducen subjetividades sumisas cuya preocupación central es la supervivencia. Incluso, afirma García Canclini, la noción misma de resistencia se nota sesgada e ineficiente, pues se acota a unos sectores convenientes a formas de mercantilizar la cultura, como la ecología, la etnicidad o el género, “pero casi nunca postulan un frente solidario y eficaz para transformar estructuras donde estas dimensiones de la dominación trabajan juntas” (2014, pág. 276). La idea de una emancipación no corresponde, entonces, a los ejercicios de develamiento discursivo del control de los cuerpos, deseos, conductas y representaciones sociales. En estos límites, solamente se acota lo dado y se contiene lo dicho y el sujeto que habla en la opacidad de la estructura vigente. Por el contrario, resulta necesario un ejercicio poético de rearticulación de lo visible y lo invisible, de lo dicho y lo anónimo, que acuse como extraño lo dado. Por ello, destaca García Canclini, “quizá el arte más estimulante de hoy sea el que busca renovar la convivencia en tensión con la crítica

que hace visible el disenso entre los regímenes de sensibilidad y los regímenes de comprensión. Convivir sin dejar de disentir, resistir no con la ilusión de alcanzar la transparencia sino de reducir la opacidad y evitar que nos arrinconen en la sobrevivencia” (2014, pág. 281). La emancipación no es resistencia, ni se reduce a la denuncia crítica; convive con el reto poético de pensar una rearticulación posible.

Empero, lo posible plantea un problema mayor. ¿Cómo puede pensarse algo que pertenece a lo futuro, a lo que aún no es, a partir de formas que pertenecen al pasado, a una temporalidad que emana de lo heredado? Rancière se pregunta, “¿ha pasado el tiempo de la emancipación?”. Si contemplamos el “tiempo de la emancipación” como perteneciente a las expectativas de la modernidad y del progreso de los pueblos, claramente sería cosa añeja. La emancipación aparece como una cita dependiente del poder de su contrario, acotada a los límites de su control y desarrollo. Es el problema de pensarse emancipado por hacerse menos subdesarrollado o más mimetizado. Si el mimetismo no se vendiera como liberación y progreso, perdería buena parte de su efectividad; el “casi iguales, pero no exactamente” ha funcionado en ese tiempo de liberación emulada y de independencia falseada que termina reproduciendo la misma matriz y estructura del poder colonial. Por ello la supuesta necesidad de un libertador o un caudillo que ejecute la independencia que el pueblo, por mentalidad y torpeza, no podría lograr es una comodidad histórica, pues la figura misma de este personaje es mimética del orden y el poder soberano. Por el contrario, afirma Rancière:

la emancipación es la ruptura con ese esquema que une la concepción unilineal – “progresiva”– del tiempo con la reproducción de la jerarquía de los tiempos [...] El trabajo de la emancipación es entonces el de autonomizar la potencia igualitaria detrás de toda relación de desigualdad, el de construir su propia esfera de eficacia. Construir esta esfera de eficacia quiere decir construir un tiempo que le sea propio, un tiempo que puede comenzar no importa cuándo, no importa dónde y no importa por qué. Tal construcción supone una ruptura con el orden instituido de la distribución del tiempo y con su esencia, el imperativo del “trabajo que no espera” (2014, pág. 23).

Ello supone que hay que construir la dimensión del propio tiempo. Vivir el tiempo de la propia experiencia, en lugar de las velocidades del orden y la institucionalidad. De ahí que hablemos de rearticulación, pues lo que se hace materia de articulación proviene de la posibilidad de darle forma al presente de las relaciones. Usualmente se piensa el tiempo del pasado dado al futuro porvenir. Pero la emancipación compete al presente inminente,

pues justamente el instante se muestra doble en su temporalidad: o se ajusta al tiempo de lo preestablecido, el trabajo y la rutina, o se desajusta, se sincopa, se hace rotura y obliga hacer otro ritmo. Para Rancière, esa apertura de tiempo en el caso de los proletarios que convertían la pausa laboral en momento de poesía implicaba poder participar en varios mundos de experiencia. Pues en lugar de la experiencia compartimentada de los horarios individualizantes del trabajo, la rearticulación poética del presente cuestiona el orden del día y permite percibir el lugar de cada quien dentro de lo común. Como no habría una forma paradigmática de rearticulación, lo que emerge es una multiplicidad de alternativas de interrupción, cada una con su propia elongada experiencia. Esto puede ocurrir, siguiendo a Rancière, en un movimiento social, pero también, estimo, tendría lugar en un acto pedagógico, en un encuentro familiar, en una lectura de poesía y, sin duda, en una experiencia de una obra de arte, pues en lo cotidiano también se tejen tiempos y formas de subjetivación: “La emancipación demanda vivir en varios tiempos a la vez. Las formas de subjetivación por las cuales individuos y colectivos toman sus distancias en relación con los imperativos de su condición son a la vez rupturas en el tejido sensible de la dominación y en las maneras de vivir en su marco” (2014, pág. 26). Por ello, toda acción tendiente a la emancipación se apoya en la búsqueda y rearticulación de un plano en el cual sea posible “vivir como iguales en el mundo de la desigualdad en lugar de esperar el reino de la igualdad prometido” (2014, pág. 26). ¿No es justamente esa la motivación del arte colombiano? ¿No es esta la insistencia de las obras que han poblado la casa estilo *González*, así como aquellas que han llegado en el camino? Entre el violín de las vidas perdidas de Opazo y los enseres de cocina de Angulo, por ejemplo, se demanda un plano de emancipación que tenga su propia temporalidad; la rearticulación poética del presente apunta a esa opción, por más que sus tensiones de base permanezcan. Y es por ello que, tal y como las obras ilustran, el presente de la emancipación siempre está en obra.

En 1999, Carolina Caycedo (1978-) y el grupo de amigos universitarios con quienes conformó el Colectivo Cambalache (1997) recorrieron las calles de la ciudad, desde el barrio La Soledad hasta el barrio Venecia, con parada obligada en el célebre Cartucho, llevando consigo “El Veloz”, un carro de balineras para reciclaje. La acción fue titulada *El museo de la Calle* (ver [Galería 4](#)), pues El Veloz cargaba objetos varios disponibles para el trueque con los transeúntes: llegados a un punto, las cosas se instalan en el suelo, se

exponen sobre el carro, se disponen al intercambio de objeto por objeto. Y son los habitantes de la calle los principales asistentes y sorprendidos, no solo de que el término museo hiciera la calle y llegara hasta ellos, sino de que sus posesiones –un zapato, una pipa de basuco, un cuchillo, un pedazo de papel– adquirieran valor de cambio y de que, con ellos, su participación en este circuito fuera posible. El Colectivo Cambalache rearticula el mundo en las calles mismas de la ciudad. Con el transcurrir del carro y de las horas, los objetos iniciales ya no están y el museo se empieza a poblar de seres materiales extraños, pero representativos de esta vida del afuera del circuito comercial de las cosas y su ciclo de vida, tal y como, relata Caycedo: “una especie de bastón, con una cuerquita para colgárselo como un fusil en la espalda, no es que yo me haya colgado un fusil –risas–, ...con una cabeza de un payaso de plástico en un extremo, adornado con muchas cosas de colores... era muy barroco, muy lindo... y en la punta un chuzo con el que te podían matar” (Lara, 2017). Federico Guzmán, miembro del colectivo, describe en el blog del proyecto que el resultado constituyó una diversidad testimonial de la vida cotidiana en las calles de Bogotá; ese escenario oscuro y olvidado, generalizado como ñero y despreciable, acomodado al nivel de las basuras, contiene su propio ritmo, su propia lucha y esperanza, en el que cada objeto posible puede resultar de valía para alguien más que se encuentra arrojado a la sobrevivencia del día y a recoger para comer, para dormir o para anestesiar la existencia en la dosis del día. Este museo reconoce a su público y se desplaza entre sus posibilidades. Resulta connatural al encuentro entre iguales “hacer el cruce”; cuando nada nos distingue, todo es intercambiable. El cambalache es el acto recíproco en el que esto es posible vía la nivelación del valor de uso y el valor de cambio. Pero lo que suena libertario, nace aquí de la carencia y abyección absoluta. Es el acto del reciclaje lo que motiva este espacio de trueque simbólico que, de hecho, es lo que tiene lugar en las calles entre recicladores: “Los recicladores utilizan la calle como espacio de intercambio. Trapichean y recontextualizan objetos, imágenes y todo tipo de material callejero para cambiarlo o revenderlo. Transforman el “material secundario” en su materia prima. El trueque es común. El cambalache es su espacio” (Guzmán, 1999, pág. parr 31).⁹² El Museo

⁹² Guzmán continúa: “Quizás el arte del rebusque se basa, como dijo alguien, en repasar el camino, mirar lo que otros miraron y ver lo que otros no vieron. En este reciclaje de símbolos hay que echar ojo, la basura y los objetos inútiles se vuelven otra vez mercancías que redesciben las relaciones humanas y sociales ¿...dónde fueron a parar el viejo computador, los repuestos del carro y el tostador que tiramos a la basura...?”

de la Calle termina yendo a ver lo que hay pero que nadie quiere reconocer, a ver las cosas con otros ojos y participar con seres humanos que la sociedad ha desechado, tal vez, para terminar encontrando que los poetas, los profesionales, los expolicías, las familias, etc., que allí viven una nómada vida del rebusque no son tan distintos de quienes insistimos en separarnos de ellos y solo están en ese afuera por nuestra terca persecución de mimetizarnos en la normalidad de los símbolos del capital. Si nos dejamos llevar por El Veloz, ese objeto particular que se desplaza luchando con buses y miradas despectivas, desaparecen las pretensiones de un futuro mejor o de un pasado explicativo, y el tiempo presente se elonga y articula con el respetuoso encuentro con las realidades que confrontan la comodidad y seguridad del silencio y la invisibilización –sobre todo aquella que justificó desalojar 9000 personas de una calle habitada para construir el parque Tercer Milenio, como si el lugar fuera el problema y no la miseria que allí se oculta. Por ello, para Guzmán, “El Veloz no se enfrenta al Caos exterior, sino que lo ingiere y lo incorpora dentro de sí. De la misma manera, en múltiples roces y encontronazos, la cuadrícula de nuestras ideas preconcebidas se va abollando a base de golpes con la realidad y se transforma en la rueda engrasada que conduce el proyecto” (1999, pág. parr 61). Reciclar el caos, rebuscar la vida, abollar los prejuicios con la realidad, se hacen principios estéticos vigentes en la existencia que se apropian, se ingieren en la obra para instaurar con franca literalidad el espacio de una provincia de trueque en el que el presente tiene valor cuando la vida está al borde del olvido. Llevarnos por las calles de Bogotá, es un interrogante emancipatorio en la obra que se basa en la rearticulación poética del presente, en el que cada objeto del museo de la calle resulta potente movilizador de subjetividades que del olvido pasan a la participación.

Como la obra de Cambalache muestra, el objeto en la obra se convierte en vector de una rearticulación de los signos del presente a través de una participación extrañante que se muestra transgresiva frente a la normalidad de una subjetividad sumisa. Hace aparecer sentires y significaciones que evocan formas de subjetividad alternas, una multiplicidad más acorde a la diversidad de formas de vida en esta geografía que a las influencias de los

No se asombre de encontrarlos hoy expuestos junto a la lámpara de Aladino en esa compra-venta y redistribución informal. La cultura material de nuestra sociedad se exhibe en los puestos de cachivaches entre la bomba de gasolina de la Caracas y la plaza de abastos de la Carrera Once” (Guzmán, 1999).

discursos modernizantes y las herencias unívocas coloniales. De modo que el objeto se convierte en la obra en vehículo del interrogante emancipador que invita a la experiencia de extrañamiento. Es a través del intercambio de objetos del museo de la calle que se elimina la mediación del dinero y se nivelan las relaciones entre seres. Pero también se expresa en el hombre-silla del carguero de Restrepo, o su cama de cantor de prócer en casa de boñigas y la retroactividad mítica con la que cuestiona la comodidad histórica; Antonio Caro, Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios mostraron una generación que encontró en el repertorio de su propia vida, memorias y acontecimientos los objetos con los que subvertir el cerramiento del lenguaje del arte; la negritud en Angulo, Echeverri y Palacios se materializa en objetos y su mundo de existencia que acusan los signos que la mirada implanta, pero cuya herencia y fuerza de opresión no discierne en términos de racismo y orden jerarquizado, a la vez que esos objetos expresan la potencia de la cultura por ser más allá del lugar otorgado en esa jerarquía y por instaurar su propio lugar de enunciación. La lección de González de lo provincial se hace un principio poético y estético ineludible en un escenario marcado por las influencias y por la disociación del sujeto: en una sociedad marcada por el colonialismo, el arte requiere ser expresión de aquella necesidad de las subjetividades de contar con su propia provincia. La permanente referencia y lucha con lo heredado, nace de esa condición seminal, pero a la vez instauro el plano en el que un mueble, una cosa, un objeto puede significar una rearticulación poética de los signos del presente.

Así, la idea de emancipación desde lo provincial no puede consistir en levantar enemigos de otras latitudes, sino en, al decir de Ticio Escobar, interceptar lo ajeno dentro de lo propio y seleccionar lo que sirve, incluso tergiversarlo para adaptarlo. Esa ha sido, según este crítico, una pulsión de la manera en que, a pesar de las condiciones de opresión y lucha, “muchas comunidades, miserables y humilladas, reconstruyen tercamente sus mundos de sentido”, mediante “construcciones simbólicas sin las cuales la comunidad se quiebra y se dispersa” (Escobar T. , 1994, pág. 49). Por ello, la emancipación no tiene lugar por desplazamiento de lo extraño hacia lo exótico, ni por inclusión global, desde una posición que usurpa justamente la raíz simbólica. “La cuestión no está en salvar a las culturas discriminadas haciéndolas subir, camufladas, al pedestal del gran arte, sino en reconocerles un lugar diferente de creación” (1994, pág. 50). Ese lugar corresponde, en

nuestra consideración, con el lugar de lo provincial, entendiendo que éste no se instaura como mera oposición ni por ocurrencia individual, sino que extiende la base común del sujeto disociado en cuya rotura encuentra la posibilidad de expresión, disensión y transgresión del presente.

Conclusión

Los muebles de González nos llevaron a lo provincial y el diálogo con otros objetos, otras obras, ha puesto sobre la mesa unos rasgos singulares de su pertinencia poética y estética. Claramente lo provincial no es algo a ser cartografiado, ni puede confundirse con el esquema de prejuicios de lo provinciano. Por el contrario, es algo que compete a la experiencia de extrañamiento en la obra y que el objeto hace aparecer. Se trata de un lugar, pero de enunciación, cuyas implicaciones transgreden en algún grado o faceta la herencia discursiva normalizada en el orden cultural y de la subjetividad. Ser llevado a ese lugar implica reconocer y adoptar una posición ante las contraposiciones vívidas y persistentes que aun pueblan esta tierra del aunque. Así, pues, hay una serie de lecciones que tienen lugar en la casa *González*.

Lo provincial toma lo propio como material y pulsión de su expresión y lo extraña para hacerlo patente, de modo que la propia comunidad devenga mi propia otredad. Todo lo que en la rutinaria percepción es visto, se hace susceptible de esta poética de expansión del sentido. De ahí la pertinencia de las contraposiciones como expresión de las convivencias entre contrarios que atraviesan el sentir y la subjetividad. Al abrir las fronteras de significación de los elementos intertextuales en la obra, se expande el campo de significación para el espectador de la obra en torno a la experiencia que remite el objeto, ya la vida hogareña cotidiana de González, ya la gratuidad de la infancia en las cajas de Salcedo. Tal y como hay discursos normalizados en torno al hogar y el gusto, así como de lo que somos y hacemos desde la niñez, asimismo hay opciones de contraposición como exploración de alternativas de sentido. De ahí que obras como las de González o Salcedo, una vez convierten la familiaridad del objeto en una experiencia de extrañamiento,

dislocan el orden discursivo y, con ello, nuestra propia posición: visto desde la obra, el aunque que lleva la obra nos pone en un lugar de enunciación en el que nuestra propia comunidad deviene alteridad. Ella es expuesta para poder dislocar el nosotros que damos por sentado y percibir lo común como si no lo fuera. Desde allí, lo provincial deviene mirada crítica que no puede sino hacernos ver lo que somos y sentir el extrañamiento de hacerlo.

Dadas estas distinciones, la segunda parte exploró las influencias que componen ese encuentro adversativo que da lugar a lo provincial. La cama de Orestes Síndici en la instalación de Restrepo plantea un diálogo con la historia de influencias para generar formas de interpretación del pasado que interpelan la enunciación del presente. Así, las influencias que entran en juego en el establecimiento potencial de lo provincial en la obra exigen la lectura de los entrecruzamientos de los códigos que la herencia colonial impone y que la cultura normaliza en la cotidianidad. En efecto, la herencia colonial se manifestó como una efectiva y silenciosa herencia cultural que estructura el orden y las jerarquías de dominación en el campo social, pero, a la vez, su misma necesidad de univocidad y uniformidad terminan mostrando que otras influencias, culturales, populares, vitales, escapan a sus aparatos de captura y delinear formas de crisis, esto es, encuentros conflictivos entre el orden y las fugas, la unicidad y la multiplicidad, haciendo del aunque de las influencias la expresión de una constitutiva disociación del sujeto. Esto significa que, si no hay crisis, no hay razón para pensar lo provincial. Vivir el estado de crisis es aceptar las intersecciones de influencias como componente de lo provincial, un tejido de contraposiciones, conflictos que, aunque permean la cultura, no eluden la crisis. El arte insiste en abrir una rotura en ese tejido, a través de la cual se evidencia la contraposición de influencias, es decir, la obra invita a poder ver el nosotros desde el lugar de lo provincial, al marcar la crisis de los símbolos heredados y sostener la disociación constitutiva del sujeto.

En vista de esto, se hace pertinente el problema de hablar por otros, es decir, reconocer la posición desde la que habla el arte colombiano, en lugar de anteponer formas de hablar sobre el arte colombiano. Adoptar un “lenguaje internacional del arte” puede significar opacar el lugar de enunciación que instaura la obra y, además, incurrir en la reproducción

de estereotipos unificadores acordes a las jerarquías discursivas. Pero, en la medida en que la obra interpele la realidad y la subjetividad, la obra, entonces, cuenta con su propia enunciación y su performatividad da cuenta de la mirada con la que recrea el contexto que le dio lugar. Así, lo provincial se abre a lo múltiple que allí se expresa. El aunque del lenguaje se ubica en la contraposición de lo que podemos ser en el espacio de lo dicho: aunque el arte viva y circule en dispositivos discursivos que corresponden a lo que otro dice sobre el arte latinoamericano, la poética artística latinoamericana crea su propio lugar de enunciación y demanda la pensabilidad de categorías acordes a su exploración.

Al seguir el rastro de esta libertad de lo provincial, resulta inevitable llegar al lugar del sujeto en esta enunciación. Pero ya la contraposición entre la herencia colonial del orden discursivo de lo dicho sobre Latinoamérica y la posibilidad de alternativas de ser en disociación con el orden, muestra que la subjetividad no es unívoca, sino múltiple; al ser dicho de muchas maneras, la polivocidad se convierte en un recurso para abrir la enunciación y, con ello, para dar cuenta –desde su propio lugar de enunciación– de múltiples formas de la subjetividad en un espacio de simultaneidad. Así, frente al sujeto colonial, el sujeto de la herejía con que se confronta el orden racializado y colonial, tal y como expresan las relaciones entre cuerpo, objetos y personaje en las obras de Angulo; la herejía como resistencia hace parte de la manera en que en la obra esos tres elementos constituyen su estado provincial y, con ello, deviene principio estético que trastoca la representación de sí. Encontramos allí que los objetos se prestan a una inversión de los signos que hacen territorio para la expresión del sujeto hereje. Pero también el sujeto mestizo, como marca racializadora geopolítica, es confrontado desde las expresiones estéticas de la tradición cultural latinoamericana: la sumisión del sujeto mestizo convive con el aunque que le propone el sujeto antropófago, un sujeto ritual, guerrero, nominal que digiere al enemigo para ratificar la supervivencia y el sentido de la comunidad; a través de la diferencia que acepta y ejecuta, defiende un nosotros que no se reduce al mimetismo colonial. El sujeto antropófago expresa la necesidad latinoamericana de mantener viva la continua creación, disociación y resistencia que implica dar sentido a su existencia. Pero también en el realismo maravilloso se expresa un sujeto crítico y atento, disociado de las dicotomías ilustradas de lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, lo que pertenece al nosotros y lo arrojado al tiempo de la soledad. El sujeto real maravilloso se caracteriza por

naturalizar lo insólito, pero afincado en lo posible y cotidiano de los modos de vida en la región. Es por ello que las novelas de Carpentier y de García Márquez mostraron que la soledad corresponde a lo insólito que también resulta vivir y morir en las condiciones que pululan y se comparten en América Latina. El sujeto real maravilloso nace de lo que se hace expresión de la existencia. Entre uno y otro, se heredan multiplicidades que las obras de arte exploran, en manifestaciones de esa múltiple subjetividad transgresora que puede, a través de un machete, evidenciar un conflicto de tradiciones o invertir las posiciones de dependencia y opresión laboral. Entre estas y otras obras aludidas, no queda sino reconocernos en nuestra simultánea multiplicidad, tan abierta, dinámica y potencialmente creativa como el universo de cosas y recursos que nos han invitado a la experiencia de extrañamiento.

Justamente esa experiencia de extrañamiento y esa multiplicidad es la que, finalmente, muestra que lo provincial guarda una pulsión por la emancipación. Por una parte, porque implica una rearticulación del presente: en la medida en que los muebles de González, el violín de Opazo o los enseres de cocina de Angulo demandan un plano de emancipación que tenga su propia temporalidad, distinto a los condicionamientos del pasado o las interpelaciones ideológicas del futuro, la rearticulación poética del presente implica reconocer la experiencia de la obra como una posibilidad de sentir y pensar el presente en un estado permanente de obra. Por otra parte, porque esta rearticulación también implica que vía el extrañamiento que vehicula el objeto, dejarnos interrogar por la obra conlleva posicionarnos como sujeto co-enunciador con la obra: más allá de lo enunciado o del sujeto de enunciación como posición crítica, el sujeto co-enunciador es el que transita los códigos de lo normalizado para ubicarse en un plano de lo posible. Así, como enseña la casa *González*, lo provincial muestra que frente al colonialismo, el arte expresa la permanente referencia y lucha con lo heredado y, a la vez, el objeto instala una provincia en que un objeto puede significar una rearticulación poética de los signos del presente. La opción que nos abre de ser con la obra, extiende la base común del sujeto disociado y sus posibilidades de transgredir lo dado y concebir la emancipación en el largo transcurrir del presente.

Galería 4

Ilustración 46: Beatriz González. *Peinador, gratia plena* (1971). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)



Ilustración 47: Beatriz González. *La última mesa* (1970) Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)



Ilustración 48: Beatriz González. *Vive la France!* (1979). Tomada de Catálogo Razonado Beatriz González (2021)



Ilustración 49: Bernardo Salcedo. *El viaje, el enmaletado* (1975). Tomada de Galería Oscar Román (2022)



Ilustración 50: Bernardo Salcedo. *La virgen de Bojacá* (1968). Tomada de Iovino (2001)



Ilustración 51: Bernardo Salcedo. *La valija de Lola* (1966). Tomada de Iovino (2001).

Ilustración 52: Alicia Barney
Caldas. *Diario II.*
Bocagrande I (1978). Tomada
de Barney (2022)





Ilustración 53: Antonio Caro *Hágalo usted mismo* (1992).
Tomada de Banrepcultural (2019)

Ilustración 54: José Alejandro Restrepo. *Orestiada, oda a Oreste Síndici* (1989). Tomada de MDE07 (2007)



Ilustración 55: Carlos Castro. *El que no sufre no vive* (2010). Tomada de Castro (2023)



Ilustración 56: José Alejandro Restrepo. *El paso del Quindío* (1998). Tomada de Banrepcultural (2019)

Ilustración 57: Mario Opazo.
Solo de violín (2010).
 Tomada de Opazo (2012)



Ilustración 58: Liliana Angulo. *Negra Menta*
 (2003). Tomada de Valenzuela Klenner
 Galería (2022)



Serie: *Negra menta* (detalle)
 2003

Ilustración 59: Liliana Angulo. *Negro Utópico* (2001). Tomada de Valenzuela Klenner Galería (2022)



Ilustración 60: Liliana Angulo.
Mambo Negrita (2006). Tomada de
Valenzuela Klenner Galería (2022)



Ilustración 61: Fabio Palacios. *Bamba, martillo y refilón* (2010). Tomada de Banrepcultural (2019)



Ilustración 62: Clemencia Echeverri. *Juegos de herencia* (2008). Tomada de Echeverri (2022)



Ilustración 63: Beatriz González.
Túmulo funerario para soldados bachilleres (1985). Tomada de Museo de la Memoria (2022).



Ilustración 64: Colectivo Cambalache. *El museo de la calle* (1999). Tomadas de Guzmán (1999)

**LO ESPECTRAL, SIN TIEMPO PARA CURAR.
LOS OBJETOS EN EL ARTE DE LA
VIOLENCIA**

Matar es la manifestación absoluta de poder y no existe nada que el arte pueda hacer contra el poder. Frente al poder absoluto podemos decir que el arte es inútil e impotente en muchos aspectos. Pero, aunque suene contradictorio, posibilita el reingreso de la vida que ha sido desacralizada a la esfera de lo humano. Como lo ha explicado el filósofo Giorgio Agamben: “Cuando el sujeto da cuenta de su propia ruina, la vida subsiste, quizá en medio de la infamia en la que existió, pero subsiste”. En este sentido el arte permite la continuación de la vida. Por lo tanto, en estas piezas no veo solo el recuerdo de la existencia oprimida, sino también un ethos inmemorial. Mas allá de todos los elementos biográficos, el arte nos confiere un testimonio de la vida (Salcedo, 2003, pág. 9).

Un abrumador sentimiento de compresión me aplasta, aquí, sentado en mi silla, atravesado por la ineludible presencia del temor y el dolor que pueblan los objetos de aquellas obras de arte abocadas a la historia y presente de la violencia y la guerra en nuestro país. Es un temor singular, no propio, pero en la propia sangre. Da miedo mi tierra, da miedo la historia contada y más aún la no contada; asusta el vecino desconocido, pero oprime la inclemente soledad que deja el temor. La silla desde la que pienso y siento estas palabras se hace a la vez tan aguda y tan extensa como un punto en el océano del que no se puede escapar, que no da tiempo para huir. De hecho, que carece de tiempo. Como las obras de arte con las que dialogaremos, el tiempo de la obra colapsa el tiempo del sentir en una virtualidad que entrecruza pasado, presente y futuro: no solo la historia de este Macondo rueda sobre el mismo eje, sino que el acoso del dolor y el sufrimiento parecieran estar fuera de toda historia –si la historia registra cadenas de eventos y el dolor en esta patria nunca ha dejado de ser, aún no ha el tiempo de reportarlo.

Pero me adelanto demasiado. Iniciemos otra vez. Los objetos de las obras de arte de la violencia en Colombia juegan un papel singular frente a este espinoso asunto. La experiencia de ese objeto familiar se muestra en las obras atravesado por el dolor, violentado en su ser, y, sin embargo, atractivo en su condición. Resulta imposible quitar la mirada dada a ese objeto herido y, por lo mismo, ese lazo instaura una demanda sobre la propia experiencia y respuesta a la experiencia de extrañamiento del objeto. En lo que sigue desearía ubicarme en el punto de cruce de esta relación para atender una inquietud: ¿puede “hacer”, puede tener agencia la obra de arte objetual? Ese compromiso particular que tienen las obras de la violencia, que no puede reducirse al fantástico azar del objeto

encontrado, ¿implica para la obra una posibilidad de hacer algo a través del extrañamiento del objeto? Pensar en la agencia de una obra de arte es trasladarnos a la relación con el objeto como algo más que una herramienta o medio, sino como una entidad con quien interactuar y que genera efectos en la propia experiencia.

Habría que empezar por entender lo que es quedarse en esa silla. Una silla no es más que uno de los tantos dispositivos de confianza con los que poblamos nuestro habitar; esos objetos con los que damos forma y pacificamos nuestra condición humana. En las primeras páginas de *La condición humana*, Hannah Arendt nos recuerda que “cualquier cosa que toca o entra en mantenido contacto con la vida humana asume de inmediato el carácter de condición de la existencia humana. De ahí que los hombres, no importa lo que hagan, son siempre seres condicionados. Todo lo que entra en el mundo humano por su propio acuerdo o se ve arrastrado a él por el esfuerzo del hombre, pasa a ser parte de la condición humana” (2009, pág. 23). Lo que llamamos vida cotidiana esta moldeada por la fuerza que esos objetos imprimen sobre la experiencia y que, aunados al entorno natural, adquieren la objetividad del mundo. Condicionan nuestras acciones al punto que hacen feliz la existencia, en la misma medida en que respondemos a su carácter pretérito. Sin las cosas, la existencia sería imposible; “éstas formarían un montón de artículos no relacionados, un no-mundo, si no fueran las condiciones de la existencia humana” (2009, pág. 23). De ahí que ella apele al mito griego de la casa: aquel lugar propio que hace libre y que en cuanto tal permite y autoriza ser y actuar como un ser político, un miembro de la *polis*. Quien tuviera su casa bien ordenada, esto es, sus necesidades satisfechas, podía ser reconocido como igual –aún si al interior de la casa la autoridad vertical era incuestionable. En esa línea de pensamiento la casa es vista como un entorno donde lo básico ha de ser suplido y donde cada quien es su rey, amo y señor. De ahí la persistencia en los siglos de ese “moderno encanto por las “pequeñas cosas”” del cual se embriaga cada quien en sus cuatro paredes, “extendiendo a estas cosas un cuidado y ternura que, en un mundo donde la rápida industrialización elimina constantemente las cosas de ayer para producir los objetos de hoy, puede incluso parecer el último y puramente humano rincón del mundo” (2009, pág. 61). Las sillas, materas, mesas, camas, decorados, juguetes, camisas y demás se convierten en extensiones del esfuerzo por hacer habitable la existencia condicionada, por ser dueño de un rincón del mundo y, sin duda, de la propia vida –aún si aquellos objetos

son a la vez emblemas de lo que nos iguala y nos separa como seres sociales. Como tantos otros relatos griegos, la apelación a este no deja de tener el sinsabor de la conveniente ficción una vez se confronta con la realidad. ¿Será parte de la condición humana solamente este objeto que me reúne y glorifica mi existencia? ¿Qué pasa cuando el objeto me martiriza, cuando recuerda el dolor y sufrimiento? ¿Qué es una casa cuando las puertas se cierran con llave por el temor que ya ha invadido, desde mucho antes de atisbar los uniformes o escuchar el grito del cuerno de venado⁹³? En Colombia, las casas son también espacios en contraposición en que se vive, esto es, se persiste en defender una dignidad y, a la vez, son los primeros lugares de incursión de la violencia; en sus esquinas se esconden recuerdos dolorosos –o dolosos– de lo que no se olvida, pero se prefiere silenciar. Las cosas colapsan sobre el sentir en ese doble esfuerzo de esconder la cicatriz y, a la vez, convivir con el espectro.

Justamente –y ciertamente hay justeza en ello– esta ambivalencia se hace costumbre. Se ríe y se llora en simultáneo. Podría decirse que es una habilidad humana, no necesariamente contextual. De hecho, ¿qué hay más humano que la violencia? La violencia es, como acota en las primeras líneas Byung Chul Han, proteica: antes que el fuego hubo el robo, antes que el florero, la guerra. Solo que el diagnóstico del pensador coreano se ciñe al contexto europeo contemporáneo que le tocó vivir: “en la actualidad, [la violencia] muta de visible en invisible, de frontal en viral, de directa en mediada, de real en virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva, y se retira a espacios subcutáneos” (2016, pág. 2). No es exactamente nuestro contexto, en el que además de seguir importando colonialmente las actuales formas de opresión e hipervigilancia, la violencia sigue abriendo la piel, la carne y los pedazos de cuerpo restantes. Ello no solo ocurre, sino que se normaliza, se conversa con el café de la mañana, se reconoce como algo que ocurre y puede ocurrir; incluso se le teme al salir de casa (aunque muchas casas sean más peligrosas que el exterior), pero a la vez se banaliza, se evade, se entremezcla en la rutina y se lleva a cuestras cual morral escolar.

⁹³ El sonido del cuerno de venado era señal de la presencia de atacantes bandoleros en los años 50 en algunas regiones del país.

Uno de los efectos de enfrentar las obras de arte de la violencia es la dificultad para sostener esa evasión. Me han dejado inquieto, pero también intranquilo. La historia que cuentan ya no se puede dejar como cosa ajena y, en consecuencia, implica reconocerse a sí mismo como parte de esa historia. Pero, ¿cómo sería narrar la propia existencia si no conviviera con la evasión? Aceptar este reto vincula –cual extrañamiento– el sentir de las obras.

Nací un año después de que terminara el Estatuto de Seguridad establecido por el gobierno de Julio Cesar Turbay (1978-1982), un estado de sitio en el que las fuerzas del Estado obtuvieron vía libre para detener, desaparecer y torturar a la población civil.⁹⁴ Durante los años de mi tierna infancia se generalizó el secuestro con fines políticos y económicos, fracasó el intento de Belisario Betancourt de un proceso de paz y abundó el crimen político contra los miembros de la Unión Patriótica y el magnicidio de líderes políticos como Luis Carlos Galán y Carlos Pizarro; además, aparecieron los célebres MAS –Muerte a Secuestradores– uno de los primeros grupos paramilitares socialmente reconocidos. Estaba a semanas de cumplir 2 años de edad cuando ocurrió la muerte de un centenar de personas en la toma del Palacio de Justicia, según dicen.⁹⁵ Para cuando tenía 7 años iniciaron los años 90, y con ellos la proliferación de masacres por parte de diversos grupos paramilitares, quienes practicaban sevicia similar a la de los chulavitas y los pájaros de los años 40-50. En esta misma década no solo se incrementó el secuestro y la extorsión, sino que conocí por primera vez su incidencia en mi propia familia y las razones de no volver a

⁹⁴ “El Estatuto de Seguridad, expedido al inicio del gobierno de Julio Cesar Turbay (1978-1982), se constituyó en la expresión máxima del estado de sitio. En los ejercicios de memoria y búsqueda de la verdad realizados por la Comisión en las diferentes regiones durante el último año, el Estatuto de Seguridad y su aplicación sobresale como un momento de desconcierto, dolor y zozobra dentro de los sectores sociales organizados y comprometidos con el avance social.

La promulgación del Estatuto de Seguridad el 6 de septiembre de 1978, a un mes de posesionado el nuevo gobierno, desencadenó un repertorio de actuaciones alarmantes de las fuerzas militares y de policía: allanamientos de domicilio sin orden judicial, detenciones arbitrarias, torturas, desaparición forzada, consejos verbales de guerra para juzgar a civiles, hechos que constituyeron una falta de garantías y libertades constitucionales flagrantes y de ausencia de seguridad para quienes las reclamaban” (Comisión Colombiana de Juristas, 2020)

⁹⁵ “Al final no fue posible saber con certeza cómo murieron los rehenes y guerrilleros que se hallaban en el cuarto piso ni el número cierto de personas que allí se encontraban. Se desconoce quiénes fallecieron antes de que las llamas lo consumieran todo, porque de este grupo no sobrevivió ni una sola persona; lo cierto es que los cuerpos se encontraron, en su mayoría, desmembrados, mutilados al parecer por el efecto de las explosiones y casi todos calcinados, y según informes técnicos, por lo menos tres de los magistrados Alfonso Reyes Echandía, Ricardo Medina Moyano y José Eduardo Gnecco Correa mostraron en sus restos mortales proyectiles de armas que no usó la guerrilla” (Gómez Gallego, Herrera Vergara, & Pinilla, 2010, pág. 152).

la tierra de mi abuelo. A veces desde el colegio se escuchaban las papas bomba de los disturbios y ardía el gas lacrimógeno, pero sobre todo llamaba la atención que los vidrios de las casas no solo se rompían por balones de fútbol, sino por las ondas explosivas de carros bomba ubicados en la ciudad a causa de la guerra del narcotráfico. Los sicarios se hicieron novelas, las casas de pique se hicieron famosas, las calles de droga, como el Cartucho, estaban en el camino. La década del 2000 terminó mi educación básica e inició con el fracaso de Andrés Pastrana de los diálogos del Caguán, cuyo gobierno termina dando paso a una época que repunta en desapariciones forzadas y en los homicidios extrajudiciales denominados con cinismo falsos positivos, amparados en una política de seguridad que terminó favoreciendo el vínculo entre los servicios de inteligencia del Estado y los grupos paramilitares (Comisión de la Verdad, 2022, pág. 25). Pude ir a la universidad, conocer a la mujer con quien dejé la casa paterna, atender a diario las noticias de secuestros, tomas guerrilleras, ataques paramilitares, cabecillas caídos, jóvenes desaparecidos y en el año en que el plebiscito por la paz obtuvo un significativo no, nació mi hija. Aunque a pesar de los acuerdos no mucho parece haber cambiado, salvo la retórica de los actores armados, ahora espero cómo continuará la cadena de referentes con los que narrar no solo mi vida, sino la suya.

¿Qué sentir deja ver el derrotero de la existencia a la luz de estos hechos, compartidos, empero, por varias generaciones? ¿Se trata de una historia ajena, objetificada, politizada? Por el contrario, se trata de asumir el punto de vista en el que esa historia se hace común, hace parte de la ontología de lo común. Y así se evidencia su carácter humano, otra de esas cosas que hacen parte de la condición de nuestra existencia humana. Cuando la negamos, damos pie a la banalización. Cuando la sentimos, un estado de extrañamiento perturba la propia condición demostrando el temor incoado y, en consecuencia, la manera en que dicho temor se encuentra a la base de la justificación de la otrificación y de la legitimación del estado de cosas. Más aún, como señala María Victoria Uribe, los hechos y comportamientos violentos han configurado la subjetividad de generaciones. Aunque enfocada principalmente en mujeres, en *Hilando fino* Uribe hila voces que narran nuestra historia a través de testimonios de vida que muestran cómo la animadversión política ha impregnado la vida cotidiana y transita por todos los rincones del tejido social, acumulando “experiencias violentas en la memoria y en la psiquis de la gente, debido a la

larga duración de la guerra” (2015, pág. 6). La autora cierra su introducción con la misma primera persona con la que abro la mía:

Nací el mismo año en que mataron a Gaitán, hecho que marcó mi vida, como la de tantos colombianos de mi generación. La Violencia fue una compañera de infancia y un referente permanente para todos los que nacimos bajo ese signo. Las fotografías de cadáveres desmembrados fueron un lugar común para todos nosotros en periódicos y revistas nacionales y de provincia durante las décadas de los cincuenta y de los sesenta del siglo XX. Crecí con el mal sabor de vivir en un país donde los hechos de sangre se han sucedido uno al otro, donde los muertos de una masacre han quedado opacados por los muertos de la siguiente. En este libro recurro a la imagen del ángel mudo que retrata Benjamin, y cuyo sino es constatar las ruinas que el llamado progreso va dejando a su paso. Se trata de una figura que me es extrañamente familiar, pues me remite a los cientos y miles de muertos sin nombre y sin justicia que quedaron abandonados sin que nadie haya podido contar sus historias o reivindicar sus memorias. Quienes nacimos antes, durante o poco después del asesinato de Gaitán y hemos vivido bajo la sombra de una violencia que no ha cesado, no podemos dejar de escuchar las voces de La Violencia. A la manera del ángel de la historia, que mira desolado las ruinas que va dejando a su paso, nuestra tarea ha consistido en recoger los escombros de memoria que quedaron sepultados bajo montañas de olvido (Uribe, 2015, pág. 7).

Allí precisamente yace la provincia de las obras de arte objetual abocadas a la historia de nuestra violencia. Por ello no es de extrañar que voces de artistas partan de un reconocimiento de este sentir. Aunque de manera más sintética, Doris Salcedo (1958-), cuyas sillas serán protagónicas en las páginas que siguen, puede decir de su propia narración: “Yo nací en 1958 y la guerra comenzó oficialmente en 1964. Además de eso, en los años noventa teníamos a los capos de la droga destruyendo y bombardeando Bogotá. Hasta 1985 realmente no lo experimentabas si vivías en la ciudad, pero lo veías en las noticias y mis padres eran muy políticos [...]. Cuando lo ves, cuando realmente lo presencias, es una experiencia traumática, inolvidable y aterradora” (Durrant, 2018, pág. parr 3). En 1985, Salcedo vivía a pocas cuadras del Palacio de Justicia desde donde percibe no solo el estruendo de los cañones, sino el olor del edificio y sus habitantes incendiándose. Con este recuerdo la artista crea la obra, a partir de objetos recogidos, que le otorgaría el primer premio del *XXXI Salón Nacional de Artistas: Sin título* (1986-87) está elaborada con partes de camas de hospital y un andamio metálico en cuya inyunción se anuncia el vacío de sentido que dejó la experiencia: “Comencé a concebir obras basadas en la nada, en el sentido de no tener nada y no haber nada. Pero ¿cómo iba a hacer un objeto material de la nada? Así que empecé a buscar para trabajar material entre la basura, y la basura del Tercer Mundo es extrema, como nuestra realidad. Recogí una serie de

objetos desechados de un hospital en Bogotá y comencé a producir obras a partir de ellos” (Roca & Martín, 2015, pág. 32). Aquí empezaría, al decir de Malagón-Kurka, la producción de objetos disfuncionales que “presentan imágenes complejas de indiferencia, olvido y sufrimiento” (2010, pág. 33).

Lo curioso del asunto es que se ha establecido una lectura prototípica de las obras con base en dos de las tres palabras de Malagón-Kurka. Colombia sería una sociedad indiferente y desmemoriada del sufrimiento. Diagnósticos como el de Daniel Pecaú en torno a la banalización de la violencia apoyan esa lectura. Sorprendido de la multiplicidad de imágenes que pululan en prensa sobre cada hecho violento, los estudios de Pecaú –como rescata Malagón-Kurka– señalan que la sociedad colombiana se ha desensibilizado y ha terminado por normalizar las noticias del conflicto y los hechos de los grupos armados, causando con ello un sentido de enajenación de su propio territorio en tanto inseguro, una destemporalización de la cadena de eventos y una implacable sensación de omnipresencia continua de la violencia como atmósfera natural que impide arraigar un sentido de identidad (Malagón-Kurka M. , 2010, pág. 36). Sin embargo, estimo que puede arrojarse una lectura diferente, pues si la ingente cantidad de expresiones artísticas y culturales, en todos los estilos y campos del arte, en torno a la temática tiene algo que decir, es justamente que el *topoi* del olvido no es el motivo central. Por el contrario, lo que para Pecaú es efecto de la banalización vía las imágenes noticiosas, para el arte resulta el punto de partida: esa sensación permanente de atmósfera violenta preexiste y hace parte de una sensología de silencio y temor que es causa de dos cosas: impide un tiempo para sanar –en tanto la herida siga abierta, no hay tiempo para la cura–, lo cual, a la vez, ubica la consecuente impotencia cultural en la potencia y motivación del arte. La carencia de tiempo para poner fin a la cadena, para dejar de sentir el peligro, se extiende como norma de inacción. El silencio, el temor, la connivencia se hacen regla y única posibilidad de dar continuidad a la existencia y, de ahí, su expresión como banalización de lo visto. Óscar Hernández, poeta y periodista, es transparente y contundente al respecto:

“No escupa sobre el suelo”.
 “no fume”. “Haga silencio”,
 que están cortando las manos a un hombre
 en el salón vecino.
 No escupa, que la saliva

suena sobre el piso
 como el golpe de una moneda muerta
 en el sombrero de un mendigo.
 No fume, que el tabaco
 y el humo nos recuerdan
 la producción en serie de cadáveres
 salida de las fábricas.
 “No pase”, este trayecto está vedado
 para todos aquellos que respiran,
 para viajar por este sitio se precisa
 estar vestido de madera y haber dado una cuota
 al artesano experto que hace cruces
 (Óscar Hernández. *Se prohíbe la entrada de los muertos* (Roca J. M., 2007, pág. 51)).

Obras como las de Salcedo y otros, relatos como los de Alfredo Molano y toda una enciclopedia de obras literarias, filmes o canciones se contraponen a la norma de la inacción, aun cuando aquello a lo que apuntan pueda estar indeterminado. Pero el *quid* no yace en el tema o la meta, sino en la decisión por aquello indecible, a saber, la suspensión de la norma a favor de un instante de proyección, una reinención de la atmósfera que pueda no solo sobrepasar la norma opresiva, sino articular desde el sentir la posibilidad de una agencia libre. Derrida nos recuerda sobre lo indecible que “una decisión que no pasara la prueba de lo indecible no sería una decisión libre; sólo sería la aplicación programable o el desarrollo de un proceso calculable” (1992, pág. 150). Probablemente eso justo y libre no sea sino un estado efímero, jamás plenamente concretado —o que precisamente al concretarlo se hace norma. Pero he ahí su indecibilidad, pues si ya supiéramos qué decidir, no sería sino aplicable. Lo indecible se aloja en la acción, su curso y potencia y, sobre todo, en la incertidumbre que implica arrojarse a la nada. Para Derrida, tras toda decisión se esconde el momento libre pero fantasmático de la instancia de incertidumbre que acusa la indecibilidad. Para nuestro caso, diría, cuando ese instante logra ser capturado en una forma sensible, el momento fantasmático se materializa para hacerse espectral: ahí, presente y ausente a la vez, en el medio de toda norma —o mejor, entre una y otra—, insatisfecho con una decisión o lectura final, o incierto ante una aplicación anecdótica de los eventos que lo causaron. La obra hace sensible el momento de suspensión en el que colapsa el tiempo y solo queda la singularidad de ese punto, de esa silla extrañada. Pero también es una silla extrañante, esto es, capaz de hacer algo. No solo juega la agencia de la artista que genera una ruptura en la continuidad de la norma cultural, ni la agencia del espectador cuya experiencia se ve arrojada a ese instante de indecibilidad

en el que las nociones preconcebidas de juicio se muestran insuficientes para el brotar del sentir. La obra misma hace, tiene agencia, en tanto mediadora de las otras dos instancias e incluso, la más relevante, una tercera: la obra pone en marcha un modo de relacionarnos con las víctimas sobrevivientes y testigos de la violencia. La silla nos conecta principalmente con ellos, interroga el papel de la artista para con ellos y nos plantea retos como espectadores que han de responderles, incluso, para dejar de verlos como “ellos”... y roto el distanciamiento de la inacción sentir la indecibilidad. Para ese estado de indecibilidad de la obra el objeto de uso, ese regulador común de la condición humana, resulta propicio, pues el extrañamiento del objeto es, también, un acto de violencia contra esa condición; y, además, si ese objeto ya ha sufrido o atestiguado la violencia en carne de su dueño, su doble extrañamiento –originario y artístico– le otorga la agencia que le fue negada a los cuerpos caídos y que confronta en indecibilidad la norma de la inacción. Al hacerlo así, el objeto deviene materialización de la espectralidad que acompaña la experiencia, esto es, aquella condición que aunque negada, resulta constitutiva del ser y de las posibilidades del presente, que interpela y demanda al presente, cual padre de Hamlet, cual testigo caído, cual hijo desaparecido, una respuesta imposible o fatídica para la situación actual. Entre la agencia de la obra, la experiencia de indecibilidad y la presencia de lo espectral, se explorarán en las siguientes páginas lo que hace el objeto en la obra y que, en términos de la violencia competen al menos a tres posibilidades: lo que hace con relación al pasado, lo que hace en la constitución del presente, lo que hace como proyección de un futuro. A la posibilidad de esta lectura, dedicaré las siguientes páginas.

Lo que hace con relación al pasado

Lado A: La memoria

No es inusual al pensar en las sillas de Doris Salcedo tener como referente la obra *Noviembre 6 y 7* (2002) (ver [Galería 5](#)). Lo que se hace público raramente no se vuelve espectáculo, lo cual es una manera de trabajar con el público. Pero también desde allí se aloja la idea de que las sillas de esta obra son una interpelación de la memoria. No es

injustificado, pues la artista misma las describe como “una imagen que respete la tensión entre recordar y olvidar, en la que se debaten sobrevivientes y dolientes año tras año. La imagen que propongo se sitúa en la intersección entre el deseo de recordar y el impulso a olvidar” (Salcedo, 2010, pág. 81). Pero creo que la cuestión a la que apunta aquí Salcedo tiene una impresión diferente. No consiste solamente en la dicotomía entre recuerdo u olvido, sino en el paradójico deseo que los mueve en simultáneo, pues es allí donde la obra, mediante su interacción con los transeúntes, termina por hacer patente su doble presente. Salcedo describe la obra de la siguiente manera.

El 6 y 7 de noviembre de 1985, un comando guerrillero tomó por la fuerza el edificio de la Corte Suprema en menos de una hora; el ejército respondió de una manera igualmente violenta y, como resultado de ello, una guerra total de dos días estalló en el centro de Bogotá. Aproximadamente 126 personas murieron, incluyendo a los magistrados de la Corte. El edificio se incendió. Se encontraron pocos restos humanos. Sólo cenizas. 17 años después, los días 6 y 7 de noviembre de 2002, presenté esta obra efímera en la fachada del nuevo Palacio de Justicia. Este acto de memoria comenzó el 6 de noviembre, a las 11:35 a.m., hora en la cual la primera víctima, uno de los guardias del edificio, fue asesinada. En aquel instante, descendió lentamente una silla vacía por el costado sur oriental de la fachada del Palacio de Justicia. Esta acción fue repetida varias veces, durante dos días completos, el tiempo que se prolongó aquella batalla. Durante este acto cubrí casi por completo los dos muros de piedra que conforman la fachada, para demarcar un espacio y un tiempo específico de conmemoración. La obra es una topografía de la guerra, está profundamente inscrita en la vida cotidiana, a pesar que representa una experiencia extrema, el punto en el que terminan las condiciones normales de la vida y comienza la guerra ya no puede discernirse con claridad. Una imagen en la cual chocan lo privado y lo político produciendo una sensación total de desorientación. La idea es presentar una imagen que se aproxime a las realidades existenciales de muerte, pérdida y vacío: los legados de la guerra. Una imagen que respete la tensión entre recordar y olvidar, en la que se debaten sobrevivientes y dolientes año tras año. La imagen que propongo se sitúa en la intersección entre el deseo de recordar y el impulso a olvidar (Salcedo, 2010, pág. 81).

La idea de una “topografía de la guerra” inscrita en la vida cotidiana traspasa el problema del olvido, o de lo contrario no tendría lugar. Las sillas que fueron bajando por el muro del reconstruido Palacio de Justicia, 17 años después, en la misma fecha e iniciando a la misma hora en que inició la toma, tiene el efecto de escarbar en el presente. Las paredes del recinto del poder judicial se cubren en la medida en que se extraen los objetos signos de la individualidad de cada cuerpo. Una silla solo puede ser ocupada por un solo cuerpo, pero ellas no caen estrepitosamente como ahorcadas, sino que se deslizan como gotas de lodo y ceniza que manchan la piedra límpida. Con ello, escarban entre las piedras lo que la construcción renovada pretendía dejar atrás. El edificio en sí mismo carece de reconocimiento de lo ocurrido o, como señala Acosta, “nada en su fachada modernista, en

su interior, en sus paredes completamente renovadas, deja revelar los restos del incendio que terminó por derrumbar el edificio anterior” (Acosta M. d., 2013, pág. 54). Pero Acosta insiste en la denuncia del olvido: las sillas atestiguan “que hay algo que ha sido olvidado: son, así, más que testimonio de los hechos, testigos de esta ausencia” (2013, pág. 55). Para la autora la obra indica una resistencia a clausurar la memoria.⁹⁶ Cada silla del performance de Salcedo estaría abocada al pasado y a hacerle justicia. Pero ¿qué pasa con la topografía de la guerra en la vida cotidiana? Ese plano de tensiones y de fuerzas no pueden ser meramente cosa del pasado. De hecho, asimilarlo de manera conmemorativa resultaría complaciente con la historia misma de los hechos, sus causas y responsabilidades. La singularidad de cada silla es un recordatorio de que en un evento como este personas, en su unicidad, fueron quienes cayeron; que no fue una cifra más, sino que alguien estaba allí, sentada, atendiendo su cotidianidad, hasta que el ataque inició y poco a poco, una a una, su existencia se hizo efímera, circunstancial, borrrable. Con ello, termina por hacer una cruel invitación a cada transeúnte, a un centenar de ellos: siéntate en la silla. Lo que el dejar atrás, la norma de la inacción, propicia, se personaliza en cada silla en la que un cuerpo, el propio cuerpo, pudo colgar. El Palacio de Justicia se mancha con aquello que es contrario a la norma, a saber, la singularidad.

Pero la idea de la memoria corre el riesgo de hacerse norma: generaliza, objetiviza, clasifica, archiva. Y al hacerlo, algo se omite, se silencia: la masacre del Palacio de Justicia tuvo lugar bajo la orden del Estado. Este dato no es un asunto de superflua denuncia, sino un elemento axial de la obra de Salcedo. Escarbar las piedras del Palacio de Justicia es también sacar a la luz la acción y responsabilidad de los agentes de la ley y con ello, como Uzcategui recuerda de Benjamin, mostrar que “el estado de emergencia en el que vivimos no es la excepción, sino la regla” (2011, pág. 212). La historia de violencia que desde un par de décadas venía dejando impunes y atizando las manos del Estado

⁹⁶ El asunto de la memoria y la denuncia al olvido es un argumento reiterado. Uzcategui lo expresa de la siguiente manera: “La obra *6 y 7 de noviembre* (2002) no sólo parte de la realidad de un hecho histórico, sino que busca expresarse también desde un lugar específico, el propio palacio de la Corte Suprema de Justicia. Al conjugar el espacio del palacio y el tiempo de la tragedia, rememorando los días 6 y 7 de noviembre, la escultora busca generar memoria como un último recurso ante la amnesia individual y colectiva. El tema de la memoria resulta esencial en su producción artística y se presenta como noción inseparable del olvido. Memoria y olvido son los extremos en los que en su obra se inscribe la violencia, y entre ambos se sitúan las víctimas y supervivientes” (Uzcategui, 2011, pág. 209).

implotan en este evento, cuyas marcas, empero, solo pueden expresarse 17 años después, componiendo en un evento una recapitulación de casi medio siglo de estado de excepción.

Seis años después de *Noviembre 6 y 7*, Salcedo presenta *Plegaria muda* (2008) (ver [Galería 5](#)), obra que entra en diálogo con las sillas del Palacio de Justicia, justamente en cuanto impulsadas por la misma sensación de la regla del estado de excepción. En *Plegaria muda* no hay sillas, sino mesas. Una mesa parada, una mesa acostada sobre la otra, y entre una y otra un cinturón de tierra termina empujando hierba por entre las hendiduras de la madera. Salcedo realiza 162 de estas piezas, instalando así un laberinto de patas, tierra y hierba. Esta instalación responde a la información disponible en la época en torno a los falsos positivos y que Salcedo recoge en sus propias palabras:

un hecho particular que tuvo lugar en Colombia entre los años 2003 al 2009, en donde 2.500 jóvenes provenientes de zonas marginales fueron asesinados por el ejército colombiano sin motivos aparentes. Sin embargo, era claro que había un sistema de incentivos y prebendas por parte del gobierno colombiano al ejército, si ellos demostraban un mayor número de guerrilleros muertos en combate. Ante este sistema de prebendas e incentivos, el ejército comenzó a contratar a jóvenes de zonas remotas y marginales ofreciéndoles trabajo y transportándolos luego a otros sitios donde los asesinaban y luego presentaban como “guerrilleros N.N.: dados de baja en combate” (Uribe, 2015a).

De sus charlas con las madres de los jóvenes, Salcedo recoge la idea de un duelo irresuelto, lo que se expresa en la imagen de ataúdes en fila que aún no llegan a cementerio alguno, sino que están dispersos por el lugar, ataúdes que se acumulan, “trabajados con prisa [...] estampidos de madera fresca que sorprenden la noche de las bóvedas como disparos de cazador ebrio”, como diría Álvaro Mutis en *Los elementos del desastre* (Roca J. M., 2007, pág. 48). Una especie de tumba colectiva. Sin embargo, entre el *rigor mortis* de las patas que van hacia arriba y hacia abajo –cual un cuerpo que cae directo sobre su mesa de disección–, la capa de tierra que se muestra prensada entre las dos mesas ha terminado por ser capaz de germinar hilos de hierba; aunque no parecieran tener modo de salir de su estado de compresión, la hoja de hierba encuentra el hilo de luz por entre las tablas de la mesa y puede salir. La frágil y oprimida vida de la pasajera hierba resiste a la opresión de cargar con la muerte. Pero también, como la misma artista señala, “la hierba no solo resiste a las fuerzas que intentan contener y reducir la vida; también es en sí un instrumento de borrado” (Bal, 2010, pág. 259). ¿Cuál puede ser el borrado –y lo borrado–? ¿No era acaso un instrumento de no olvido? Hoy sabemos más de los falsos positivos que

en aquel entonces y de sus 6402 víctimas, pero el recurso de la hierba plantea una metáfora de la vida que debe contorsionarse buscando la luz; aun sabiendo que no puede romper la opresión de los muertos y los homicidas, la hierba no desfallece, se esmera en germinar, así sea en medio de una tierra regada en escarlata, tal y como las mujeres madres de los jóvenes asesinados convierten su lucha contra la impunidad en una manera de sobrevivir.

Pero ello no es fácil, porque al igual que en 1985 o en 1948, la sociedad colombiana tiene razones para comprobar el vivir en carne propia la traición de sus fuerzas militares y políticas.⁹⁷ Las 6402 personas asesinadas a manos del ejército nacional se mostraron a la prensa o aparecieron en tumbas vestidas de uniforme entero y sin perforaciones, mientras sus cuerpos se mostraban abaleados. Según el informe de la Comisión de la Verdad, los militares instigaron resultados sobre la base del eslogan expresado sin pudor “la guerra se mide en litros de sangre”. Un testimonio de un militar compareciente afirma:

Por eso, yo creo que de ahí muchos comentarios que, en otros escenarios me han realizado de que “oye, es que los militares son brutos”, “¿por qué son brutos?”, “no, porque si van a realizar una ejecución extrajudicial, cómo le van a poner dos botas izquierdas al muchacho que van a ejecutar, eso es muy estúpido, es como, mire, pílleme”. Yo creo que eso va más allá, no es que fueran brutos, es que se creían tan intocables, nos creíamos tan dioses pequeñitos, que creíamos que teníamos tanto poder y había tanta indiferencia hacia la vida de otros seres humanos que jamás nos importó que nos pillaran, que hubiese una investigación o que tal. Simplemente, creíamos que eso jamás nos iba a tocar. Entonces, no es que fuéramos brutos sino es que no había importancia ninguna, ni ningún respeto hacia la vida humana, que me parece peor, yo preferiría ser bruto, ¿no? Pero, esto es tan grave (Comisión de la Verdad, 2022).

Como la misma Comisión declara, los homicidios extrajudiciales pueden rastrearse hasta la década de los 80, pero las declaraciones, la sistematicidad y la indiferencia con la vida humana han alcanzado –hasta ahora– su pico en el año 2007. La sensación generalizada en

⁹⁷ Al respecto, a modo de ejemplo de esta “política”, no sobra contar con los relatos de Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* que muestran más semillas del desencanto en el régimen de Rojas Pinilla: “Siete mil hombres en tres meses depusieron el odio, zanjaron cuentas con la guerra, el hambre y la injusticia, y saliendo de madrigueras, cuevas y refugios, dieron acto de fe: aquí tienen las armas, ya no peleamos más, fue la promesa contra lo prometido del Gobierno: que quién sabe por qué ordenó una masacre campesina año y medio más tarde, en el Tolima, y en el cincuenta y cinco declaró Zona de operaciones militares a Villarica, Carmen de Apicalá, Ocononzo, Cunday, Pandi, Cabrera, y a todo el Sumapaz, y comenzó a invadir, a asesinar, a destazar, violar, a torturar, a provocar presiones, desalojar la gente de sus tierra, incendiar, bombardear, y cometió genocidios como los de Barragán: cincuenta muertos, Pueblo Nuevo: noventa, Platanillas de Villahermosa: sesenta y cinco, Tierradentro, Dolores; donde arrasaron todo, y so pretexto de guerra se llevaron ganados y cosechas. Ejército y pueblo se enfrentaron otra vez a muerte, en un encuentro más bárbaro que nunca, más cruel y sanguinario. Pero por qué, preguntaba todo el mundo, y su mamá decía, es porque se les abrieron las agallas y como ganan ascensos con el servicio activo, no pueden de la angurria, y su papá, la ambición rompe el saco, vas a ver” (Ángel, 1984, pág. 185).

31 de los 32 departamentos del país es la de una brutal indefensión, cobijada por la impunidad y silenciamiento de las denuncias, como la hierba pisoteada por doquier. La topografía de la violencia inscrita en la vida cotidiana no cesa de ser, sino que se sostiene como una necropolítica, esto es, la promulgación de una urgencia que justifica la excepción y legitima el derecho a matar a quien se señale de enemigo (Mbembe, 2011, pág. 21). La legitimidad del derecho a matar no se sustenta solamente en el Estado, sino que se distribuye como enunciado clasificatorio que signa la raza del enemigo como un ser cuya muerte es ganancia; y esa distribución es reproducida por el orden discursivo de la sociedad. Allí está el vínculo entre las dos obras de Salcedo: lo que resulta memorable es que el estado de excepción hecho regla reproduzca la norma de inacción y que con base en el margen que ello deja la sociedad colombiana siga aceptando el derecho a matar. Las sillas que cuelgan, las mesas que no comulgan, son objetos extrañados que declaran la violencia que el orden vigente les causó y ante la cual no queda sino un momento suspendido de interpelación: ¿podremos mirar esa silla como se mira la hierba entre la madera? Como tantas otras sillas en que me he sentado, ¿puedo identificarme con alguna de ellas? Como la vida misma que insiste en escapar, ¿puedo reconocerme en medio de las tablas de la ley que nos oprimen? El extrañamiento del objeto conlleva al del espectador, quien en la familiaridad del primero y su perturbada presencia puede reflejar la indecibilidad de su propio momento de suspensión.

La imagen que esto nos deja probablemente se encuentre en otras sillas también ajustadas por Salcedo con motivo de 1985. *Noviembre 6* (2001) (ver [Galería 5](#)) presenta dos sillas ajustadas por su espaldar, montadas sobre un par de otras sillas que ya han perdido el espaldar. Se entrecruzan una sobre la otra, haciendo los fragmentos, haciendo imposible su confort. Implotan una en la otra sin posibilidad de sentir algo más que el dolor que oprime. Casi en el mismo año, *Tenebrae Noviembre 7* (2000) (ver [Galería 5](#)) instala unas sillas imposibles, acostadas sobre el suelo, sus patas se extienden hasta clavarse en la pared impidiendo cualquier movimiento, ya de ellas, o ya del espectador que no encuentra paso al interior de la sala. Pero tampoco encuentra sombras, pues el juego de luces y los colores grisáceos de las sillas y del lugar impiden su presencia. Cuerpos que carecen de sombra, desaparecen como tinieblas, como las velas del *tenebrae* religioso en la liturgia del fin de

la semana santa.⁹⁸ Entre una y otra obra, Salcedo explora posibilidades de encontrar el momento de suspensión adecuado: por un lado, comprime las sillas en tortuoso hacinamiento, tal y como fueron hallados algunos cuerpos en un reducido cuarto del Palacio de Justicia, y, por el otro, extiende las sillas hasta la inmovilidad absoluta sin sombra, inmovilidad de objeto, de espacio y de luz, como aquellos cuyos restos quedaron en el suelo sin posible rescate, acceso o reconocimiento. Compresión y extensión son tensores de la topografía de la guerra que, en cuanto inscrita en la vida cotidiana, nos obligan, empero, a ver las obras más allá del anecdótico posible y entender la situación paradójica en que queda el sentir una vez se atisba a reconocer el dolor y sufrimiento de las víctimas, tanto de las caídas, como de las familiares. Pues lo que se retuerce en estas sillas no es memoria de los hechos o de los fallecimientos, sino el hecho de sentir que no hay gloria, ni victoria, ni historia que justifique o explique el daño y la sevicia con que fue infligido el daño. Allí, como si pudiéramos estar en una de esas sillas, la cómoda inacción se extraña y abunda la situación espectral del tiempo que no corre y de la seguridad de la banalidad de la sangre que sí lo ha hecho. Por ello el poeta Juan Manuel Roca no puede contar con otro veredicto sobre nuestra historia que decir: “nuestra larga guerra ya no tiene heroísmos ni grandeza, está lejos de cualquier épica” (2007, pág. 29). En una línea similar, por ejemplo, los relatos literarios de Alfredo Molano –y de estas dos sensibilidades y plumas nos serviremos bastante en lo que sigue– tienen la virtud de poner sobre la mesa la herencia de pillaje y barbarie que ha caracterizado el conflicto desde los “años del tropel” en la década de 1950:

Pero las cosas se iban empeorando. Los amigos de León María [Lozano] se fueron enviando con la muerte y poco a poco también con el robo. La gente al principio era amenazada para que no saliera a votar, pero después la mataban. Después vieron que eso era buen negocio porque dejaba la tierra libre y entonces comenzaron a echarlos de las parcelas. La gente se fue saliendo y la parcela se iba negociando. Inclusive no había necesidad de matar. Con sólo amenazar, la gente salía. Así fue apareciendo el robo de fincas, el robo de ganado, el robo de café (Molano, 2017, pág. 18).

⁹⁸ José Roca presenta estas obras de la siguiente manera: “La primera de ellas (*Noviembre 6*) es una serie de sillas de acero, madera, resina y plomo diseminadas en una gran sala como remanentes de una tragedia, literalmente fundidas unas a otras por el espaldar, el asiento o las patas. La otra (*Tenebrae Noviembre 7*) es un cuarto cruzado en sus diagonales por las patas alargadas de una silla realizadas en plomo, las cuales logran establecer un espacio que referencia la tragedia (muebles calcinados tirados unos sobre otros) y al mismo tiempo bloquean con su propia presencia el acceso al espacio, posicionando al espectador como un testigo impotente, como una mirada que llega demasiado tarde” (citado por Uzcategui, 2011, pág. 216).

Si seguimos a Gonzalo Sánchez, ese sinsabor de la historia de violencia y guerra no conduce al olvido, sino a la “no resolución de los contrarios, su terca coexistencia, como si formaran parte de una cierta disposición natural de las cosas” (1990, pág. 7). Desde las guerras civiles del siglo XIX, pasando por la guerra no declarada del periodo de La Violencia, hasta la guerra de guerrillas y la multiplicación actual de frentes, la sociedad colombiana se ha caracterizado por una fragmentación extrema. Los conflictos difícilmente han nacido de un orden popular, sino que han sido gestados y promovidos desde haciendas y púlpitos, cuya identificación implicaba la obligación de las armas o cuya presencia y sevicia exigía una respuesta similar. Ello facilitó un “despliegue ceremonial del suplicio” expresado en los cuerpos mutilados, desollados o incinerados que pervive en el orden mental de generaciones cuya socialización pasó por la presencia de la violencia, ya como espectador inactivo, ya como actor. La larga historia de matices y actores armados que inscribe el variopinto panorama de la guerra en Colombia ha dejado, por una parte, una genealogía del horror que conecta grupos presentes con bandoleros del pasado, y, por otra parte, una mentalidad cautiva en la violencia: un desencanto con las causas, una desconfianza hacia las instituciones, una certeza de la guerra como opción de vida, una indiferencia hacia la posibilidad de un estado alternativo de cosas, una fatiga de esperar, una convicción en la retaliación como forma de justicia.⁹⁹ La normalización de este sentir es justamente la que instaura la norma de inacción y la que se ha hecho paisaje, aquel en el que hemos nacido y al que nos hemos acostumbrado varias generaciones y que no hace ajena la imagen de paisaje que tiene Fernando Charry Lara de la *Llanura de Tuluá*.

Debieron ser esbeltas sus dos sombras
 De languidez
 Adorándose en la tarde

 Y debieron ser terribles sus dos rostros
 Frente a las
 Amenazas y relámpagos

⁹⁹ Al respecto, Sánchez afirma: “En efecto, el pasado no es tiempo muerto, sino que también a su manera impone límites al futuro y lo condiciona. Ahora bien, como es sabido las guerrillas colombianas actuales tienen a la larga su origen en la autodefensa campesina o en la resistencia de los años cincuentas y su primera infancia fue coetánea de la fase bandolera de la Violencia. Esto quiere decir que a pesar de su ideologización y de la internacionalización de su discurso a partir de los años sesentas, y a pesar también de los intentos que algunas de estas guerrillas hicieron por ganarse a su causa y transformar a algunos bandoleros, tales guerrillas no fueron a todas luces inmunes a los contactos, formas de acción y al ambiente todavía predominantemente bandolero en que nacieron” (1990, pág. 30).

Son cuerpos que son piedra, que son nada,
 Son cuerpos de mentira, mutilados,
 De su suerte ignorantes, de su muerte,
 Y ahora, ya de cerca contemplados,
 Ocasión de voraces negras aves (Fernando Charry Lara. *Llanura de Tuluá* (Roca J. M., 2007, pág. 44)).

Los poemas, como la literatura, tienen la virtud de brindar una intertextualidad desde lo sensible que no resulta fácilmente capturada por los estudios de violentología, pero que a la vez expresan lo que ellos han diagnosticado –de ahí el diálogo en este texto con los poetas de la violencia que nos presenta Roca en su compilación *La casa sin sosiego*. Esa llanura de Tuluá se hace paisaje en la topografía de la guerra de una manera tal que da cuenta de lo que Fernán González llama una “sensación generalizada de una violencia indiferenciada y homogénea, casi omnipresente, que parece invadir hasta los últimos resquicios de la vida cotidiana de los colombianos” (1990, pág. 11). Lo paradójico del asunto es que la inacción que le compete se traduce en una aceptación de la polarización política y social, donde la oposición solo tiene como términos aquellos derivados de la dupla amigo/enemigo. Desde allí, han quedado los rastros, las huellas de la violencia y desde allí también se interpretan como deudas causadas por el enemigo. La memoria de los colombianos está llena de esos rastros y su contaminante efecto no cesa de interponerse en la mirada del otro, ya para temerle, ya para odiarlo y “por el deber que tienes ahora de avivarlo”.¹⁰⁰ Son rastros que no se agotan en la indexicalidad, pero que hacen parte de lo común y se expresan en el sentir cotidiano. Los objetos –como ya dijimos, condicionantes de lo humano– cargan esos rastros en la misma medida en que se muestran entretejidos con el cuerpo para el que son objetos. *Noviembre 6 y Tenebrae noviembre 7*, así como otras obras escultóricas de Salcedo, confrontan la interpretación de esos rasgos y sus efectos; en lugar de hacer señalamientos políticos o reducirse a relatos, impelen a detener

¹⁰⁰ Poema de Orlando Gallo *El odio* (fragmento)

“Frente al espejo
 mientras te afeitas
 imaginas ese acto
 ayer
 (entonces también rutina)
 en el hombre que hoy enterrarán. [...]”
 Al salir de la casa
 no puedes evitar sentir ensangrentadas
 las manos con que abrazas a tu hija
 por ese odio que se ha despertado en ti
 y sobre todo por el deber que tienes ahora de avivarlo” (Roca J. M., 2007, pág. 131).

el juicio sobre el rasgo, a evitar la aplicación de la norma, a dejar en incertidumbre la posibilidad de verse comprimido o extendido en esas sillas. Los objetos que debían marcar la ausencia del caído, se revelan interactuando con los cuerpos que se le acercan, en una experiencia de extrañamiento que, con todo, les es propicia en tanto sillas. Así, el acto de abrir la rotura de su ontología cotidiana para extraer desde el objeto los rastros de la violencia, genera una violencia sobre la violencia que no se concibe como retaliación sino como posibilidad de romper la cadena interpretativa polarizante de los rastros y dejar abierta la posibilidad de identificación con los objetos. Para Susan Best, en la obra de Salcedo “los objetos enactúan un deslizamiento entre la construcción, los muebles y el cuerpo: entre sostener el cuerpo (su vida, peso, tacto) y ser cuerpos en sí mismos. Estas extrañas formas erguidas se dirigen a nosotros “cuerpo a cuerpo” y, sin embargo, también nos mantienen en su lugar como si pudieran construir una especie de casa animada para nosotros” (1999, pág. 8).

No que el objeto-obra de arte sea el único idóneo, sino que en cuanto objeto nos conecta directamente con la topografía de la guerra en nuestra cotidianidad. Lo que deja entrever hasta aquí es que la interpretación basada en la dicotomía memoria-olvido tiende a obliterar los rastros que nos competen. Esto es particularmente evidente cuando además esa dicotomía se caracteriza con la noción de víctima: la idea misma de memoria de las víctimas puede terminar siendo enajenante de las mismas y distanciadora de la audiencia, creando un otro que no soy yo, una falsa otredad cuya experiencia es radicalmente distinta. Por el contrario, reconocer el rastro común como algo a lo que apela la obra para generar la experiencia de extrañamiento indica una incisión diferente en el mapa de nuestra subjetividad. *Musa paradisiaca* (1996) de José Alejandro Restrepo, *Auras anónimas* (2009) de Beatriz González, *Lacrimarios* (2000) de Óscar Muñoz, *David* (2004) de Miquel Àngel Rojas, incluso la colección de fotografías *El Testigo* (1992-2020) de Jesús Abad Colorado, entre otras, son obras que buscan atravesar la frontera de las dicotomías discursivas víctima/no-víctima, memoria/olvido, justo/injusto, buena-muerte/mala-muerte, para ponernos en una intersección en la cual, en palabras de Laura Rivera, “tal vez lo más importante es que el arte toca una fibra subjetiva que la historia y la verdad oficial no puede: sus obras nos conmueven y nos colocan por un momento al menos, en la situación

de otros y otras” (2020, pág. 60). Así, los rastros que escarban las obras no apelan al pasado, sino a interpelar la posibilidad del futuro, por incierto que sea.

Lado B: La impotencia

Fue entonces como nos siguieron esos malvados hasta donde pensábamos estar sin tanto peligro, aunque sufriendo hambre, frío y todo lo que la huida nos presentó y puso a aguantar, y que no contentos con tanto mal nos acorralaron y nos obligaron a contestar el fuego que nos disparaban, cuando nos considerábamos perdidos ante tanta gente mala, tan armada y tan desamparados que nos encontrábamos, pues ni autoridad ni jefes políticos hacían algo a nuestro favor, siendo que éramos campesinos honrados, y trabajadores de Riomanso, Rovira y otras regiones, que habíamos logrado escapar a la muerte que nos acorralaba donde vivíamos anteriormente y donde unos dejaban parientes muertos, otros amigos, otros cenizas de lo que nos perteneció; y en esa forma querían acabar con todos los que nos llamaban collarejos. Fue así como tuvimos que ir buscando modo de favorecernos en Riomanso, La Estrella y las montañas de la Rivera, pero ya reunidos con los hermanos Borja y Cantillo, que fueron los que se propusieron salvar a tantos perseguidos por esos bandidos sin Dios y sin Ley.[...] como el de Arsenio Borja que se hacía llamar Santander, de quien no puedo olvidar sus famosas hazañas pues todo lo que cogía por delante lo acababa, pues él nos decía y hacía ver que el enemigo lo componían los godos, los policías y el ejército y los que llamaba él chulos godos malparidos, había que acabarlos; y como en realidad era tan valiente y peleador de verdad, unos por miedo y otros porque la necesidad se imponía, y en otros casos por ser admirador de tan famoso jefe, no se quedaron atrás en las comisiones que llevaban a cabo. Nos defendía, nos traía ropa y nos daba lo que en la mayoría de las veces le pedíamos o necesitábamos, pues como nada le costaba ir a matar y robar godos, todo nos lo facilitaba (Ángel, 1984, pág. 122).

En *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* Albalucía Ángel reproduce las declaraciones que diera Teófilo Rojas, alias Chispas, bandolero collarejo (liberales comunistas, según los conservadores), al general Mariachi en 1958, dos años antes de morir y a quien se le atribuyen más de 400 muertes. A los 13 años vio morir a su familia e incendiar su casa, por lo que quedó en manos de los grupos que resistieron los ataques de los pájaros, los chulavitas y el ejército. Su testimonio hace parte del archivo del periodo de La Violencia. Pero ¿por qué Ángel lo inscribe en su novela de 1975? La novela de Ángel es un poco agónica en cierto sentido. Si uno la compara con *Viento seco*, el relato de Daniel Caicedo de 1953 (1953) no hay modo de descansar. El texto de Caicedo está lleno de imágenes de la masacre de Ceilán de 1949, pueblo liberal que fue “azulado” por los hombres de León María Lozano, alias el “Condor”, quienes mataron, violaron y mutilaron a aproximadamente 150 personas que habían nacido en un pueblo liberal. En este texto se

relatan homicidios y torturas, e incluso el evento que haría famoso a otro personaje, alias Chimbilá, por beber la sangre de sus víctimas. Pero por escabroso que resulte, el texto de Caicedo fluye en su relato. Por el contrario, la novela de Ángel, que cubre un periodo más extenso, no deja en paz al lector, impide ver el relato de manera distante y apela a la empatía con los personajes. Los hechos de violencia, empezando por el Bogotazo y la manera en que los soldados ensartaban a los ciudadanos el 9 de abril de 1948 para luego quemar sus cuerpos en las calles, se entrelaza con escenas de personajes comunes, conversaciones al parecer prosaicas y acciones paralelas. El efecto de ello es mostrar otro archivo, ese subregistro que pasa por debajo del archivo oficial de los hechos y que remite al tiempo de la vivencia cotidiana de los habitantes del país. Es el registro de lo no dicho, de lo que la Historia y la verdad oficial dejan de lado. Empero, está presente con el carácter de lo espectral.

Habría entonces que distinguir el archivo, instituyente y conservador, y la fuerza anarchivante o archivológica que se le contrapone. Derrida encuentra esta fuerza archivológica en la pulsión de muerte, esa pulsión de agresión y destrucción que empuja al olvido, a la borradura. Pero, como él mismo nos recuerda, el archivo tiene lugar cuando la memoria desfallece y se busca consignarla en una exterioridad. Es decir, cuando “el olvido y lo archivológico [se introduce] en el corazón del monumento. En el corazón mismo del “de memoria”” (1997, pág. 19). La necesaria amenaza de lo archivológico es lo que motiva el deseo de archivo, esto es, el mal de archivo. “Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finitud o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción” (1997, pág. 27). Así, la respuesta del archivo consiste en dictar la estructura del contenido archivable en función del porvenir. No se archiva por mor del pasado, sino por una responsabilidad con el mañana de un presunto “nosotros”. Pero con este giro ya se anuncia su ineludible violencia: el archivo que resguarda para nosotros, a la vez, constituye como amenaza lo otro, la alteridad. Esta se inscribe nada más que como espectro amenazante que recibe la violencia de ser llevado como perturbación del archivo. He ahí su constitutiva contradicción: lo espectral se requiere para el archivo, tanto como para su finalidad, el porvenir; y, a la vez, no habría nada más espectral que el porvenir. De

modo que el archivo en sí mismo es esencialmente espectral: “la estructura del archivo es espectral. Lo es *a priori*: ni presente ni ausente “en carne y hueso”, ni visible ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra, como tampoco podríamos hacerlo, gracias a la posibilidad de una visera, con la del padre de Hamlet” (1997, pág. 91). Así, en medio de las palabras con las que se consigna la verdad, yace esa pulsión espectral que incomoda, que enturbia el discurso, que no permite decantar un solo y único sentido de lo dicho como verdad oficial. Por ello la memoria histórica de un pasado traumático no puede sino responder y combatir el espectro que le amenaza, ese exceso de sentido anachronista que perdura en el presente y que introduce la pregunta por aquello que ha quedado fuera del archivo.

¿En qué medida una obra de arte puede ser parte del archivo o de su condicionante espectral? Cada vez que se insiste en incluirla en la memoria, se le piensa parte de un archivo, de una política archivante. Pero, ¿qué pasa cuando las obras se resisten al archivo? Ello, *per se*, es un ejercicio extraño, pues pareciera que inevitablemente las obras expuestas, en su acto de exposición, se han de incorporar a un archivo. Pero también es cierto que algunas obras, a pesar de ello, juegan a capturar lo espectral. ¿*De qué sirve una taza?* (2014) (ver [Galería 5](#)) de Juan Manuel Echavarría (1947-) presenta una serie de fotografías de objetos *in situ*: una taza, un vaso, un encendedor, unos zapatos de niña, una prenda de vestir, una gorra, todos ellos hallados en campamentos de las FARC-EP en los Montes de María que fueron bombardeados por el ejército. La noticia archivada podía declarar la baja de combatientes insurgentes; las fotografías de Echavarría muestran lo que la declaración esconde: allí había personas, amantes, madres y padres también, que comían, se juntaban, jugaban y seguían el rumbo de una vida cuya alternativa posiblemente nunca conocieron. En cuanto personas, sus acciones cotidianas no se diferencian de las de cualquiera. Los objetos consignados en las imágenes evocan escenas susceptibles de ser compartidas que por ello mismo eluden la aplicación de la interpretación del malvado enemigo, el insurgente dado de baja. Pero, a la vez, esos mismos objetos llevan los rastros de la guerra, del bombardeo, de la prisa de la huida, si es que alcanzó a ocurrir.

Lo espectral aquí se hace representable, no por las huellas del cuerpo ausente, sino por la fantasmagórica voz que hace patente esa común humanidad con el enemigo que habría sido más cómodo, menos extraño, no reconocer jamás. Unos versos de José Manuel Arango causan un efecto similar:

Los que tienen por oficio lavar calles
(madrugan, Dios les ayuda)
encuentran en las piedras, un día y otro, regueros de sangre

Y la lavan también: es su oficio

Aprisa

no sea que los primeros transeúntes la pisoteen (José Manuel Arango. *Los que tienen por oficio lavar calles* (Roca J. M., 2007, pág. 63)).

Alguien debe lavar las calles de la sangre regada, pero choca la prisa, que el motivo sea ocultarla de los transeúntes que en su rutina habrán de pasar por ahí. Al disponer la indiferencia ante la vida y la muerte de una manera tan prosaica, despierta lo que no queremos también percibir: también deseo no saber, no ver, no encontrar en el camino rastro alguno de lo que seguramente pasó en la noche. El espectro de la inclemencia con el que convivimos. Lo que añade este poema a las fotografías de Echavarría es mostrar que eso común espectral, demasiado humano para estar en la selección archivable, no es solamente la feliz taza de café, sino la odiosa calle que acusa la complaciente actitud cultural. Una taza, una silla, una mesa, se convierten en herramientas para escarbar el sentir y reconocer ese subregistro que amenaza, que se esconde de lo dicho y archivado. Estos objetos, estas obras, no denuncian, no rescatan, no redimen, no sustituyen, no son heroicas. Así como puede matarla, solo una persona puede rescatar a otra. Las obras de arte, por su parte, al confrontar el relato de la(s) víctima(s) de una masacre, de una ejecución, de un secuestro, de un bombardeo, de un atentado exploran las huellas mismas que en esas personas nos conectan con el presente y que no yacen en la riqueza de los informes o crónicas de los hechos, sino que se esconden y arrastran en los despojos con los que se ha de vivir. Es, en palabras de Doris Salcedo, un problema de precariedad:

Como dije antes, trabajo con lo que puedo. En algunos casos, las situaciones son tan precarias que uno se reduce a trabajar con materiales del propio cuerpo -pelo, hueso-, no hay nada más. La extrema precariedad produce una imagen paradójica, que no se define; una imagen en la que la naturaleza de la obra nunca está del todo presente. Es indeterminada, así que el silencio es todo lo que hay. Cuando estás atrapado en un conflicto, en condiciones precarias, ni siquiera puedes recordar cosas, mucho menos producir historia. La historia resume, higieniza y suaviza las diferencias, de modo que todo

parece haber estado perfectamente sincronizado como una postura unificada. Esto no está disponible para nosotros. No solo tenemos que lidiar con la precariedad económica, sino con la precariedad del pensamiento: una incapacidad para articular la historia y, por lo tanto, para formar una comunidad (Basualdo, 2000, pág. 25).

Detrás del espejo se esconde la precariedad y la precariedad es siempre rotura, vacío, carencia, retraso e impotencia. Recursos precarios para cambiar lo acontecido, impotencia para lograr una cura sobre los efectos. No se trata meramente de la precariedad económica que azota regiones del país, sino de la sensación de impotencia ante la omnipresencia de la violencia y sus efectos.

Podría resumir mi trabajo en una palabra: impotencia. Mi trabajo es acerca de la impotencia: Es una suma de impotencias, el no poder resolver nada, no estar en capacidad de arreglar nada, no saber, no ver, no poder alcanzar una presencia. Para mi el arte es la carencia de poder.

Pienso que el espectador también experimenta –hasta cierto grado– la misma impotencia, marcada especialmente por la imposibilidad de ver, que también es una falta de poder. La imposibilidad o dificultad de ver, conlleva una sensación de proximidad, la proximidad de una presencia casi posible y, sin embargo, sólo hay ausencia (Salcedo, 2003, pág. 5).

Disremembered (2014) recurre a otro objeto, de hecho, a 12000 del mismo objeto. Tal cantidad de agujas se unen con hilo de seda para formar un chal de mujer. Es una pieza, literalmente, difícil de ver. A veces translúcida, hay que acercarse para encontrar su forma. Imposible de tocar, de usar, pero es tan tupida que aparenta suavidad. Amorosa e intocable, como la tensión que implica el dolor y el deseo de no olvidar al hijo perdido. Salcedo afirma: “Cada vez que experimentamos una masacre, de repente recordamos masacres pasadas, pero ya hemos olvidado lo que soportaron estas familias, y es ese mismo olvido el que abordan estas piezas [...] Son como fantasmas en el sentido de que casi no están del todo, porque el proceso de olvido ya se ha producido” (El Espectador, 2022). Al olvido se le puede temer, porque es el sino del archivar. La experiencia diaria y recurrente de eventos violentos archiva los casos, dejando atrás la experiencia dolorosa encerrada en ese chal. Lo singular de la experiencia de las madres y padres que han perdido a su hijo o hija se desborda por la frontera del archivo hacia lo espectral; las cifras, los casos, se instauran como borraduras del dolor, de la singularidad de la experiencia vivida: encerrados en casa sienten la ausencia de su prole perdida; sus juegos, ruidos y rabietas, todos sus juguetes y todo lo que habrían podido compartir adquiere la penumbra del riesgo del olvido, como si cada esfuerzo por darle vitalidad al infante hubiera sido nada. Y, empero, duele, aguza, punza por cada rincón y fibra. El dolor recuerda, el

derrotero colectivo de una sociedad condicionada a mantener el motor andando es el que borra, o mejor, “desrecuerda”.

“¿Qué hace el arte?” parece ser una cuestión contradictoria frente al diagnóstico de la impotencia. Pero la impotencia no es necesariamente pasividad, pues para identificarla hay que reconocerse en ella. ¿Qué pasa entonces con los hechos de la violencia, con su ambivalente presencia entre memoria y olvido? Los dos términos apuntan al archivo; las agujas de Salcedo, como la taza de Echavarría, apuntan a su intersección en las huellas de la experiencia vivida: el dolor de recordar la vida gestada al punto de encontrar en el silencio resguardo, el riesgo de olvidar como precaución necesaria para continuar la existencia. María Victoria Uribe reconoce que esto es algo que a lo que se arroja el arte y que las ciencias sociales no pueden capturar, a saber, “representar lo irrepresentable de la violencia”: “por mucho que lo intentemos estos no se ven representados en los textos que escribimos. Por lo menos ese es mi caso. En cambio, la experiencia propiciatoria del arte es capaz de tender puentes entre la representación del conflicto y el sufrimiento irrepresentable, entre el análisis racional y el cúmulo de sentimientos que no encuentran expresión. Evitando las explicaciones pero abundando en señalamientos, alusiones, metáforas y miradas sugestivas, el arte nos confronta con lo indecible” (2015a, pág. parr 2). La impotencia se hace presencia espectral en las obras, se convierte en el motor que obliga a escarbar entre las roturas del archivo para lograr ahondar en aquello que se le escapa. Justamente es en ese juego de lo dicho y lo indecible que la impotencia hace presente la humanidad e inhumanidad de la violencia en Colombia.

En su ensayo *Antropología de la inhumanidad*, Uribe realiza un recorrido por las masacres desde la década de 1950 hasta la de 1990. A pesar de la diferencia de contextos y órdenes políticos, la práctica de homicidios colectivos, cometidos con sevicia y asediando poblaciones enteras no ha cesado y, más aún, ha impactado la identidad y socialización de los colombianos: “La Violencia fue la partera de la historia reciente del país y como evento crítico permanece latente en el inconsciente colectivo y alimenta muchas de las manifestaciones culturales de los últimos cincuenta años” (2004, pág. 10).¹⁰¹ Esto

¹⁰¹ Vale la pena retomar las palabras de Uribe al respecto: “Desde hace casi veinte años, he venido reflexionando acerca de un fenómeno que ha sido recurrente en la historia reciente de Colombia: el asesinato

compone un ingente archivo que, entre más se explora, más perturba y resulta cada día más difícil de dar cuenta. En esa ignominiosa abundancia se cuele el olvido que, en realidad, no es sino una forma de lo indecible.

De ahí que el arte colombiano en general se haya abocado a escarbar en este archivo, no para constatar lo dicho, sino para explorar lo absurdo que es tener ese archivo e invertir la carga de la prueba. Uno de los diagnósticos del reciente informe de la Comisión de la Verdad afirma que dentro de las actitudes y vicios culturales heredados se encuentra justamente una barrera para las víctimas: “algo que le dijo a la Comisión una comerciante de Medellín exiliada en Chile: “La víctima tiene que convencer al otro de que su verdad vale la pena”” (2022, pág. 41). Los relatos de las víctimas son considerados ficciones, exageraciones que colindan con la literatura. Pero la cuestión puede ser vista al revés.¹⁰² Sus esfuerzos por decir lo indecible, la exigencia de ser escuchadas, muestra la deshumanización que permea la cultura y el carácter defensivo de la memoria: “el negacionismo de la violencia ejercida ha hecho que esta se mantenga. Colombia ha construido memorias defensivas en las que las personas tienden a valorar o reconocer las violaciones de derechos humanos del grupo con el que se identifican y no de los que consideran contrarios, del otro lado, opositores. El nivel de terror vivido en la guerra fue

colectivo de personas desarmadas e indefensas a manos de grupos armados. En un primer momento, analicé doscientas cincuenta masacres que fueron ejecutadas, en primera instancia, por guerrilleros y matones privados y estatales y, unos años más tarde, por bandoleros Liberales y Conservadores, durante la década de 1950 y la primera mitad de 1960. Se trata del período conocido como La Violencia con mayúsculas. [...] Unos años más tarde, retomé nuevamente el tema a raíz del incremento de esa modalidad delictiva hacia finales de la década de 1980. En esa ocasión, estudié detalladamente, junto con otros colegas, mil doscientas treinta masacres, ejecutadas entre 1980 y 1992. Los autores se habían diversificado respecto a los de La Violencia pues incluían a narcotraficantes, guerrilleros, paramilitares, matones a sueldo, agentes estatales y delincuentes comunes. Durante esos años, el contexto social y político había variado sustancialmente debido a la irrupción del narcotráfico en la vida nacional y al creciente enfrentamiento entre guerrilleros y paramilitares. [...] Esta vez las hipótesis estuvieron orientadas a dilucidar las estructuras miméticas que se perciben en los comportamientos de grupos aparentemente tan disímiles e ideológicamente opuestos como pueden serlo una guerrilla de orientación marxista, una contraguerrilla defensora del statu quo y un ejército legítimamente constituido. Adicionalmente, estaba interesada en entender a qué obedecía el uso reiterativo, por parte de los autores de las masacres, de operaciones semánticas que iban dirigidas a convertir al Otro en algo menos que humano” (2004, págs. 4-5).

¹⁰² Convertir el relato de las víctimas en ficción en ocasiones se convierte en una garantía para los victimarios, tal y como recuerda Didi-Huberman del holocausto Nazi: “Como bien ha analizado Hannah Arendt, los nazis “estaban totalmente convencidos de que una de las probabilidades de éxito de su empresa residía en el hecho de que nadie del exterior podría creérselo”. Y es esta terrible constatación sobre las informaciones recibidas en determinadas ocasiones, pero “rechazadas debido mismamente a su enormidad” lo que habrá perseguido a Primo Levi hasta en la intimidad de sus pesadillas: sufrir, sobrevivir, contarlo -y entonces no ser creído porque resulta inimaginable. Como si una injusticia fundamental siguiera persiguiendo a los propios supervivientes en su vocación de dar testimonio” (2004, pág. 38).

posible por la deshumanización; las víctimas fueron convertidas en objeto de desprecio. [...] la desconexión moral respecto a las víctimas que se consideran y se perciben como ajenas; la falta de empatía con ese dolor es parte de lo que Colombia necesita transformar, como una energía para la construcción de la paz” (2022, pág. 33). Detrás de las cifras del conflicto, pululan historias rotas que tocan la mayoría de familias extensas del país. De modo que señalar el relato de una víctima y deshumanizar su dolor no es más que un modo de negar su cercanía. La ficción, como veremos más adelante, no yace en el arte, ni deslegitima el relato; cuando esta realidad es capturada por el arte, se nota que la frontera del arte con la realidad es quebrada solo si esa realidad insiste en negar el espectro, en mantener la sospechosa y sintomática creencia de que lo ocurrido puede ser negado y de que el mundo de enemigos es ajeno y destruible. Pero cuando ponemos uno junto al otro un testimonio, un informe y una narración literaria, lo absurdo se hace presencia.

Testimonio de sobreviviente de masacre de 1997. (Uribe, 2004, pág. 92).	Informe de masacre de Mapiripán, 1997. (Rutas del Conflicto, 2019)	Fragmento de relato de Alfredo Molano en <i>Desterrados</i> . (2016, pág. 53)
Yo vivo a una cuadra del matadero municipal, del matadero oficial de pueblo. Y todas las noches vimos con mis hijos, yo lo vi, como pasaba gente amarrada de las manos atrás y amordazada la boca. Ya cuando ellos daban la orden de apagar todas las luces y de apagar la planta del pueblo, empezaban a matar, a torturarlos primero y después a matarlos. Gritaban pidiendo auxilio. Pero como ustedes comprenderán en este país manda el que tiene las armas o	El 12 de julio de 1997 cerca de 120 paramilitares de las Autodefensas Unidas de Córdoba y Urabá –ACCU– llegaron a San José del Guaviare, provenientes del Urabá antioqueño en dos aviones militares. Los ‘paras’ se trasladaron por río y carretera hasta la cabecera del municipio de Mapiripán, a la que llegaron el 14 de julio. En su paso por varias veredas y luego en el casco urbano del pueblo, asesinaron cerca de medio centenar de personas.	Fue el comienzo. Los paracos se retiraron para los lados de Loba, mientras la policía levantaba los cadáveres de las catorce víctimas del dedo de Levis. Los helicópteros de la brigada no regresaron ese día. En el pueblo todo era desconcierto y miedo, un miedo que enmudece y que no deja mirar a los ojos, que no deja hablar. El entierro se hizo sin que nadie llorara, porque Levis seguía en el pueblo. Aquel día estalló otra bomba: nueve campesinos de Arenal

<p>el que tiene el poder de mandar a los sicarios con las armas. Entonces quedamos impotentes y todas las personas de bien del pueblo quedamos impotentes ante estos criminales. Y estuvimos a merced de ellos durante cinco días, sin la ayuda de nadie.</p>	<p>Durante una semana los paramilitares sacaron de sus casas en la noche a sus víctimas, las llevaron al matadero del pueblo donde los torturaron y asesinaron con disparos o degollándolos. Varias personas fueron castradas y decapitadas, incluso los ‘paras’ jugaron futbol con la cabeza del despachador de aviones del pueblo y la mayoría de los cuerpos fueron desmembrados y arrojados al río Guaviare con rocas dentro del estómago para que los familiares nunca los encontraran. El grupo armado dejó el pueblo el domingo 20 de julio y la fuerza pública solo apareció hasta el miércoles 23”</p>	<p>habían sido destrozados con motosierras, y sus cuerpos colgados en pedazos al borde de la carretera. La gente se echó al monte con el poco aliento que le quedaba, con sus corotos, con sus hijos, con sus perros; echó a esconderse entre las ciénagas, a hacerse invisible.</p>
---	---	--

¿Cuál es la distancia entre uno y otro? Los distintos detalles entre sí no se pueden clasificar. La imagen que arrojan puede ser igual de punzante. Luego, ¿qué es lo que hace el arte? Relatos como estos se mueven entre la prensa, las conversaciones, las historias familiares, los propios recuerdos y su imagen es dolorosa, lo que insta a ubicarla en la línea de tiempo de lo representable, el archivo de lo que ya pasó. Pero el espectro de las experiencias vividas, las emociones sentidas, la cercanía del dolor subyace. En la línea de tiempo el propósito es el distanciamiento, mientras que lo espectral siempre persigue, no se va, es siempre cercano y, por ello mismo, declara lo común. Las obras de arte colombiano bien podrían declarar en conjunto su empeño por detener el distanciamiento y dejar que el espectro interpele a la sociedad. Para Germán Rubiano, la exploración de la

violencia se puede rastrear hasta Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), quien en 1939 se ubica a sí mismo en medio de un paisaje desolado en su óleo *Autorretrato y violencia*, o en Pedro Nel Gómez (1989-1984), en cuyos óleos y acuarelas aparecen hombres y mujeres armados y casas incendiadas, como *Recuerdos de la Violencia: Dos mujeres en vigilancia nocturna* de 1962. Pero son célebres los grabados de Luis Ángel Rengifo (1906-1986), tales como *Piel al sol*¹⁰³ que presenta la imagen de un cuerpo desollado de mujer extendido sobre el suelo, los cuadros de Alipio Jaramillo (1913-1999) como *Masacre* de 1956¹⁰⁴ y las pinturas de Alejandro Obregón (1920-1992), particularmente el impactante *Violencia*.¹⁰⁵ Comparte esta escueta lista *La cosecha de los violentos* (1968) de Alfonso Quijano (1927-), los cuadros de Carlos Granada (1933-2015), los grabados de Augusto Rendón (1933-2020) y la amplia producción de Pedro Alcántara (1942-), como *El martirio agiganta a los hombres-raíz* (1966). Sin duda, destacan finalmente, sin que esta lista sea exhaustiva, las obras de Norman Mejía (1938-2012) y su *Horrible mujer castigadora* (1965), así como los óleos de Fernando Botero (1932-) –todo un centenario de artistas testigos de la compulsión de la violencia.

¹⁰³ “Uno de los grabados de esta serie, *Piel al sol*, 1963, presenta un cuerpo femenino estirado como una piel animal sobre un suelo desolado y estéril. La imagen es reminiscente de una crucifixión, debido a las puntillas que clavan el cuero al suelo. La forma del cuerpo alude a la del mapa de Colombia. La cabeza parece desarticulada del cuerpo y reposa sobre el suelo con una expresión de rabia y dolor. Una línea marrón monocromática define la figura y la piel blanca. Aunque están basadas en evidencia documental, las imágenes de Rengifo manifiestan su propia perspectiva e interpretación de los hechos históricos como el producto de actos horribles, común a las de otros artistas interesados en este mismo tema” (Malagón-Kurka M. , 2008, pág. 22).

¹⁰⁴ “Abundan por lo tanto los temas de la violencia, entre los cuales se destaca el óleo “Masacre” de 1956, en el que separados por numerosos asesinados se observa el enfrentamiento entre un pelotón de soldados y un grupo de campesinos inermes y atribulados. En 1958, el poeta Carlos Castro Saavedra escribió: “Alipio es un sobreviviente, un campesino herido todavía, pero en posesión de una maravillosa fuerza para resucitar a sus hermanos asesinados. Por sus manos vuelven los muertos a asustar a los vivos que quemaron la patria y a decir, sin palabras, con su sola presencia, que bajo la tierra están creciendo inconteniblemente y amasando con sus propios despojos las flores y las frutas de mañana. Alipio se ha quedado para reconstruir el momento en que las madres fueron desgranadas como mazorcas y los padres talados como árboles inmensos...”” (Rubiano G. , 1984, pág. 28)

¹⁰⁵ “Al lado de Julio Abril, Marco Ospina y Enrique Grau, quienes se fueron encontrando en el curso de los acontecimientos que estremecieron violentamente a Bogotá en los días siguientes, Obregón recorrió las calles esquivando francotiradores, policías y soldados para tomar apuntes de la conmoción. El día 10 visitó el cementerio central y realizó dibujos de las decenas de cadáveres amontonados en impresionantes pilas. A partir de esos dibujos se entregó entonces a la frenética tarea de bosquejar las ambiciosas composiciones de “Masacre -10 de abril”, una de las cuales se decidió a llevar al óleo” (Rubiano G. , 1984, pág. 28). Y continúa: “Indudablemente que el cuadro más importante de estos años es “La Violencia” de 1962, un óleo de buen tamaño, amorosamente trabajado, en el que se concreta la figura de una mujer embarazada, cruelmente asesinada, confundida con las montañas de un paisaje desolado. Su imponente presencia resulta conmovedora por el trino que entonan los grises más bellos de toda la pintura de Obregón” (1984, pág. 29).

A partir de la década de 1970, el tema continúa, el lenguaje cambia. María Victoria Uribe lo señala como un cambio de lo literal a lo metafórico –que coincide con lo que Juan Manuel Roca identifica en la poesía sobre la violencia como un vaivén entre atmósferas figurativas y otras expresionistas y abstractas. Probablemente lo literal y figurativo pueda explicarse apelando a los recursos poéticos a la mano, si bien el color y la abstracción de varios de estos cuadros demuestra una plasticidad sumamente rica. De modo que tal explicación no parece ser suficiente. Por el contrario, que la imagen plasme lo que la realidad descuartiza puede generar el mismo efecto de los tres relatos de la tabla anterior. Llama la atención sobre la realidad cercana de aquello que en efecto ocurre y que no puede ser escondido. Hasta finales de la década de 1960 estaba fresca la herida abierta por las hazañas de los célebres cortes de los cuerpos, las masacres y la deshumanización de las víctimas, descritos y algunos fotografiados o narrados en novelas como *Lo que el cielo no perdona* de 1954 escrita por el presbítero Fidel Blandón Berrio –quien terminó perseguido y detenido por el servicio de inteligencia por su obra– en el que “entre otras cosas narra el espeluznante partido de fútbol que miembros de la policía chulavita jugaron con la cabeza degollada de una víctima, comportamiento que según parece no fue excepcional ya que escenas de profanación muy semejantes aparecen en fotografías publicadas en varios de los muchos libros dedicados a estudiar las atrocidades de la violencia” (Medina, 1999, pág. 25). Álvaro Medina indica el inicio de otro ciclo del arte colombiano en el paso de la violencia bipartidista a la violencia revolucionaria. La influencia de la izquierda motivó el trabajo de Diego Arango y Norma Zárate con el *Taller 4 Rojo*, pero el camino del desencantamiento ya se labraba y los artistas empezaron a notar que la imagen de los hechos violentos no podía sino perderse en la multiplicidad de escenas escabrosas de los medios y la prensa. De modo que, entrando en la época de “la violencia en la era del narcotráfico”, como la denomina Medina, la cultura colombiana ya no se asombraba o no prestaba atención a ese tipo de imágenes. La sensibilidad se había opacado, el archivo se había consignado, y los ideales que justificaron el homicidio se habían transformado en oportunidades de riqueza.

El guerrero, otrora invencible,
Modesto recupera
Su indiscutible lugar entre los asesinos.
Y pierde su aureola, su corona de miedos,

Sus antiguos títulos, su pedestal en la leyenda.
Un hedor a sangre y monedas lo precede,
Un aletear de buitres gordos lo anuncia (Felipe Agudelo Tenorio. *El guerrero* (Roca J. M., 2007, pág. 103)).

Ante este sentir, lo metafórico y lo expresivo-abstracto pueden incorporarse en la medida en que la elipsis y el tropo desplazan sobre el espectador la posible solución de la pregunta abierta por la obra, ya para interpelar la posibilidad de sentir el dolor, ya para cuestionar la actitud generalizada de silencio e inclemencia. *Musa paradisiaca* (1996), por ejemplo, de José Alejandro Restrepo se fija en las masacres del Urabá, pero en lugar de exponerlas nos traslada al viejo vínculo entre el banano y la violencia colonizadora. *Corte de florero* (1997) (ver [Galería 5](#)) de Juan Manuel Echavarría se posiciona en el límite entre la historia del saber y la historia del saber matar, al apelar al corte de florero (que “consistía en cercenar los brazos y las piernas del tronco, para posteriormente reubicarlos dentro del mismo; para ello, era necesario vaciar el tronco de su contenido extrayendo las vísceras” (Uribe, 2015a)) para asociarlo como título de un manual de botánica de flores endémicas del país, solo que éstas son compuestas y representadas con ensambles de huesos. Y, sin duda, las obras con las que se ha motivado esta reflexión caben en este lenguaje artístico, pues la obra de Salcedo pone en escena objetos domésticos, como mesas, alacenas, asientos, camisas, camas, zapatos y cunas que nos remiten a los rastros de la guerra en las vidas de las personas. Por ejemplo, *Masacre en Segovia* (1989) (ver [Galería 5](#)) presenta una cuna metálica envuelta en alambre de púas; nada en ello da cuenta de la incursión paramilitar del 11 de noviembre de 1988, ni de las 46 personas asesinadas, ni de su contexto político orientado a eliminar miembros de la UP. Pero sí despierta pavor considerar el espacio encerrado, claustrofóbico y martirizante al que se somete la inocencia, la ingenuidad, la esperanza y el futuro, dejando con ello una huella en el espectador.

Malagón-Kurka caracteriza esta estrategia de Salcedo, que señala también en Óscar Muñoz y en Beatriz González, como un lenguaje indexical, esto es, la presencia de signos indexicales “tales como huellas y rastros (entre otras manifestaciones físicas), de objetos o estructuras con los que los artistas habían interactuado durante su elaboración. Por lo tanto, éstos no buscaban expresar o representar una realidad, sino presentar indicios y señales que aludían a ella” (2008, pág. 17). Este recurso permite, indica la autora, en lugar de

representar las escenas de terror como hicieron los artistas anteriores a la década de 1970, presentar escenas complejas que aluden a la indiferencia, el olvido y el sufrimiento. Sin embargo, la autora no puede evitar cierta unidireccionalidad de los signos cada vez que entiende que los indicios en la obra la convierten en un “receptáculo de evidencia, de signos de acciones que han ocurrido y han dejado indicios, rastros y huellas, para ser interpretadas por el espectador” (2008, pág. 27). Hay que reconocer que sus juiciosas interpretaciones de las obras de González, Muñoz y Salcedo no parecen reducirse al reconocimiento de las evidencias, pero aun así la conclusión a la que llega es que las obras invitan al espectador a indagar por las razones tras los objetos y, con ello, el “destino de las personas ausentes, posiblemente los propietarios o usuarios, los perpetradores y los familiares” (2008, pág. 30). Esto porque asume que los indicios deben siempre tener un referente tan concreto en la realidad objetiva como él mismo. Por ello, tiende a plantear que la lectura de lo indexical debe remitir a “lo que ocurrió”, cuando, de hecho, las obras no pueden e, incluso, se niegan explícitamente a dar ese relato. La cuna envuelta en alambre no puede indicar algo cercano a lo que ocurrió, sino que meramente, aceptando su impotencia tardía, a “lo que quedó”, lo que se vive hoy con la pérdida o derrota encima. A diferencia de lo que espera la autora, las obras no preguntan por razones sino por el estado vivo de perturbación que materializan las obras. Ello difícilmente indica una correlación iluminativa con el pasado, sino, por el contrario, una intensificación del presente: de ese espectro presente que se desplaza y trasciende la línea histórica del tiempo. En el aquí y ahora del ser, esa cuna interpela el sentir con la asfixiante situación de una inocencia asediada y un futuro cortado.

He ahí –ya para cerrar esta parte– la importancia de la indecibilidad, que en este caso se manifiesta como indecibilidad entre lo representable y lo irrepresentable. Aquí, como ya ha señalado Didi-Huberman respecto a Auschwitz, lo irrepresentable no debe ser un mote de pereza o de evasión. “Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable. No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos –puesto que es verdad–, no podemos hacerlo, que no podremos hacerlo hasta el final. Pero ese imaginable tan duro, se lo debemos” (2004, pág. 17). Lo más difícil de imaginar –en consecuencia, de representar– justamente es lo que nos es más cercano, a saber, la humanidad de Auschwitz, la humanidad de Mapiripán, de

Bojacá, de El Salado... Es aceptar que esos actores tenían cuerpo, tenían deseos, tenían sueños, tenían hijos. Pues esa im/posible representación conduciría a aceptar que uno mismo también puede sentir lo que ellos sintieron: su semejanza demanda mi propia des-compostura: el extrañamiento de mi distante comodidad, tanto con quien sufre como con quien ejerce el sufrimiento. Si ponemos en diálogo *¿De qué sirve una taza?* y *La guerra que no hemos visto* (2007-2009) de Echavarría, por ejemplo, entran en inyunción las dos caras del combatiente, su cotidiana humanidad y su agresiva y asesina humanidad. En la serie de relatos e imágenes que compone la segunda obra, priman las voces y pinturas de los excombatientes (17 exparamilitares de las AUC, 30 exguerrilleros y 14 exguerrilleras de las FARC, 1 exguerrillero del ELN y 18 soldados del ejército nacional). A todos ellos aplica la humanidad de la taza, al igual que la de los sentimientos y remordimientos que evidencian sus confesiones. El efecto de ello es, al decir de Elkin Rubiano, “un desplazamiento y una multiplicación de las miradas que, a su vez, posibilita una ampliación en los modos de ver. Esta multiplicación de los puntos de vista tiene que ver con que son las voces de los excombatientes rasos las que se ponen en escena en esas pinturas. [...] emergen las voces anónimas que han experimentado los desastres de la guerra, cuyo mandato ha sido “Enterrar y callar”” (2019, pág. 56). Ellos, también “víctimas” de la historia de la guerra, tienen una voz tal cual como la nuestra.

De modo que lo irrepresentable conecta más con el testimonio que con la memoria que –ya sabemos– archiva y olvida. Pero el testimonio en el arte –a diferencia que en el estrado, probablemente– constituye la confrontación con lo inhumano, esto es, con aquello que, de hecho, excede al testimonio mismo. “Se podría decir –afirma Rancière–, en última instancia, que lo irrepresentable radica precisamente allí, en esa imposibilidad de una experiencia de expresarse en su propia lengua” (2011, pág. 134). Esa es una diferencia clave entre obras como las de Salcedo y Echavarría y los grabados y pinturas de la violencia: para los segundos, aunque increíbles y nefastos, los hechos de la violencia son representables y lo que varía son las opciones para tal fin; pero las mesas de *Plegaria muda*, las agujas de *Disremembered*, las sillas de *Tenebrae noviembre 7* no representan los eventos, sino que nos mueven hacia la indecibilidad de lo irrepresentable: no es el evento violento, pero si me dejo extrañar con y por la obra, me quedo suspendido en el momento de incertidumbre, de inaplicabilidad de prejuicios o modelos y solo queda darle rienda

suelta a la expresión de algo que estaba ausente de lo representable: la propia inhumanidad compartida con las huellas de la violencia.

Si regresamos a nuestra silla inicial y la preocupación por la memoria, habría que decir que las sillas de *Noviembre 6 y 7* como los demás objetos no son monumentos de un pasado perdido en el tiempo. Por el contrario, son constructores del tiempo en el presente cuyo testimonio hace patente la herida. Salcedo recuerda que a medida que se iban deslizando sobre el muro la gente empezó a recordar, a hacer presente el espectro que se pensaba ausente. El recuerdo nunca se ha ido, no ha tenido tiempo para ello, y antes bien se desplaza en las conversaciones del presente. León Gil, poeta antioqueño, pone entre estrofas esta permanencia:

Todo el mundo habla de cadáveres bajo el puente
De muertos en el rastrojo
De bultos podridos en la barranca
De los desnudos espantapájaros y niños
Cubiertos solamente por las moscas
Del rumor de la muerte
Que sin reglas y sin tregua
Juega noche y día
A la desaparición y al escondite (León Gil. *A la moda con la muerte* (Roca J. M., 2007, pág. 99)).

Lo irrepresentable es espectral justamente porque subyace como subregistro de la memoria en las palabras que “todo el mundo habla”, aun cuando el deseo es acallararlo en el archivo. Salcedo relata el efecto de su obra de la siguiente manera:

No di aviso ni a la prensa, ni a la gente, simplemente las sillas empezaron a caer [11:25am]. Pensaba que el recuerdo de este evento trágico era una obsesión particular que yo tenía, pero pronto me di cuenta que estaba equivocada: la ciudad, la gente que pasaba por ahí, recordaba. Hoy se habla mucho acerca de la memoria, a tal punto que ya estamos un poco cansados..., pero en ese día fue extraordinario presenciar cómo una memoria latente surge y está viva. [...] A pesar de todo lo anterior, es una obra absolutamente silenciosa. Es decir, un asiento descolgado sobre la fachada del edificio, en un movimiento lento, casi imperceptible; por ejemplo, si un asiento iba a descolgarse doce metros, recorría ese trayecto en media hora. En algunos casos el movimiento era sumamente lento, y en otros el movimiento era un poco más rápido, los dos ocurrían simultáneamente en distintos lugares de la fachada, cada grupo de asientos tenía un ritmo diferente. La obra era un papel en blanco, un espacio vacío sobre el cual el espectador podía recordar. La obra en sí, lo que yo presenté, no narraba nada. El público hacia la obra al contemplarla. Fue extraordinario presenciar como un asiento vacío podía reactivar la memoria. El centro de Bogotá es un lugar muy transitado y ese día el Palacio de Justicia se convirtió en un sitio de peregrinación. La obra existió en la mente de los espectadores que tenían un recuerdo del evento, simplemente presenté el absurdo de una silla vacía, colgada sobre la fachada del

edificio, algo que normalmente habita en el espacio interior, la obra lo presenta en el exterior. Me interesa la exterioridad, el mostrar que donde hay violencia la interioridad no es posible. La interioridad es una posibilidad que ofrece la paz, la tranquilidad, el respeto por la vida del otro. Al marcar el acento en la fachada del edificio enfatice la exterioridad, es decir, la ausencia de un mundo interior propio (Herzog, 2004, pág. 159).

Lo irrepresentable circula, la obra lo hace sensible, lo hace exterioridad, pero, como dice también la artista, no lo hace visibilidad, pues “ver es tener poder; es una manera de poseer” (Basualdo, 2000, pág. 26). El carecer de memoria a veces no es sino un desvanecimiento de lo visible, pero ello no implica una desaparición de lo espectral. De ahí ese recuerdo latente que las más de 200 sillas hicieron patente mediante la externalización de la singularidad de cada una de las personas que allí, desde adentro, sufrieron y del tiempo que tomó vivirlo. La obra atestigua al presente la vigencia abismal de ese sentir.

Lo que hace en la constitución del presente

Lado A: El testimonio

Ante quién
por mis manos y pies hechos polvo,
mi rostro en su primera lozanía, calcinado,
por mis pechos cercenados esa noche,
clamaré restitución.

Ante quién
por los días más bellos arrojados al fuego,
por la risa de la mañana, aniquilada,
la fuerza de mi sangre sembrada entre piedras,
tasaré la pérdida.

Ante quién
del amor destruido, los sueños bajo tierra,
la belleza reducida a un montón de vísceras
abiertas, el deseo mutilado;
del grito y el sollozo solo oídos
por las potencias indiferentes,
pediré respuesta.

Ante quién
por la palabra todavía crédula o penas ingenua
de la vida y el espanto que la ahogó,

obtendré explicación (Pedro Arturo Estrada. *De la muchacha asesinada* (Roca J. M., 2007, pág. 109)).

Uno de los varios problemas del testigo se expresa en este poema de Pedro Arturo Estrada. No solo habría que dar el paso a hablar, sino que se requiere tener el espacio a quién hablar. La inacción puede –y en el país ha habido varios que lo han intentado– romperse con la voluntad de hablar. Pero la desconfianza hacia las instituciones y el temor de la retaliación bloquean también la escucha. Esta situación no compete al pasado de lo dicho, sino al presente de la posibilidad del habla. De ahí que las obras de arte sobre la violencia, particularmente aquellas centradas en las víctimas, adopten el arrojo de expresar (en) el presente. Lo que nos deja la cuestión ¿de qué manera una obra puede ser testigo? ¿qué potencial guarda el objeto en la obra para tal fin?

Dentro de los estudios sobre el duelo y la cultura material se ha identificado la labor que cumplen los objetos para el doliente. A ello se le llama objeto de melancolía. O'Donohoe y Turley relatan cómo tras el fallecimiento de un ser querido la casa se convierte en un texto melancólico que aúna el presente doloroso, el pasado que concluye y el futuro que ya no será. Las ropas detenidas en el closet, los libros reposando en la mesa de noche, el pocillo que nadie más usaba, los zapatos que sonaban con afán a la hora de salir, la cama que se hace demasiado extensa. Los objetos evocan los tiempos de vida, pero también acompañan las reflexiones y las tensiones emocionales que la ausencia despierta de una forma de la que carecían previamente. No solo recuerdan al que ha partido, sino que terminan fortaleciendo las identidades y relaciones entre los vivos y los muertos. El duelo “es un ejercicio de creación de sentido en el que tenemos que reaprender el mundo, re-tejer los hilos de nuestras vidas” (O'Donohoe & Turley, 2012, pág. 10). Los “lazos continuados” (“continuing bonds”) que hacen patente los objetos de melancolía revierten en cuestionamientos sobre la propia identidad y sobre la identidad de la persona fallecida. Ello provoca un cierto efecto de pensamiento mágico, como si las cosas pudieran mantener la vida terminada, e indica que no solo tienen un papel en la memoria, sino que son performativos de la construcción del presente. Se labran puentes que inscriben retornos del fallecido en el presente, de su ausente presencia. Zapatos que no se arrojan en caso de que pudiera regresar, fotografías que se cuidan como rostros vivos, pertenencias personales que alojan consejos sabios. Esos objetos “poseen el poder de conjurar y reinstalar el

pasado como presente. Esta suspensión del tiempo lineal cronológico tiene eco en la observación común de los dolientes de que el tiempo se detiene” (2012, pág. 22). Pero la melancolía también se afirma en el doble sentido de este performativo: el espectro en el objeto indica que el vínculo no se concretará, que el retorno es imposible. El objeto trae y también prohíbe el regreso. Son parte del fallecido, pero son signos de su fallecimiento. La melancolía se hace duelo, y el objeto, doloso.

Así, el objeto de melancolía traspasa continuamente una ambivalencia entre reconfortar la presencia y reavivar la ausencia, que caracteriza el acto de vivir sin aquella persona. No son pocas las obras que se acercan a esta experiencia al recurrir a objetos de melancolía de las víctimas, esto es, posesiones del fallecido en manos de las personas familiares sobrevivientes. Una de las más célebres es *Relicarios* (2011-2015) de Erika Diettes (1978-) (ver [Galería 5](#)). Tras un trabajo de campo de Diettes, las personas le donaron un objeto de melancolía. A la luz de lo dicho previamente, resulta ineludible interrogar ¿por qué? ¿Por qué, si eran objetos de su lazo continuado, se lo entregaron a la artista? ¿Qué esperaban encontrar? Diettes recibió “fotografías, herramientas, cartas, peines, escapularios, muñecos de trapo, cosas, en general, que pertenecieron a víctimas del conflicto armado y que sus familiares guardaron y atesoraron con cuidado. Cosas que alcanzaron la dimensión de lo sagrado para aquellos que las custodiaron. Sagradas porque hay algo inseparable entre la cosa y su propietario ahora ausente” (Rubiano E. , 2019, pág. 163). Son objetos que, como afirma Rubiano, adquirieron un valor de culto que supera el valor de uso de las cosas, aquel que marca el objeto con una potencia de testificación. Diettes recibe esos objetos y sumerge cada uno en un bloque de resina color ámbar, encerrado en un cofre transparente, que, aunque no permite extraer el objeto, permite verlo. En total, 194 bloques transparentes se disponen a nivel del suelo convidando al espectador a pasar por en medio de ellos, a detenerse, agacharse, tocar el suelo, leer el detalle de cada uno. Cada objeto allí sumergido cuenta con su propia historia, su propia familia, de modo que impide la generalización lapidaria de las cifras de los caídos, cual si se contaran tumbas en un cementerio. Pero a la vez, el panorama pleno del lugar señala un infinito, una multiplicidad, un conjunto demasiado extenso de historias de dolor frente al que el cuerpo del espectador se hace minúsculo. Diettes describe la experiencia de esta manera:

Las memorias de desaparecidos y caídos conviven allí, en el silencio que suscita el dolor de las víctimas; coexisten creando un ambiente armónico y profundo que tristemente revela la faceta más oscura del ser humano mientras apuntan a un concepto superior, lo sagrado. Es gracias a esto que más allá de la procedencia identitariamente única de cada relicario, en la puesta en común y en la ausencia de rótulos, el espectador encuentra su propio lugar en la exposición, extrayendo a partir de cada recorrido un reflejo de sí mismo. Estos trazados hacen presente la diversidad, lo particular, lo totalmente ajeno y extraño de cada concepción de la vida, así como lo que es universal en la asimilación de la muerte. En esa línea, la propia disposición de las piezas condiciona físicamente a quien las observa, obligándole a agachar la cabeza o a ponerse de rodillas como quien intenta leer los nombres escritos en las lápidas de un cementerio. La obra incita ineludiblemente a participar de ella en una posición contemplativa (Diettes, Relicarios, 2019).

Es curioso que lo contemplativo resulte testimonial a través de estos objetos en la obra. Pero insisto, ¿qué se testimonia? Realizada la instalación de *Relicarios*, Diettes permitió que los primeros asistentes a la obra fueran justamente los donantes. La experiencia fue de llanto doloroso, pero también de desfogue del sentir que había permanecido enquistado, en un instante liberador del duelo. Ello indica que, aunque presente, el suceso pasado de la desaparición o del homicidio del cuerpo no encontrado no fue el protagonista, sino que el objeto de melancolía permitió que se testimoniaran las huellas de la condición del presente. Ya no del lazo continuo con la persona desaparecida, sino de la condición fragmentada de la vida de cada quien que, empero, en medio de la multitud de relicarios, impacta por su posibilidad de ser compartido. En ese impacto se introducen los demás asistentes obligados hincar rodilla y compartir la experiencia a la que invita la obra. El trauma se hace común en esta obra, como si pudiera responder a una de las preguntas con las que inicia las líneas reflexivas de la Comisión de la Verdad: “¿es el sufrimiento de los otros también nuestro? [...] La herida en lo individual, lo familiar y lo colectivo que deja el conflicto armado trasciende el cuerpo y perfora el alma colectiva” (2022, pág. 48). Ese interrogante se hace lo testimoniado a través de la obra, y corresponde a la multiplicidad de experiencias dolorosas que transitan en la sociedad y que son difíciles de compartir. “La figura del abuelo que ya no está, del padre del que se habla siempre con dolor o de la hermana que se fue a la montaña, hacen que muchas familias se hayan refugiado en el silencio que duele o en el silencio protector de los otros” (2022, pág. 49). El silencio es una barrera construida con sangre, que por ello lleva a la inacción. Es ineludible, al confrontar el terror, la estigmatización, la impunidad que perdura como un condicionamiento cultural. “Familias y comunidades han vivido durante décadas en medio del miedo: a hablar, a sufrir más violencia por denunciar, al señalamiento como

guerrilleros o colaboradores, a la criminalización, a no tener respuestas del Estado. Miedo a hablar con el otro por no saber quién es, si puede ser informante, si está “del otro lado”” (2022, pág. 55). La desconfianza y el desamparo ha sido un tortuoso legado legítimo por los cientos de muertes de líderes sociales, periodistas, activistas, políticos que intentaron dar lugar al habla. La posibilidad de hablar ha sido truncada como daño moral que bloquea la empatía y el encuentro con el otro en el sufrimiento común. “Colombia ha vivido décadas saturada con la exposición al horror, y esto ha llevado a una parálisis emocional o a un filtro frente a la percepción de la cruel realidad que predispone a no mirarla de frente, sino a mirar hacia otro lado” (2022, pág. 65). En esa evasión de la mirada se hace el caldo de cultivo de los resentimientos y los odios, dejando vivo el dolor, impidiendo el perdón y justificando la violencia porvenir.

Tampoco quiero ni puedo perdonar a esa señora que nos ofreció esta vida y la otra llena de maravillas. Esa señora, estoy segura, nos vio la fatiga y la angustia por cumplirles a los hijos con el techo y la comida. Sin embargo, no tuvo caridad para mandarnos derechito a la boca del lobo. Quién sabe a cuántos más habrá tirado a la desgracia, gente como nosotros, sólo por lograrse unos millones que yo sé que a ella falta no le hacen. No perdono a la guerrilla. No le perdonaré nunca no haber investigado ni averiguado nuestra equivocación. Nosotros actuamos de buena fe. Los paracos nos engañaron y lo peor, los engañaron también a ellos y los llevaron a cometer un crimen. Porque asesinaron a un inocente por el puro miedo, por estar acostumbrados a creer que siempre tienen la razón y que su palabra nadie la discute. [...] Siempre donde esté los voy a odiar. Dicen que el odio no lleva a ninguna parte y que lo que hace es envenenar la sangre. Pero ¿qué puedo hacer? Todos los días, cuando mis hijos me preguntan por su papá, cuando sienten hambre y los veo mal vestidos y sufriendo, los odio más. [...] El pan que les falta a mis hijos alimenta mi odio (Molano, 2016, pág. 114).

Los sueños de Ninfa y Álvaro, los protagonistas de este relato de Molano, se truncaron en el engaño de una hacendada que los utilizó para sembrar amapolas en su tierra y luego facilitó la muerte de Álvaro y el desplazamiento forzado de la familia para quedarse con las ganancias –también hay actores silenciosos de la guerra, que desde hace muchas décadas se han beneficiado de ella. Pero lo que quisiera destacar de este relato es que el lenguaje de Ninfa aparece lleno del odio y de las razones que lo alimentan. Ese es ya un lenguaje común, escuchado en las bocas de viejos y jóvenes, por ejemplo, en la previa de los resultados del plebiscito por la paz de 2016. De modo que no solo las condiciones sociales del conflicto amenazan el habla, sino que las palabras disponibles a ellas asociadas ya vienen cargadas con la amenaza y las emociones dolorosas que las legitiman. Ser testigo es un riesgo y un reto abisal en este país.

Lo que esto provoca es caracterizado por Rubiano como una crisis del lenguaje: “las víctimas consideran no tener a disposición las palabras adecuadas para narrar lo acontecido, sienten que lo ocurrido no tiene ningún sentido o que tal sentido no puede articularse mediante los recursos ordinarios del lenguaje” (Rubiano E. , 2019, pág. 22). Pero creo que Marta Bello, quien fuera directora del Museo Nacional de la Memoria en 2017, da claridad sobre esta crisis. Para ella, había tres escenarios característicos frente a las palabras de las víctimas. Primero, “ellos hablaban y nosotros enmudecíamos”: esto ocurre cuando las detalladas descripciones de las víctimas desbordan la capacidad de los oyentes, despertando miedo, rabia e impotencia. “Se evidenciaba en ellas (las víctimas), una gran necesidad de contar e incluso volver a contar una y otra vez estas historias y reiteraban su reclamo para que éstas historias fueran consignadas en los textos sin “edición”, tal como ocurrieron para que “se sepa de verdad cómo fue”. Las víctimas y testigos no solo contaban situaciones que no hubiéramos querido oír, sino que mostraban “pruebas” (fotografías, recortes de prensa) que tampoco hubiéramos querido ver” (Bello, 2017). Ante esta dificultad de escucha, Bello lanza unas agudas preguntas que me permito transcribir:

1. Si los relatos de horror muestran la crueldad y las intenciones del perpetrador: ¿Cómo exponerlos para no secundar sus propósitos de degradar, dañar y humillar; para no amplificar los objetivos de generar miedo, ¿terror y así instaurar su control? y para no convertir sus prácticas violentas en modelos fácilmente apropiables por la sociedad?
2. ¿Cómo transmitir y representar el horror sin dañar a quién escucha, ve o percibe? y hablo de daño pensando en la capacidad que tienen estas historias no ya de informar, conmover o interpelar, sino de aterrorizar, inmovilizar o incluso de movilizar sí, pero el odio, la venganza y la violencia. Cómo contar y representar experiencias que pueden resultar capaces de perturbar la existencia de un modo dañino y doloroso: porque pueden provocar culpa, desesperanza, amargura y pérdida de confianza en los semejantes.
3. ¿Cómo narrar y representar sin que las víctimas sientan que su experiencia es subestimada, banalizada o tergiversada?
4. ¿Cómo narrar y representar el horror a una sociedad que está hastiado de él?, que no quiere escucharlo, que prefiere ignorarlo. ¿Cómo convertir un museo que habla de atrocidades en un lugar atractivo para una visita familiar?, un lugar al que puedan acudir los más pequeños sin el temor de los adultos a que salgan de allí traumatizados? (Bello, 2017)

Cuando lo que queda del testimonio es el relato de lo atroz, se invisibilizan las historias de vida, los proyectos, las resistencias, las maneras de reconstruirse. Las huellas de vida presentes podrían contar, por el contrario, la manera en que esos relatos demandan

dignidad y solidaridad. El segundo escenario es “para qué quieren que contemos lo que necesitamos o queremos olvidar”. No todas las víctimas hablan, porque las condiciones de riesgo y amenaza persisten o el miedo cohibe, o simplemente porque los sentimientos asociados a conflictos de culpa o vergüenza reviven el dolor. La melancolía oprime la palabra, por una parte, pero, además, si las condiciones de vida no cambian, el riesgo es más que legítimo. Finalmente, el tercer escenario que identifica Bello es “el silencio es el lenguaje”: “el silencio de otras víctimas es manifestación de la incapacidad para expresar en palabras la experiencia vivida. Es un silencio que da cuenta del carácter traumático de la experiencia vivida, que por lo impactante se “olvida”, es borrosa, o figura como fragmentos a veces sin coherencia alguna” (Bello, 2017). Estas víctimas de especial cuidado demandan una responsabilidad ética que hace eco del silencio. Estos tres escenarios competen a las tres instancias del acto comunicativo posible en el testimonio: el hablar, el escuchar y lo dicho. Sin que los tres, en simultaneidad, estén abiertos y se hagan responsables del mensaje, el testimonio se pierde y el lenguaje carece de credibilidad –esto es, en la poética de Juan Manuel Roca, “cuando la palabra pan no reemplaza al pan, cuando la palabra libertad casi siempre está en boca de carceleros, cuando la palabra paz está deshabitada” (2007, pág. 14).

Pero justamente en esa disyunción de caminos es en la que podríamos ubicar las propuestas artísticas. Todo el esfuerzo del arte por abordar los testimonios y los eventos que pueblan la historia de violencia manifiesta, de hecho, “el deseo del canto en medio de la guerra” (2007, pág. 14). Pues cuando se sostiene la posibilidad de expresión y escucha, existe aún la posibilidad de construcción de una vida en común. John Shotter nos recuerda que la realidad es conversacional. No solo porque somos seres lingüísticamente formados, sino porque en la medida en que conversamos constituimos performativamente la realidad. Esa conversación permite darle objetividad al mundo en cuanto otredad, pero también le otorga el posesivo “nuestra”. Abrir la conversación puede llevar a la discusión, la deliberación o el planteamiento de diversos puntos de vista, pero en esa apertura se apropia de manera incluyente y polifónica el asunto en conversación. El efecto relevante de ello es que precisamente allí pueden emerger nuevas maneras de hablar y, en consecuencia, de construir “nuevas formas de relación social, y construir nuevas formas de relación social (de relaciones entre el yo y los otros) es construimos nuevas maneras de ser (de relaciones

entre la persona y el mundo)” (Shotter, 2001, pág. 23). Sería más fácil –como vimos con relación al archivo– aplicar la norma y tener de antemano la respuesta. Pero si el escenario de conversación, como por ejemplo propone *Relicarios*, lo impide y antes bien multiplica la singularidad de cada caso en cada objeto y cada historia, la incertidumbre es el caso y la indecibilidad entre lo decible y lo indecible, entre la verdad y la ficción aparecen para poner en cuestión las identidades heredadas y lanzar al vacío la posibilidad de reflexionar sobre “las conexiones [con las que] construimos nuestras identidades, el carácter de nuestros deseos, en síntesis: quiénes somos para nosotros mismos” (2001, pág. 24). La guerra, como hemos visto, tiende a homogeneizar el lenguaje del odio; en clara confrontación con esto, las obras atestiguan la posibilidad de buscar un lenguaje alternativo. No necesariamente dictarlo –pues correría el riesgo de ejercer violencia o declarar una norma–, sino de dejar abierta la rotura –nuevamente, en un estado de indecibilidad.

Otro ejemplo de ello puede encontrarse en *Salón del Nunca Más* en Granada, Antioquia, al cual Rubiano dedica unas juiciosas páginas. El 3 de noviembre del año 2000, este municipio recibió la incursión de un grupo de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), quienes ejecutaron a 17 personas. Poco más de un mes después, el 6 de diciembre, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) hicieron detonar un carro-bomba con 400 kg de explosivos que mató a 28 personas y destruyó un centenar de viviendas y locales. Posteriormente al 2004, el 60% de la población había dejado el municipio (Rubiano E. , 2019, pág. 19). El 30 de agosto de 2007 miembros de la población de granada constituyeron la organización de víctimas unidas por la vida, ASOVIDA, y realizaron la recolección de relatos, fotografías, objetos, diarios que terminaron siendo el insumo del salón. Las paredes y estanterías del lugar quedaron llenas de rostros que despiertan a su vez otras cadenas de relatos, como muestra Rubiano en torno a las palabras de don Salvador, habitante del municipio:

Este sitio es como si fuera un cementerio. Como de varios de ellos no nos han entregado nada, vengo aquí cada ocho días a velos aunque sea en las afotos y de paso a ver qué han averiguao”. Don Salvador empieza su recorrido sin afán. Mientras camina, otras personas pasan por su lado, tan rápido como las primeras. Unas tocan los rostros de sus esposos, otra la de su hermano, otras las de sus hijos. Una niña de once años acaricia la foto de su papá, al que no conoció porque el día que fue desaparecido, su madre quedó en embarazo. Otra señora grita: “¡Mi hijo, mi hijo, que me lo hicieron, dónde está!”. Y

empieza como loca a dar vueltas por el salón. Entonces la directora la toma del brazo y le dice: “Venga que aquí tiene que estar, es que las fotos las arreglamos por grupos; a un lado la de los desaparecidos y al otro las demás víctimas. ¡Vea la de su hijo aquí!”. La mujer, ahí mismo, le pone la mano encima como queriendo tajarla y empieza a hablarle: “Mi hijito, lo único que tengo de usted es esta fotografía, pensé que también se había desaparecido” [...]. Cuando don Salvador logra llegar al fondo del cementerio –como él lo llama–, se queda a metro o metro y medio antes de la pared, pues las madres, por lo regular, contemplan por 10 o 15 minutos a sus familiares. Luego, cuando puede acercarse, empieza a decir: “Esta es una hija, esta la otra, este un nieto, este un sobrino, este un yerno, este otro nietecito” [...], y luego suelta un suspiro diciendo: “Esta es Marcelita, que fue la primera que se me llevaron y que no he podido enterrar” (citado de la crónica de Hugo de Jesús Tamayo Gómez sobre el salón por Rubiano, 2019, pág. 24).

Gloria Ramírez, miembro de ASOVIDA y gestora del *Salón del Nunca Más*, declara con claridad y orgullo que “el salón ha permitido que mucha comunidad del municipio de Granada se sensibilice con el tema del dolor, de la tristeza, pero también de la “berriondera” para salir adelante a pesar de lo vivido”. Y su compañera, Gloria Quintero, rescata que “una de las cosas que se logra al conocer las historias de otro, es lograr el perdón, conocer las historias del otro te hace más humano, conocer las historias de otro te permite ponerte en los zapatos de otro, no solo de los que fuimos víctimas” (ASOVIDA, 2022). En estas palabras se muestra que el papel del arte puede extenderse en estos casos a enfrentar la crisis del lenguaje sin necesidad de expresión violenta o acotación documental. Abrir la posibilidad de conversar alternativas es, ya, poner sobre la mesa la opción de reestructurar los lazos emocionales y sociales que llevan a la inacción y a la crisis del lenguaje. Si el lenguaje actual, vigente, es insuficiente, las obras pueden invitar a recrearlo. Las fotografías, los objetos, las participaciones conforman escenarios que, como gusta decir a Rubiano, activan el habla. “Uno de esos modos tiene que ver con que la víctima ya no es algo que se representa en la obra sino alguien que se hace presente, bien sea de manera metafórica o real. [...] Si bien la activación del habla no es algo que se formalice en la obra o que se documente mediante diarios o bitácoras públicas, esta activación pone en el lugar del testigo a aquella persona que declara sobre algunos acontecimientos” (Rubiano E. , 2019, pág. 44). Pero además, me permito complementar, interpela al espectador de la obra a abrirse a la escucha, a no enmudecer. La obra puede ponerse en lugar de una víctima de alguno de los tres escenarios de Bello; habrá relicarios con fotografías de quienes quisieron hablar y no encontraron escucha, otros con prendas de vestir de quienes prefieren olvidar, y otros con cepillos y zapatos de los que enmudecieron.

En el lugar de ellos, la obra expone ese sentir que puede hacerse compartido y llevarnos a ser interlocutores de la conversación.

Y es necesario ese diálogo, aunque a veces parezca mudo, particularmente allí donde el silencio prima, donde el número de fallecidos o desaparecidos es tal que se requiere un testimonio de lo que el número no alcanza a testimoniar.¹⁰⁶ Las cifras del conflicto pertenecen al archivo y se consignan en el informe de la Comisión de la Verdad. Pero el testimonio de las huellas de la guerra en la vida se singulariza en la obra de arte y en la posibilidad de sentir sus pisadas. Hay un tránsito de las cifras a las vidas que justamente las obras invitan a recorrer. Un poema de Piedad Bonnett, *Cuestión de estadísticas*, transita esta diferencia:

Fueron veintidós, dice la crónica.
Diecisiete varones, tres mujeres,
dos niños de miradas aleladas,
sesenta y tres disparos, cuatro credos,
tres maldiciones hondas, apagadas,
cuarenta y cuatro pies con sus zapatos,
cuarenta y cuatro manos desarmadas,
un solo miedo, un odio que crepita,
y un millar de silencios extendiendo
sus vendas sobre el alma mutilada (Piedad Bonnett, *Cuestión de estadísticas* (Roca J. M., 2007, pág. 91)).

Estimo que aquí se incorpora con claridad otra obra de Doris Salcedo, particularmente allí donde la cuenta se hace con zapatos. *Atrabiliarios* (1992) (ver [Galería 5](#)) cita esa cuenta de zapatos.¹⁰⁷ Los zapatos han servido para identificar los cadáveres en los casos de las fosas comunes. Resulta perturbadora la imagen de una fosa común, de los cuerpos en descomposición uno sobre otro; y más aún la tarea de escarbar entre los miembros para

¹⁰⁶ Respecto a lo que el lenguaje y las cifras no captura, Doris Salcedo expresa lo siguiente: “Investigo casos en los que la víctima es perseguida más allá de la posibilidad de defenderse. A la víctima el lenguaje no le sirve como defensa porque la posibilidad de pedir perdón ha sido excluida de antemano. Así pues, se convierte en un ser solitario para quien la mediación de la palabra ya no es factible. En consecuencia la víctima no tiene a nadie con quien hablar; nadie la escucharía. Solo hay silencio. Silencio como signo de soledad” (2003, pág. 4).

¹⁰⁷ Salcedo remite a los zapatos de la siguiente manera: “En este caso, la elección de los objetos no tuvo nada que ver con una decisión artística. Investigando casos específicos de desaparición descubrí que el único rasgo común a todos los casos, que permitía determinar la identidad de los desaparecidos descubiertos en una fosa común, eran los zapatos de cada uno. Los zapatos también representan rastros de la trayectoria que condujo a la víctima a tan trágica muerte. Trabajé con hechos y con la experiencia de las familias. Como dije antes, no creo en la libertad artística. Hago lo que tengo que hacer o lo que puedo hacer” (Basualdo, 2000, pág. 17).

llegar a identificarlos y, a lo mejor, entregar el dato a algún familiar que hasta ahora lo ha dado por desaparecido. Con todo, a veces ni siquiera eso es posible. Los zapatos, más difíciles de descomponer que la carne, son lo único que queda. Salcedo recoge un conjunto de zapatos o, para ser más preciso, tacones y zapatos de mujer entregados por familiares de desaparecidas y les concede un nicho, un lugar incrustado en la pared cubierto por una capa de tejido de vejiga de oveja cosida con hilo quirúrgico a la pared.¹⁰⁸ Es ineludible sentir la labor de sepulturera aquí. El resto, el rastro, se introduce en su lugar en una especie de columbario en que queda convertido el lugar de exposición. Pero los zapatos en general son un claro objeto de melancolía. Allí expuestos adquieren un potencial similar al de las fotografías del *Salón del Nunca Más*: lleva lo que queda ausente en el montón de cuerpos de la fosa al escenario de una “comunidad efímera, la comunidad de los desaparecidos” (Salcedo, 2003, pág. 3). La entrega misma de los zapatos de la esposa, la hija, la amiga supone un primer encuentro de comunión entre las víctimas y la artista. Y, a la inversa, afirma Salcedo, “realizo la pieza para la víctima quien se hace ella misma presente en mi obra” (Basualdo, 2000, pág. 17). La transitividad aquí culmina, entonces, con el espectador a quien se entrega la obra en la exposición: la pieza es para la víctima, la obra es para el espectador –se hace con el espectador–, por ende, una sustituibilidad signífica hace presencia al segundo como parte del primero. “Es esta creación autónoma la que establece un diálogo con el espectador dispuesto a él. El espectador puede encontrar algo en la obra que desencadene sus propios recuerdos de tristeza o algún recuerdo personal. Es durante este momento único de contemplación que el espectador puede entrar, como yo lo hice, en comunión con la experiencia de la víctima. La obra de arte se manifiesta plenamente en ese momento” (Basualdo, 2000, pág. 17). Salcedo avanza aquí en concretar la tarea del testimonio. Ese momento de incertidumbre que abre la

¹⁰⁸ “Para *Atrabiliarios* (1992), expuesto en la galería White Cube, la escultora trabajó durante casi tres años escuchando a los familiares de desaparecidos: el cruel fenómeno político de la desaparición forzosa y el hueco que dejan los objetos que pertenecían a las víctimas. Estudió la manera en la que los familiares se relacionan con esos objetos del recuerdo en la esperanza de que vuelvan a sus dueños o la imposibilidad de deshacerse de ellos. En esos años, Salcedo fue reuniendo zapatos de las víctimas que le entregaban familiares, zapatos usados por ellos: así surgió *Atrabiliarios*. La intuición de la artista le llevó a horadar una veintena de nichos en la pared en los que fue colocando zapatos. “Colombia es el país de la muerte no enterrada, de la tumba no marcada”. Así una pareja de zapatos de mujer blancos, que bien podrían ser unos zapatos de novia o de baile un domingo de tarde, nos son presentados en una suerte de sepultura a su tamaño, como en un relicario que queda separado de nosotros por una película opaca hecha de vejiga de vaca y que queda “cosida a la pared” por unos puntos de sutura quirúrgica de hilo negro. Herida, brecha, enterramiento, exposición...” (Valcárcel, 2015).

conversación y en el que se entremezclan las emociones, en que se singulariza el caso –tal y como cada zapato en su nicho es un evento singular en sí mismo– y a la vez se congrega lo múltiple en la instalación de la serie de zapatos –al igual que en *Relicarios*, la serie de unidades abrumba y reúne–, el testimonio se manifiesta como comunidad agonística, política, de antagonismo en el que esos muchos borrados por la desaparición se reflejan, o mejor, se refractan como participantes de esta sala de deliberación. El asistente no puede sino quedar en el medio de los espectrales zapatos que lo observan, que dictan las huellas y demandan atención. En el tiempo presente de la exposición, la obra aparece como un esfuerzo por “restaurar la presencia de la víctima en nuestro tiempo presente” (Salcedo, 2010, pág. 78), “un recordatorio de la presencia de lo extraño en nuestro presente, en un vano intento por mitigar la intolerancia” (2010, pág. 80). El cuerpo del espectador queda atrapado en el embate de cada nicho, cuya silenciosa exposición –tal vez, incluso, argumentación– taladra las emociones hasta incoarse en la experiencia misma del espectador que ya no puede ver el conjunto como una cuestión de estadísticas, sino como un ser cuyo sentir e historia comulgan con la propia.

Esos tacones azules de quien salía del trabajo, esos otros blancos de fiesta de quien tenía una alegría que celebrar, aquellos otros casi infantiles que podrían correr por la casa no son solo un montón de zapatos (no son una “alacena de zapatos”), sino que, en *Atrabiliarios*, demandan el reconocimiento singular de la melancolía que les merece y que se le ha negado en la fosa; demandan ser escuchados, tal y como el testigo es testigo en tanto demanda la escucha y escucharlo –realmente atender sus palabras– implica entrar en comunión con él. El término “atra-biliarios” remite a la “bilis negra”, uno de los cuatro humores de Hipócrates cuyo exceso causaba la melancolía.

Sobre esta comunión habremos de volver más adelante, pero ahora, justo en ese ahora, surge la pregunta: ¿cómo es verdaderamente posible escuchar a quien ya murió? ¿Acaso el mismo hecho de estar vivo no niega la posibilidad, no me pone en una situación radical diferente? ¿Qué se puede aprender del rastro del desaparecido? Pero si acepto esta imposibilidad, ¿para qué la obra, para qué los zapatos, para qué su comunión? ¿Será nada más que una comunión ficticia? Tal vez así sea. Pero es que allí donde la división es radical surge un entre dos vital e ineludible: el de aprender a vivir la vida misma. No hay

registro de la vida presente, de las posibilidades actuales, si no es en confrontación con la muerte. O mejor, con los fantasmas que median entre la vida y la muerte. Deconstruyendo espectros, Derrida nos arroja lo siguiente: “el tiempo del “aprender a vivir”, un tiempo sin presente rector, vendría a ser esto [...]: aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. A vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero con ellos. No hay ser-con el otro, no hay *socius* sin este con-ahí que hace al ser-con en general más enigmático que nunca. Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (1998, pág. 12). Tanto el pasado como el futuro se leen en función de la herencia y de las generaciones, pero ambos actúan en el presente incidiendo en la manera en que lo conversamos y lo significamos. Son, también, signos espectrales con los que se contrasta o a los que se aboca aquello que demandamos o esperamos del presente. Para Derrida, hay aquí una cuestión de justicia, pues las presentes guerras, colonialismos, opresiones, etc., se hacen problemas precisamente por la demanda espectral que plantea el pasado y el futuro, la herencia y el legado. Es espectral porque acompaña el presente aunque se le quiera negar, aunque se establezcan operaciones discursivas para ver el presente en su actualidad. Pero la actualidad no existe sino en contraste con ese fantasma, de modo que no se puede conocer la actualidad, como tampoco se puede desligar la incertidumbre sobre lo que fue o pudo ser, ni sobre lo que será. Pero tampoco es posible concebir alternativa del presente simplemente desestimando la memoria o la responsabilidad con lo que queda.

Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido.[...] Sin esta no contemporaneidad a sí del presente vivo, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que no están ahí, aquellos que no están ya o no están todavía presentes y vivos, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta “¿dónde?”, “¿dónde mañana?” (1998, pág. 13).

Hablábamos con *Atrabiliarios* de un casi tribunal de zapatos que plantea demandas al espectador. Esto es posible si entendemos esos tacones como objetos de melancolía y no meramente rastros forenses –aunque, aún ahí, cabe una forma del interrogante. Pues el lazo continuado del objeto se extiende en la obra, ya no para repensar la vida individual de la viuda o el viudo en particular, sino para preguntar al espectador por ese ¿adónde va

mañana? ¿Adónde vamos nosotros? El porvenir se hace demanda ante el testimonio de los zapatos en la medida en que no petrifica el relato pasado de la desaparición y la fosa cual noticia de prensa, sino que enlaza la experiencia presente con el sentido de ausencia, con el dolor vigente, con la tribulación causada por los hechos y, por ello mismo, demanda repensar la experiencia del pasado como por-venir, como aquello que justamente, en justicia, habríamos de pensar a continuación y que va más allá de la condiciones de nuestra vida presente. Por ello lo espectral es un indecible que no pertenece al pasado ni al futuro; de hecho, que colapsa la línea temporal para no sucumbir a determinismos que anulen la decisión. Más bien, es lo que conduce “no hacia la muerte sino hacia un sobrevivir, a saber, una huella cuya vida y cuya muerte no serían ellas mismas sino huellas y huellas de huellas, un sobre-vivir cuya posibilidad viene de antemano a desquiciar o desajustar la identidad consigo del presente vivo” (1998, pág. 14). Esos zapatos, al igual que los relicarios de Diettes, son huellas de huellas que sobreviven en el presente, pero desajustando la inacción y abriendo roturas en el silencio, haciendo reaparecer lo desaparecido y revelando la potencia transformadora de aceptar la incertidumbre con vistas al porvenir. Por ello, probablemente también se traten de una ficción, la ficción del testimonio, pues la incertidumbre hace indecible la frontera entre verdad y ficción: aquello que efectivamente llegue a ser es hoy nada más que ficción. Pero sin la demanda de pensarlo, sin la justicia de proyectarlo, la verdad del pasado también se vería acogida como un relato más, otra de las ficciones disponibles para, por ejemplo, el discurso populista de la política de turno.

Pero es que no hablamos de mentira cuando nos referimos a la ficción. Otro hacedor de zapatos nos presenta esta cuestión. Rosemberg Sandoval es un artista caminante. Buena parte de su carrera la hizo recorriendo las zonas del conflicto armado, conversando con las víctimas y entrometiéndose en las fosas comunes. Aunque es más conocido por sus performances, tiene una amplia producción de ensambles y objetos. Entre ellos destacan dos pares de zapatos. *Emberá-chamí* (2008) (ver [Galería 5](#)) es una instalación con un par de botas pantaneras atravesadas por huesos de seres humanos anónimos recolectados en fosas comunes.¹⁰⁹ Los huesos infectados perforan las botas y hacen de suelo de las

¹⁰⁹ “La obra que lo representa en el 41 Salón Nacional de artistas es “solemne y escalofriante”, como él mismo la define. *Emberá-chamí* es el nombre de esta pieza elaborada con huesos de seres anónimos

mismas. Las botas pantaneras o botas de caucho son herramientas cotidianas de campesinos e indígenas del país, trabajadores de la tierra que se cruzan con los intereses de los grupos armados por los beneficios de los cultivos ilícitos. La particular referencia a una de las comunidades indígenas más grandes del país trae a colación el estado de indefensión de esta comunidad colombiana, quienes tienen sus territorios en lo que los grupos armados consideran zonas estratégicas y que, por ello, han sufrido todo tipo de vejámenes desde los años 80 hasta la actualidad (Proyecto Bachué, 2016). Visto así, entre las botas y la referencia, la obra alude a la violencia sufrida por los más ignorados por el Estado y los más ultrajados por los armados. Esto no es gratuito con las botas perforadas por huesos, pues este elemento de la indumentaria en el campo sufre de una particular ambivalencia: ellas también son usadas por los actores armados y se convierten en signo de la pertenencia a uno u otro grupo. Al ser utilizadas por los campesinos –cuestión necesaria para su labor– quedan expuestos al señalamiento y la muerte. Molano cuenta un relato ilustrativo al respecto.

Llegaron al medio día y llamaron por megáfono a una reunión en la plaza. La gente no quería salir porque sabía lo que le esperaba. Y no se equivocaba. El encapuchado comenzó a señalar: éste sí, éste no, éste también, éste tampoco, así. Por fin dijo: faltan don tal, don fulano, doña perenceja y dos o tres nombres más. Los paracos destacaron cuatro matones y fueron a buscarlos a sus casas, donde encontraron sólo a dos, que de una amarraron a un botalón que había en la plaza y ahí mismo los quebraron. A mi padre lo mataron de entrada, acusado de ser el zapatero de la guerrilla, pues para los militares todo aquel que usa botas de caucho es guerrillero o amigo de la guerrilla. Mataron también al propietario de la droguería porque dizque era el que les vendía las pastas a las guerreras para no quedar preñadas. No valieron ruegos ni gritos; los tiros inauguraron un silencio que se debió oír a kilómetros. Uno ni lloraba de ver tanta maldad, y sobre todo de sentirla en cuerpo y alma. La vida de todos dependía de lo que el encapuchado con su dedo dijera. Pero al señalador se le olvidó que señalaba con el dedo que le faltaba y por eso todo el mundo se dio cuenta de que era don Anselmo el que hacía el daño. Asesinaron ahí otros cinco y llenaron un camión con otros tanto que no quisieron matar sino que fueron matando en el camino y una vez que los hubieran hecho hablar. El camino quedó sembrado de cadáveres destrozados todos con una motosierra; se salvaron los que habían salido primero, los más pudientes y los amigos de don Anselmo. El ejército llegó ya cuando habíamos hecho el novenario de todos los difuntos (2016, pág. 175).

El padre de Nubia era el zapatero de un pueblo en los llanos orientales, donde por supuesto reparar botas de caucho era asunto frecuente. ¿Dónde está la ficción aquí? ¿Será ficción el relato de Molano en la voz de Nubia, la muerte por el señalamiento de facilitador, el

recolectados en fosas comunes de diferentes poblaciones colombianas afectadas por la violencia. Tardó 45 días en elaborarla porque debía tener el máximo cuidado con la manipulación de los huesos pues muchos están infectados” (Diago, 2008).

camino de cadáveres destrozados con motosierra? ¿No será ficción, por el contrario, negar esta posibilidad? Las botas de Sandoval hacen presente la ficción de la multiplicidad que ellas simbolizan: todo un universo campesino que ha entregado su cuerpo fracturado al trabajo de la tierra se encuentra aún expuesto al fuego cruzado y sufriendo la violencia atroz. Ese es un pasado que implota en el presente y demanda repensar el porvenir. Un porvenir que debe ser curado, como el otro par de zapatos de Sandoval: *Ana María* (1984, 2002) (ver [Galería 5](#)) presenta también un par de zapatos recogidos en sus recorridos por las zonas del conflicto. Pero esta vez se trata de zapatos de niña de 3 o 4 años de edad, que han sido limpiados y recubiertos con “curitas”, tiras adhesivas sanitarias. El gesto de curación requiere ser repetido obsesivamente por toda la superficie de cada zapato. Para Clara Rubio, ello expresa “un intento de solución que no surtirá efecto. Un problema demasiado grande parchado poco a poco con pequeñas soluciones” (2017, pág. 202). Nuevamente pareciera un asunto de impotencia. Pero, tal vez, por ello mismo es también una invitación. Como si le doliera el corazón de padre ante el pie herido de su pequeña niña, Sandoval se esmera por cubrir, por curar; puede ser excesivo (¿por qué no lo vendó?), pero de curita en curita se puede tratar con delicadeza, con atención, que nada quede fuera de su abrigo. Allí donde las botas están clavadas con astillas, al enfrentar el porvenir truncado por la violencia de una pequeña infante, Sandoval opta por curar. Son tantos los agujeros de los huesos que revelarían la incidencia de la guerra sobre la infancia que no hay modo de parar la labor de intentar curar esos zapatitos (si no es así, “¿para qué mañana?”). En las botas se condensa la historia –más conocida, tal vez– de la incidencia de la guerra y de la penuria de la vida campesina y su demanda de atención; en los zapatitos se congrega la historia de la infancia en la guerra –tal vez, menos popular, aunque presente desde los años 50 cuando se evisceraban las mujeres embarazadas para “no dejar ni la semilla” hasta las recientes declaraciones del reclutador de menores y su tortura psicológica con la que creaba niños asesinos y cuyos métodos incluía la ingesta de sus víctimas¹¹⁰– declarando la urgencia ello impone. La ficción en estos pares de zapatos no yace en el pasado reciente que las motiva y que ellos atestiguan; la ficción es la que se necesita para asumir la verosimilitud de ese pasado en el presente y así convertirla en la

¹¹⁰ Ver artículo de Caracol Radio ““Yo entrené una tropa de menores que comía gente”: Alias ‘Martín Sombra’” (Navarro, 2022)

legítima demanda de un porvenir, esto es, la ficción creativa necesaria de una alternativa. Pero ello es justamente este indecible entre verdad y ficción al que nos arrojan estas obras de arte.

De modo que ante estos testimonios hay que comparecer. Una deuda se impone con el testimonio. Doris Salcedo lo expresa en términos de reconocimiento: “cada vez es más difícil encontrar el difuso límite entre lo íntimo y lo político. La pena de los familiares de los desaparecidos –como toda pena– es de naturaleza íntima, pero cuando la esencia de estos eventos es política, creo que la sociedad lo tiene que reconocer. Me interesa enseñar esa lesión social, su carácter colectivo” (Flórez, 2014). El testigo está ahí, tan concreto y directo como unos zapatos heridos. La demanda se impone tras sus declaraciones. Con ello, como efecto, declara una deuda a la que me expongo y ante la cual corro el riesgo de contagiarme. Si compareciendo ante la deuda que declara la obra no hay posibilidad de contagio, la distancia entre ella y el yo se haría infinita. Pero toda deuda heredada supone un asunto de justicia (o injusticia), pues implica legitimar como propia la demanda impuesta. Esas botas, esos zapatos de niña, no sustituyen el cuerpo, ni la presencia del campesino que murió o la infante que desapareció, sino que atestiguan las huellas de su actual ausencia al declarar la vigencia de su dolor –y el dolor de su mundo de vida– y demandar la posibilidad de un porvenir en el que los zapatos no duelan.

Pero hasta ahí solo hemos atendido la mitad de esta performatividad de zapatos. Sin a quien dirigir el testimonio y sin quien esté dispuesto a no enmudecer ante él, no son sino zapatos. Es por ello que el correlato tiene lugar compareciendo ante ellos y arriesgando la experiencia a la deuda de hacer propia, comprensible, sensible su indecibilidad entre verdad y ficción. No que haya vindicación alguna en el arte, eso no es posible. Si la hay, es en la posibilidad de romper la barrera que implica la cómoda verdad de la propia distancia frente al sufrimiento del otro, al punto de hacer pensable la ficción de un mundo en común, de un ser-con quien sufre. En ese punto se para *Ana María*, espectro de infancia al que se le debe una respuesta, ya sea la de la típica indiferencia del adultocentrismo o ya la de un dejarse contagiar por su dolosa presencia.

Lado B: El contagio

Juliff y Tierney nos recuerdan la labor testimonial de Doris Salcedo en *Plegaria muda*. La obra aparece aquí como testimoniando las muertes no atestiguadas de los jóvenes asesinados extrajudicialmente, señalados como falsos positivos y desaparecidos en fosas. Muertes que han pasado por dos intentos distintos de archivar: el de las fuerzas militares que transforman “litros de sangre” en estadísticas de resultados, el de la historia de eventos trágicos y olvidables del conflicto –nada más que uno más. Frente al borramiento que esto implica, el testimonio se hace ficción, pues el relato y su credibilidad se revelan imposibles: ¿6402 jóvenes pueden desaparecer, pueden ser asesinados por las fuerzas del Estado? Con 6402 jóvenes llenamos un colegio grande o fundamos un nuevo campus universitario. Desaparecidos, no pueden dar cuenta de su muerte. Solo se cuenta con el testimonio de su no llegada a casa, de la no continuidad de su rutina, del abrazo que no volvió a su madre o su padre y del llanto y las demandas de justicia que las madres y padres declaran en las plazas públicas cargando en su ropa y sus manos el objeto de melancolía.

Llevo encima el traje azul, la corbata naranja,
 la camisa que tanto gusta a Margarita, la del 301,
 los zapatos negros recién lustrados, una pinta de hombre,
 como dijo mi madre después del beso ritual de despedida.
 En la Kodak me tomaron la foto para la solicitud de empleo.
 Pero de pronto me empujaron a un auto,
 me pusieron dos armas en la cabeza y acabé tirado en una pocilga
 donde me preguntaban por gente desconocida.
 No señor, decía y me pegaban.
 Sí señor, respondía, e igual me pegaban. Duro, lo hacían
 como si no tuviera carne, ni huesos, ni sangre, ni alma.
 Ya no tengo traje azul, ni corbata naranja,
 ni puedo abrazar a Margarita.
 Ahora soy una desteñida foto que mi madre
 lleva a cuestras en plazas y desfiles. (Omar Ortiz. *Héctor Fabio Díaz* (Roca J. M., 2007,
 pág. 89)).

Madres y padres, que también clasifican como víctimas, haciendo que la categoría borre un poco los matices, son quienes vienen a testimoniar y quienes hablan de sí, de su familia y de su joven desaparecido. Y, por ello, enfrentan la (im)posibilidad de la ficción: “la credibilidad del testigo se basa en que el instante presenciado es exclusivo de él y sólo él puede decir toda la verdad [...] Sin embargo, quienes reciben el testimonio –garantizado

bajo juramento, ya que “nadie da testimonio por el testigo”– deben entonces emitir juicios actuando sobre ese conocimiento que, como resultado del mismo proceso jurídico que autoriza al testigo como único dueño de la experiencia, no puede pretender poseer. El testimonio, en otras palabras, fusiona su posibilidad de decir la verdad con la posibilidad de la ficción, con las observaciones o, más ampliamente, con la interpretación de aquellos que no presenciaron” (Juliff & Tierney, 2021, pág. 193). “Ante quién... reclamaré...” decía el poema de Arturo Estrada; lo mismo han dicho las madres de Soacha de los jóvenes de los falsos positivos; las 162 mesas en choque de *Plegaria muda*, que surgen de conversar con ellas, plantean su demanda:

La obra también fomenta un encuentro entre ella y el espectador que pone en primer plano la incertidumbre. Como resultado de su construcción laberíntica, por ejemplo, no hay un camino claro, y mucho menos una posición única desde la cual mirarlo, o un punto de vista desde el cual se pueda asimilar y comprender el conjunto de la obra. Es desconcertante y desorientador, y es en parte a través de esta desorientación que se activan las respuestas del espectador cuando intenta navegar por una ruta. Las patas de la mesa sugieren brazos levantados en súplica, una metáfora que, a su vez, evoca la rigidez congelada del 'presente perpetuo en donde que no sucede nada', descrito por un autor como la condición no solo de las propias víctimas de la violencia, sino también de la sociedad en general que ha sido marcada por tal violencia. Las piernas/brazos levantados también bloquean el rango de visión del espectador, sin embargo, lo encierran y lo obligan a experimentar la obra tanto visual como visceralmente de una manera que es extremadamente perturbadora (Juliff & Tierney, 2021, pág. 198).

Mediante esta sensación de encierro y súplica, por la que aún surge la hierba, el espectador se desliza hacia la deuda que impone la obra, hacia un tiempo de duelo potencial y socialmente compartido. No se trata de verbalizar los hechos de los falsos positivos, pues en esa objetivación se establece la distancia con el reclamo, sino de incorporarse, allí, en medio del laberinto de mesas, en el imposible y ficcional estado de sufrir y reclamar con, ser con el duelo inconsolable. Pero aquí surge un nuevo interrogante: ¿realmente el duelo puede ser compartido? La experiencia cotidiana y natural de quien ha perdido a un ser querido indica que la respuesta es no. El duelo puede ser acompañado, usualmente por una multitud de amigos y extraños que vienen a dar el pésame. Pero aún dentro del íntimo círculo familiar, el duelo del hijo es distinto al duelo del padre o de la viuda. Hay algo completamente individual e interno que no puede asirse por el otro. El duelo implica una ruptura de los vínculos sociales: el doliente está abrumado por la sensación de soledad inconsolable, por el absurdo que implica asumir que el mundo siguió girando con su regularidad mientras el propio mundo está roto y detenido. En la antropología de la muerte

se tiende a interpretar que los rituales funerarios son justamente eventos orientados a reconstruir el tejido social, de modo que llevar el duelo al rito consiste en una forma de sanación. Sin embargo, aunque rito y duelo sean co-constitutivos, el primero es solo una parte del segundo. Y ello también se expresa en la cultura material, pues como vimos, los objetos del duelo, los objetos de melancolía, adquieren una alta carga simbólica y emocional. Parte del duelo es reestructurar la vida con esos objetos y en muchas ocasiones ello implica compartirlos, ya entregándolos como herencia compartida a algún familiar, ya centralizándolos aún más en medio del hogar de modo que emblematicen y susciten recuerdos y conversaciones, ya dejándolos en manos de un extraño para un nuevo uso en otras vidas.

Pero particularmente en los dos primeros casos, esa vitalidad otorgada al objeto implica que la carga emocional puesta en el objeto lo vuelve mediador de una imaginación empática (Newby & Toulson, 2019). El objeto juega un rol diferente para el deudo que para el tercero (quien recibe el testimonio). Para el primero, como ya vimos, es un objeto de melancolía. Para el acompañante se trata, siguiendo a Renato Rosaldo, de ir a cortar cabezas. En medio de los Ilongot del norte de Luzón, Filipinas, Rosaldo encuentra que el “acto de decapitar y arrancar la cabeza de la víctima le permite, según dice, ventilar y, en lo posible, desfogar la ira de su duelo por la muerte de un ser querido” (2000, pág. 23). Los Ilongot salen en grupo, acompañan al deudo en su acecho y esperan a que un transeúnte desprevenido y desconocido pase para atacarlo. Pero ellos no guardan la cabeza, ni la reducen, sino que la arrojan. Una vez capturado, el objeto se deja ir, tal y como con ello se desfoga la ira del duelo. La cuestión aquí, señala Rosaldo, es que no hay intercambio simbólico del objeto, a la manera de Baudrillard; no aplica la teoría de Mauss del don, pues nada se da y nada se recibe a cambio, ni para el cazador ni para los acompañantes, así como tampoco cabe la idea de un sacrificio expiatorio.¹¹¹ El asunto aquí es de ira, de la fuerza e intensidad de las emociones. Lo ritual aquí se subordina a las emociones causadas por la sensación de pérdida y abandono como única explicación de las acciones. Lo que

¹¹¹ “Los rituales funerarios, por ejemplo, no “contienen” todos los complejos procesos del duelo. El ritual y el duelo no deben reducirse en una instancia, porque ni se encierran ni se explican plenamente entre sí. Más bien, los rituales suelen ser puntos a lo largo de un conjunto de trayectorias procesuales más largas; de aquí nace mi imagen del ritual como una intersección donde convergen distintos procesos vitales” (Rosaldo, 2000, pág. 41).

queda es la fuerza expresada, materializada en el proceso, en este caso, en el encuentro con la presa. La fuerza es, para Rosaldo, una noción que involucra la intensidad afectiva y la posibilidad de las acciones, individuales y colectivas.

Es justamente esa potencia o fuerza afectiva la que queda disponible en el objeto para el tercero. Es allí donde podemos involucrarnos con la deuda. Conocer los hechos no nos traslada la deuda, como si se tratase de una transitividad histórica. Es la posibilidad de acoger las emociones lo que hace válida la interpelación por el duelo como deuda en la obra y la posibilidad de reconfigurar el sentido de la experiencia compartida. “Cuando los hechos resultan tan atroces se hace difícil nombrarlos, no necesariamente porque resulten inimaginables, pues varias generaciones crecimos con los relatos sobre los cortes de florero, de corbata, etc. Se pueden enumerar las masacres y nombrar las acciones, pero algo se escapa en lo puramente informativo: la empatía necesaria para condolerse por el sufrimiento de los otros. Esta empatía puede aparecer cuando el conflicto se presenta mediante formas sensibles” (Rubiano E. , 2019, pág. 204). Por ello es espectral, reaparece interpelando –asustando como la llorona, exigiendo como el padre de Hamlet– la diferencia y la alteridad: somos el otro de ese objeto, de esas mesas, de esos zapatos, de esos relicarios; somos la aparición que acompaña el duelo que evocan; somos los que podemos estar-ahí con su testimonio e interrogar desde la intensidad que instaura esa relación la ficción de un porvenir, esto es, el desfogue de la ira, la justicia de la reclamación, la cura de la infancia. “En el fondo, el espectro es el porvenir, –recuerda Derrida– está siempre por venir, sólo se presenta como lo que podría venir o (re)aparecer” (1998, pág. 52). ¿Acaso no es propio del arte darse a la tarea de esta ficción en el presente? ¿Puede haber arte sin acoger el espectro del porvenir? ¿Esa acogida no halla como pulsión la intensidad, la fuerza que justamente puede contagiarnos? La deuda que como espectadores de la obra podemos adoptar como duelo compartido puede tener lugar por la intensidad con que esas mesas, esos zapatos, compongan las fuerzas que se requieren para contagiarnos.

Pero aún falta algo para contagiarnos (y no es dejar ese asqueroso tapabocas, ... ¿o sí?). Uno de los problemas que entorpece la imaginación empática en este caso es el lenguaje mismo que ronda el “conflicto”, la “guerra”, las “víctimas”, el “duelo”, la “memoria”, etc.

La misma Doris Salcedo, a pesar de sus empeños, no deja de sentirlo: “Hoy se habla mucho acerca de la memoria, a tal punto que ya estamos un poco cansados” (Herzog, 2004, pág. 158). Es un lenguaje tan manido que ya se ha hecho turbio. Rubiano defiende, por ejemplo, que es necesario simbolizar las pérdidas humanas a través del arte para poder “llorar las muertes ajenas como si fueran propias” (2019, pág. 214), evocando las palabras de María Jimena Duzán cuando la invitaron a Quito a un evento sobre el asesinato de tres periodistas ecuatorianos: “les envidié esa capacidad de indignación que les vi en sus ojos y que percibí en el tono de sus voces y me dio pena contarles que en mi país las muertes ya no causan ni indignación ni desconcierto” (2019, pág. 215). Rubiano encuentra una ausencia de compasión ante el sufrimiento de las víctimas como diagnóstico de nación. Pareciera que aunque podamos comparecer ante el testimonio de las víctimas no podemos pasar a compadecer su vida y situación. Pero simbolizar no es lo mismo que compadecer, ni es fácil imaginar una causalidad de lo primero a lo segundo. Es probable que haya que repensar el lenguaje mismo con el que se podría labrar dicho paso. No estoy seguro de que sea función de las obras de arte asumir semejante tarea; pero es posible que sin su demanda sea aún más difícil realizarla. En otras palabras, la obra propone la rotura necesaria a la inacción, pero es el espectador, la sociedad a la que invita, la que puede completar el diálogo y cerrar la experiencia. Esta distinción entonces implica reconocer que aquí estamos ubicados ya no en lo que la obra hace en el sujeto, sino en lo que el sujeto puede hacer en su encuentro con la obra.

Así, por ejemplo, la noción de víctima puede ser repensada. Los grabados y pinturas en torno a la violencia previos a la década de 1970 son ejemplares en convertir a la víctima en una abstracción, describiendo sus torturas y desfigurando los cuerpos. De ahí que, según Rubiano, el horror se convierta en algo lejano: “se puede jugar con la fealdad pues la víctima desollada no tiene nombre ni rostro” (2019, pág. 218). Empero, afirma a continuación, cuando la víctima tiene rostro y nombre, “en lugar del repudio que produce la deformación, lo que se busca es la empatía del espectador mostrando la dignidad de la víctima mediante los objetos que le pertenecieron, a través de la solidaridad que aparece después de la barbarie, poniendo en evidencia la fortaleza de los sobrevivientes” (2019, pág. 218). Si seguimos la idea de este autor y su iniciativa de abrir los términos (aunque la consideración sobre el arte anterior a la década de 1970 puede resultar apresurada; al fin y

al cabo, puede que se trate de dos asuntos diferentes: no de presentar el dolor de la víctima, sino de la capacidad de hacer mal de los victimarios, pues ello es también motivo de indignación social), entonces el caso paradigmático para el autor sería el de las fotografías de Jesús Abad Colorado, pues sus fotografías se conciben como reclamaciones de la dignidad de los sobrevivientes y de su voz activa, como Eugenio Palacios, sobreviviente del ataque a Bojayá por parte de las FARC que dejó 80 personas muertas que estaban refugiadas en la iglesia del pueblo en el momento que un artefacto explosivo cayó e incineró el edificio con todos adentro: él regresa a Bojayá con su hija de cuatro meses en sus brazos (ver [Galería 5](#)). Cual árbol bien plantado, su cuerpo fuerte que carga con delicadeza a la bebé mira de frente, como resistiendo el embate y el quebrantamiento. Del mismo municipio asolado es Noel Palacios, quien fuera tallerista en la exposición de *La guerra que no hemos visto* de Echavarría y quien declara con franqueza “Yo no soy una víctima, yo soy un sobreviviente” (Rubiano E. , 2019, pág. 210).

Con base en esto, Rubiano realiza dos distinciones: por un lado, la noción de “víctima” acoge una generalidad poblacional que anula las variaciones de sus experiencias y condiciones de vida, además de instaurar una posición pasiva sobre la misma, mientras que “sobreviviente” implica “construirse para sí mismo una subjetividad dotada de palabra y acción”; sin embargo, por otro lado, Rubiano también identifica una distinción entre la posición del fotógrafo y la de Eugenio Palacios: Eugenio regresa a Bojayá y su rostro, su carga preciosa, su sombrero testimonian lo vivido en carne propia –a quien llama el *superstis*: sobreviviente testigo de sí, de su propia vivencia y la de sus cercanos–; pero Colorado llega tarde, no presencié los acontecimientos, sus fotos atestiguan con *lag*, atestiguan lo que puede recibir del rostro de Eugenio –por ello es el *terstis*: el tercero, familiar, amigo, conocido que escucha al superviviente y habla de la vivencia de él; en otros casos, de su muerte o desaparición, cuando no hay sobreviviente–. Es decir, el artista viene a ser testigo del testimonio de lo vivido en una cadena que va: *Bojayá y Eugenio* → *Fotografía de Colorado* → *Exposición “El Testigo”*. Pero ¿dónde quedamos los asistentes a la exposición de Colorado? Ya se han multiplicado los términos, pero aún faltan los dos extremos: los familiares fallecidos de Eugenio y los espectadores. La fotografía en cuestión me resulta conmovedora en extremo y suscita preguntarse por la madre y compañera de Eugenio, ¿papá e hija quedaron solos? ¿Tendrán abuelos o tías, comadres?

A la voz fallecida solo se llega por la presencia de Eugenio y su hija. Como espectadores, resulta ineludible llegar allá, luego la cadena se amplía: *Bojayá y las víctimas fallecidas* (también con nombre y rostro, con casas y objetos: *cuerpos violentados*) → el *superstis o sobreviviente* → el *terstis o el tercero* → la *sala de exposición* (con todo el camino que va del obturador a la misma) → el *espectador* (y probablemente ahora los lectores que sobre la foto conversamos). Deseo dejar, en lo posible, en suspenso los términos “víctima” y “testigo” para contar con la distinción entre “cuerpo violentado”, “sobreviviente” y “tercero”. Con ello, la distancia se ha ampliado no garantizando con ello que la empatía sea tan flexible, sino que, por el contrario, fácilmente objetifica y separa la posición de “víctima”. ¿Desde qué lugar habla el mismo Rubiano (o nosotros)? No es la del *tercero*, no se puede decir que frente a esta foto –hasta donde hay información, si bien él afirma haber hablado con otros sobrevivientes como Noel Palacios– su lugar de enunciación sea similar al de Colorado, en tanto testigo del testigo. Por el contrario, revela una cautela que mantiene la distinción entre ellos (sobreviviente y tercero) y nosotros (espectadores, lectores y académicos). Pero justamente dicha cautela es la que instaura la posición de víctima pasiva y lejana del otro, en lugar de la posición activa del sobreviviente que Rubiano mismo había valorado en la voz de las “víctimas”.

Si ampliamos los términos hacia la sobre-vivencia, el énfasis estaría en el mundo de la vida y, en consecuencia, en las posibilidades de encontrar lo intersubjetivamente compartido que puede vehicular, incluso, el contagio más extremo: aquel que corresponde al cuerpo violentado y el espectador. Un objeto no tiene rostro a la manera de las fotografías de Colorado. Las mesas, las sillas, los zapatos pertenecieron a un rostro y nombre, a un cuerpo violentado y probablemente también a sus familiares: la viuda, los huérfanos, las madres. Pero el objeto en sí mismo puesto en obra no nos dice quiénes eran. En tanto objeto de melancolía, transitan entre el cuerpo violentado y el tercero. Ese objeto es un ente mediador de la relación. Cuando Salcedo ocupa la mesa, el trabajo de la artista se queda con la potencia mediadora, aunque desaparezcan de la escena presenciada los términos de la mediación. La intensidad sónica queda en el aire esperando la captura de otros dolientes. *Tabula rasa* (2018) (ver [Galería 5](#)) es, si bien no de las famosas, una obra realmente impactante. Cinco mesas instaladas en lugares de la sala obligan a recorrer el lugar, a acercarse a cada una. A medida que la mirada se aproxima se empieza a notar un

particular craquelado en las superficies de madera. Poco a poco, por lo que parecían ser líneas se empieza a notar hilos de luz. Hay vacío entre la materia misma de las patas y las tablas. Cada mesa pasó por un sufrimiento al punto de quedar totalmente fragmentada en pequeños pedazos. Luego, uno a uno de los mismos fueron re-unidos con pegamento hasta “reconstruir” la totalidad de cada mesa. Empero, el resultado no puede ser el mismo, no hay vuelta atrás, no hay tabula rasa. Los rastros de la violencia sufrida son ineludibles, tal y como, declara Salcedo: “Una vez que has dividido una de estas mesas de madera, es completamente imposible presentarlas como si nada hubiera pasado [...] lo mismo (pasa con las) mujeres que han atravesado esta terrible experiencia de violación o esclavitud sexual, nunca volverán a estar enteras” (Revista Sobredosis, 2018). El campo previo de estas mesas fue conversaciones con mujeres víctimas de violencia sexual por parte de hombres armados del conflicto colombiano. Ellas son las víctimas sobrevivientes, o mejor, son los cuerpos violentados y las sobrevivientes que dan testimonio de sí mismas, pero cuya vivencia solo se aproxima a través de la mesa de Salcedo, la cual actúa como *el tercero*. Pero esto sería insuficiente, pues ya no es cualquier mesa; es una mesa sufriente, despedazada y reensamblada con todo y heridas. En la medida en que no tenemos acceso al rostro y nombre de cada mujer, la mesa las adopta como remisión polivalente, significado y significante a la vez, nos enseña su dolor y parte de su condición. Así que la mesa de *Tabula rasa* carga en sí a la sobreviviente, quien a la vez es, en obra y vida, el cuerpo violentado. Ese colapsamiento es contrario al de la fotografía de Colorado que extendía la cadena de términos que nos ha ayudado a distinguir. Y en esa misma línea nos ubicamos como espectadores y lectores, pues al encontrarlo en la obra nos encontramos con *una* mesa, por más que sea *la* mesa de Salcedo. Su indeterminación se basa en la forma, materia y estilo común de una mesa. Justamente esta indeterminación es la que invita al espectador a hacerla suya, a recordar su propia mesa, a apropiarse la referencia como cualquiera de las propias mesas. Empero, apenas notamos sus heridas internas, tal apropiación se revela también violenta, y la invitación a confluir y congregarse la familia en torno a la mesa deviene un acto insensible. ¿Cómo tratar esta mesa? Allí, en la sala de exposición –incluso ahora, lector, escribiendo con la imagen en mi cabeza– dejo de ser un espectador de una mesa común, paso a convertirme en alguien de quien se demanda atención sobre el cuerpo violentado allí encarnado. No puedo ya hacer mía la mesa, apoyar

los codos y pies, golpear su superficie, sino que acercarme solo puede implicar una posición de cuidado y reconocimiento del esfuerzo que implica seguir en pie. *Tabula rasa* es una mesa que nos traslada directamente sobre la mujer, aquella, posible como la misma soñada, cuyo presente y futuro fue quebrantado en su propia carne y cuyo cuidado es nuestra demanda.

Las madres constituyen en muchos hogares colombianos el centro de confluencia y continuidad identitaria de la familia; las hijas y las jóvenes, la alegría, el sentido y las promesas de vida. La destrucción física y psicológica de la mujer ha fragmentado el sentido de vida de los hogares y destruido su posibilidad regenerativa. Cuando las mujeres sobreviven a un ataque físico y sexual (no en vano suelen ocurrir juntos), el ser que se reconstruye no puede dejar atrás con facilidad los rastros de lo sufrido. La perspectiva de ver a las mujeres como blancos fáciles de posesión y agresión se ha extendido en el país con un número creciente de violencia y feminicidios. Ello no solo radicaliza la relación entre la posición sexista y el acto violento, sino que destruye la pensabilidad de un futuro, pues en este país es la mujer la que teje esperanza: usual sobreviviente, madre luchadora, subjetividad resiliente. En sus llantos y en su temor a la noche, a los ataques en la sombra, a la vulnerabilidad de ser blancos permanentes, se refleja un panorama que compete a todos, pues los ataques sobre las mujeres han dejado una generalizada fragmentación en el país, como un territorio de heridas sin tiempo para curar. De modo que al ver las heridas en la mesa, el apoyo de sus patas se hace frágil, duelen sus fibras, se siente el sino de vivir en el borde del deseo de morir y el instinto material de resistir. La obligación es imperativa: es hora de cuidar estas mesas y su centralidad en nuestras vidas. De ahí esa demanda de Aurelio Arturo por pensarlas, por hacer de la noche un momento para extender consideración y no solo para temer, y con ello ser sensible a sus llantos y temores:

Pensad en las aldeas llenas de clamores,
 donde hay tantas lámparas y tantas mujeres a la orilla del sueño.
 Pensad en las noches (Aurelio Arturo. *Balada de la Guerra civil* (Roca J. M., 2007, pág. 36)).

La demanda de la obra se hace contagio en la experiencia de cuidado ante la mesa. En una línea similar, DiSarno llega a la posición del cuidado ante *Atrabiliarios*. El acto de zurcir la fibra animal sobre las paredes a la manera de una sutura “sugiere una interconexión

entre el museo público y el dolor de pérdida privado. [...] El cuidado y preciosismo presente en los infinitesimales detalles son críticos para la obra, contrarrestando una mirada indiferente que tantas veces se otorga a otros cuerpos que no nos interesan. Si bien la obra funciona de múltiples maneras, alude al acto colectivo de reconocimiento requerido por las víctimas de la violencia sin nombre y sin rostro, criticando su invisibilidad social” (2021, pág. 705). Para este autor, los nichos de las paredes emulan los columbarios y las técnicas de control, tortura y contención tecnificadas en Colombia a partir de las intervenciones, doctrinas y entrenamientos militares del gobierno de Estados Unidos desde la década de 1980.¹¹² El ataque sobre las mujeres constituye una técnica generalizada de guerra civil. De ahí la relevancia de los tacones y zapatos de mujer: “los objetos parcialmente visibles en la obra son principalmente zapatos de mujer. Por lo general, los hombres morían inmediatamente en el conflicto colombiano. [Las mujeres], por otro lado, a menudo se mantenían con vida durante largos períodos de tiempo y sufrían repetidas agresiones sexuales. La elección de la vejiga animal por parte de la artista en *Atrabiliarios* es deliberada y precisa. Después del encarcelamiento, la tortura y la agresión sexual, los captores de las mujeres nunca las llevaron al baño. Las obligaban a orinarse encima” (2021, pág. 698). Todo ello, empero, terminó para muchas en el montón de cuerpos enterrados en las fosas comunes de los “desaparecidos”. El nicho en la pared contiene los zapatos, mientras que las suturas indican reparación. Al defender la incidencia de las políticas de seguridad impuestas por el gobierno norteamericano en las técnicas de guerra, DiSarno extiende la intertextualidad de la violencia a un panorama que excede la cómoda

¹¹² “Estados Unidos ejecutó estrategias de contención de la Guerra Fría contra el comunismo, emprendiendo intervenciones militares flagrantes en países latinoamericanos e implementando programas de entrenamiento para combatir movimientos guerrilleros a través de tácticas militarizadas. Envío más equipos de entrenamiento militar a Colombia que a cualquier otro país latinoamericano. En la década de 1960, la intervención militar estadounidense recurrió cada vez más a “métodos ilegales de represión (tortura, desapariciones, patrocinio de grupos paramilitares) como parte integral de la “guerra de baja intensidad””. De hecho, en 1996, Estados Unidos admitió haber enseñado técnicas de extorsión, tortura y asesinato en la Escuela de las Américas” (DiSarno, 2021, pág. 700). “Estados Unidos demostró que el objetivo no era “engañarnos a nosotros mismos de que podemos permitirnos el lujo del altruismo y el beneficio mundial”; no estaba estorbado por “objetivos tan vagos e irreales como los derechos humanos”. Su papel en Colombia proporciona un ejemplo de cómo las orientaciones políticas enmarcan ciertos cuerpos como prescindibles, un posicionamiento que instrumentaliza los cuerpos de otros, usándolos como herramientas para fines políticos, y objetivos económicos, colocándolos bajo una tensión terrible y una presión violenta. Críticamente, leer *Atrabiliarios* a través de la ideología de la Guerra Fría revela que el conflicto en Colombia no es simplemente un ejemplo de un otro incivilizado. En cambio, apunta a la intrincada interconexión de las políticas exteriores de EE. UU. con la política global, especialmente dentro de los países de América Latina. Nos recuerda el hecho de que el conflicto en Colombia no es simplemente un hecho local de un llamado estado inherentemente violento” (DiSarno, 2021, pág. 701).

posición colonialista de la guerra como una enfermedad endémica colombiana. Con ello, nota que el silencio de las víctimas se corresponde con el silencio de la audiencia internacional y la responsabilidad moral que ello implica. Pues asimismo resuena la demanda de reconocer “nuestra complicidad a la hora de decidir quién es (o no) digno de consideración y nos pide que consideremos las relaciones de poder en curso entre el norte global y el sur global. Extrae el marco ideológico de contención que instrumentalizó los cuerpos de otros con fines políticos como un virus que necesita ser erradicado” (2021, pág. 706). Así, diríamos, el contagio deviene un llamado crítico sobre la facilidad con que hemos adoptado la ideología de la seguridad y, a la vez, un recordatorio de la necesidad de enmendar los efectos de la misma sobre las representaciones de las mujeres víctimas del conflicto.

Pero habría algo que señalar en esta sugestiva interpretación. Pareciera que es posible vivir en la sociedad asimilando el contagio negativo de políticas e ideologías tales como la señalada por DiSarno. La obra emergería como función crítica de ese contagio negativo. Pero no es ese el mismo contagio del que estamos hablando cuando ponemos sobre la mesa el potencial mediador entre el cuerpo violentado, el sobreviviente, el tercero, la exposición y el espectador en el objeto de la obra. Esto es relevante porque la posición de DiSarno termina generando un efecto similar al que Hannah Arendt destacaba en torno a la culpa generalizada, lo que para nuestro caso ubicaría la obra en una posición de juez moral que resultaría contradictoria con su presencia misma. Arendt reflexiona en torno a la culpa generalizada a partir de su estudio sobre Eichmann y la banalidad del mal. En el relato que Arendt construye de lo que sería la voz del juez de Eichmann, se cita un argumento defensivo de quien fuera el encargado de gestionar el transporte de 437.000 judíos a su muerte en las cámaras de gas de los campos de concentración:

También has dicho que tu papel en la Solución Final fue de carácter accesorio, y que cualquier otra persona hubiera podido desempeñarlo, por lo que todos los alemanes son potencialmente culpables por igual. Con esto quisiste decir que, cuando todos, o casi todos, son culpables, nadie lo es. Esta es una conclusión muy generalizada, pero nosotros no la aceptamos. Y si no comprendes las razones por las que nos negamos a aceptarla, te recomendamos que recuerdes la historia de Sodoma y Gomorra, dos vecinas ciudades bíblicas que fueron destruidas por fuego bajado del cielo porque todos sus habitantes eran culpables. Esto, dicho sea incidentalmente, ninguna relación guarda con la recién inventada teoría de la “culpabilidad colectiva”, según la cual hay gente que es culpable, o se cree culpable, de hechos realizados en su nombre, pero que dicha gente no ha realizado,

es decir, de hechos en los que no participaron y de los que no se beneficiaron. En otras palabras, ante la ley, tanto la inocencia como la culpa tienen carácter objetivo, e incluso si ochenta millones de alemanes hubieran hecho lo que tú hiciste, no por eso quedarías eximido de responsabilidad (2013, pág. 405).

Presiento que ya se ha escenificado tanto la Solución Final del régimen Nazi que la inquietud en torno a la culpa generalizada fácilmente aplica, no sin el riesgo de generar un prejuicio excluyente. Para Arendt, la sensación en la Alemania de la posguerra era la de un borramiento de la frontera entre la gente normal y los criminales, particularmente porque dentro de los primeros se encuentran “los responsables en sentido amplio” que apoyaron políticamente el ascenso del partido nazi. En *La tradición oculta*, Arendt caracteriza la culpa generalizada como un sentimiento de vergüenza de ser alemán –vergüenza que, además, puede hacerse extensible a la humanidad entera a causa de la conciencia de la facilidad de la especie para hacer mal (2005, pág. 46). Sin embargo, esta postura de Arendt no deja de tener un cierto sabor a ingenuidad filosófica. Como si el juicio intelectual y moral fuera la posición más correcta y como si ante el conflicto y la capacidad de hacer mal no fuera, de hecho, lo normal. Al pensar en nuestro contexto, ese tipo de contagio moralista de culpa generalizada fácilmente se manifiesta como un llamado a la segregación y la polarización. El señalamiento del otro como culpable no disipa la culpa, sino que alienta la venganza. De hecho, el otro, el culpable de mi desgracia, merece odio y venganza, aún si ese otro no es sino la aplicación de una imagen estereotipada del enemigo (Comisión de la Verdad, 2022, pág. 62). La aparición de un ente extraño, perturbador o amenazante recibe como respuesta una acción violenta que, a su vez, alienta la cadena de retaliaciones: los mendigos y homosexuales son “limpiados” de las calles; las incursiones de pájaros y chulavitas animaron el levantamiento de guerrillas liberales; a los frentes guerrilleros respondieron los grupos de autodefensa; las marchas y paros se asimilan a la subversión y se confrontan con guerra sucia; “al secuestro, con las desapariciones; al asalto, con la masacre. Se produjo, en suma, una verdadera clandestinización no sólo de la extrema derecha sino en términos más generales de la guerra, o de las múltiples guerras, para ser más precisos. Frente a ellas la unidad del Estado parece simplemente deshacerse ya que éste es en algunos aspectos víctima; en otros es testigo tolerante o complaciente, y en otros es parte de los poderes “clandestinizados”” (Sánchez, 1990, pág. 33). Esta condición indica que los contagios en nuestro marco cultural no se mueven hacia la

vergüenza sino hacia la retaliación y la construcción permanente y fragmentaria del enemigo. De ahí la idea de un contagio negativo, pues, como gusta aludir a Deleuze y Guattari (2004), si el contagio remite a la multiplicidad de afectos que mueven la manada, en este caso esos afectos son los que fragmentan el cuerpo social y legitiman la confrontación entre miembros de las “manadas”.

Este no puede ser el sentido del contagio al que aludimos frente a la demanda de la obra. Por el contrario, estamos parados en la posición del espectador frente a la mesa. Allí, la interpelación resultante es la de con qué lenguaje puede abordarse esa relación de modo que, de hecho, se pueda al menos eludir esa tendencia cultural del contagio negativo. Por ello, incluso, la noción misma de espectador puede ser revisada: frente al cuerpo violentado encarnado en la obra, yo, el sujeto de la experiencia de extrañamiento, devengo un interlocutor afectado y afectante, un sujeto cómplice que debe responder a los testimonios condensados en la mesa herida o los zapatos en su envoltorio. ¿Por qué el lenguaje viene a ser relevante? Porque obliga a romper el silencio y la inacción, por una parte; pero también porque confronta los usos tipificados por la violencia apropiada en la cultura de rostrificación del enemigo, más aún, de su señalamiento. Ante la obra, no resultaría oportuno –incluso justo– esperar un contagio de culpa y vergüenza, esa es una carga moralista para la obra; pero tampoco se puede caer en actitud reaccionaria del enemigo señalado, lo que nos convertiría en “sapos”: ese personaje de las incursiones de los grupos armados que previamente a la masacre entrega la lista de los que han de morir.¹¹³ Este es un personaje que simboliza la actitud cultural de señalar al enemigo para

¹¹³ El personaje del “sapo” se encuentra presente en los distintos relatos de la violencia y la guerra. Es un personaje de inteligencia que se diferencia del espía, pues usualmente pertenece a la comunidad, es vecino que come y pasea con los demás. La imagen del sapo es la de una traición que se ejecuta por el poder de señalar para tomar la vida de otros. Molano lo presenta de la siguiente manera: “Al rato llegó con el tinto y la noticia: Levis estaba sacando para la calle a la gente que él conocía, y los paras la estaban amarrando en el suelo. En ese momento oímos lo peor: tiros regados, y silencios. Silencios largos que daban más miedo que las bombas (2016, pág. 52). “Fue el comienzo. Los paracos se retiraron para los lados de Loba, mientras la policía levantaba los cadáveres de las catorce víctimas del dedo de Levis. Los helicópteros de la brigada no regresaron ese día. En el pueblo todo era desconcierto y miedo, un miedo que enmudece y que no deja mirar a los ojos, que no deja hablar. El entierro se hizo sin que nadie llorara, porque Levis seguía en el pueblo. Aquel día estalló otra bomba: nueve campesinos de Arenal habían sido destrozados con motosierras, y sus cuerpos colgados en pedazos al borde de la carretera. La gente se echó al monte con el poco aliento que le quedaba, con sus corotos, con sus hijos, con sus perros; echó a esconderse entre las ciénagas, a hacerse invisible” (2016, pág. 53). Uribe caracteriza así el rol del sapo y su efecto contaminante: “El hombre con el pasamontañas era un “sapo”. Un individuo que suele estar ligado a los habitantes del pueblo por vínculos de vecindario y de intimidad y quien, a partir de la delación, hace posible la masacre. Los del camuflado vienen

su destrucción. Si bien no es extraño encontrar en la cotidianidad expresiones como “quien sabe en qué andaba para que lo mataran”, que aluden a una justificación del homicidio, *Tabula rasa* o *Atrabiliarios*, en la medida en que nos dejan en suspenso los rostros y los nombres y nos confrontan con la familiaridad extrañada del objeto, orientan a dejar ese lenguaje y a abrir las posibilidades de un intercambio de afectos que estimulan el diálogo y la reflexión ante la obra. La pasiva distancia del espectador se perturba por la afección que nos hace cómplices.

Lo que ocurre con ello consiste en dar vía a redirigir el poder performativo del lenguaje. La obra pone las condiciones de la interlocución y el sujeto cómplice corresponde. Pero el diálogo no es solo entre la mesa y mi yo-ahí-casi-sentado. Es también entre la multiplicidad de sujetos dialogantes, los cómplices que, frente a la obra, constituyen un “nosotros” que necesariamente incluye al cuerpo violentado, al sobreviviente, al tercero y a quien(es) habla(n) ante y por la obra (como justo ocurre en estas páginas). Ello nos deja con otros términos y una doble relación entre cuerpo violentado-sobreviviente-tercero-exposición-cómplice: así como la obra colapsaba en el objeto los tres primeros testigos, asimismo aúna lo ilocucionario de los dos segundos y la expectativa de su respuesta (acto perlocucionario). Respuesta que a la vez congrega los cinco elementos con el ánimo de ser justa su libre indecibilidad. En otras palabras, lo que se manifestaba espectral del cuerpo violentado en el objeto, se actualiza como habla en la dialogicidad del sujeto cómplice que entra en relación con el objeto.

Cabría aclarar que esta dialogicidad no se concreta, necesaria o exclusivamente, conforme a las reglas conversacionales de la pragmática. A lo mejor ellas sí han de ocurrir entre los sujetos dialogantes. Pero aquí nos referimos a un efecto del contagio, a saber, el de ser

de lejos y, por lo tanto, no conocen a quienes van a ejecutar. Por unos pesos y valiéndose de la máscara, es el “sapo” quien se encarga de delatar a miembros de su comunidad que tienen relaciones, contactos esporádicos, parentesco o simple cruce de caminos con algunos guerrilleros. El señalamiento que hace el “sapo” contamina a las personas señaladas con una alteridad que anticipa su muerte. Al pánico que produce ser señalado, se suma el efecto psicológico de terror que produce en la futura víctima ver aparecer su nombre en la lista. Ambos eventos son inducidos por el “sapo” como agente contaminador. Se trata de una contaminación que se transmite por contagio, a la manera en que la concibe Mary Douglas en su libro *Purity and Danger*. Solo que en este caso los peligros recaen sobre el “sapo” trasgresor, quien posteriormente morirá asesinado, y sobre todos aquellos que son señalados por este y que tendrán el mismo fin. El “sapo” es alguien que carece de un lugar específico dentro del sistema social, es un intruso que opera desde un lugar al que ya no pertenece. Su poder emana de su ubicuidad y de su capacidad de moverse y transitar entre Unos y Otros” (Uribe, 2004, pág. 85).

llamado a ser. Judith Butler identifica esta característica a través del lenguaje insultante. “Puede parecer que la alocución insultante fija o paraliza a aquel al que se dirige, pero también puede producir una respuesta inesperada que abre posibilidades. Si ser objeto de la alocución equivale a ser interpelado, entonces la palabra ofensiva corre el riesgo de introducir al sujeto en el lenguaje, de modo que el sujeto llega a usar el lenguaje para hacer frente a este nombre ofensivo” (Butler, 2004, pág. 16). La respuesta a lo que nos agrede de hecho nos contamina con el lenguaje, hace viable y posible la reacción. Da, incluso, presencia a la corporalidad. Lo que implica que ante la violencia inscrita en la mesa de *Tabula rasa*, la respuesta que como sujetos cómplices damos le otorga un resguardo de corporalidad al cuerpo violentado a través del reconocimiento que el lenguaje instauro por el objeto. Lo constituye performativamente. Pero ello se realiza, además, frente a las alocuciones que reproducen el lenguaje de la violencia y que, de hecho, habían llevado al cuerpo violentado y a su testimonio hacia lo abyecto, el anonimato y lo no reconocido. Entrar en conversación con la obra –y con los demás cómplices– es devolverle su reconocimiento. Pero no, insisto, por la vía de la victimización, sino por la posición en la que instauro al cómplice: en el reconocimiento de que “el dolor hace añicos el lenguaje, y aunque el lenguaje puede hacer frente al dolor, no puede sin embargo aprehenderlo. [...] la irrepresentabilidad del dolor desbarata (aunque sin hacerlo completamente imposible) el esfuerzo moralmente imperativo de representar el cuerpo que sufre” (2004, pág. 22). Aquellos esfuerzos por capturar lo inefable resultan ser, para Butler, una forma de violencia del lenguaje. Hay violencia del lenguaje en el insulto que marca con odio el ser del otro, hay violencia en el “sapo” que con su lista de señalamientos acaba con la vida y humanidad de sus vecinos, pero también habría violencia en aplicar irreflexivamente enunciados formulaicos del lenguaje de la violencia a las “víctimas” de una manera tal que se reduzca su experiencia y condición de vida a un barrunto de palabras burocratizadas. El potencial transformador de lo performativo inicia, por el contrario, con la posibilidad de respuesta a la violencia del lenguaje en actos de habla que no reproduzcan la violencia. Cuando ello ocurre, se devuelve al marco de habla común un acto de habla capaz de reinscribir el contexto: “por ejemplo, para que una amenaza pueda tener un futuro distinto de aquel que había previsto, para que pueda ser devuelta a su hablante de una forma distinta y para que pueda ser desactivada por medio de este retorno, los significados que adquiere el

acto de habla y los efectos que produce deben exceder aquellos que el acto de habla había previsto, y los contextos que asumen deben ser distintos de aquellos en los que se originó (si es que es posible encontrar tal origen)” (2004, pág. 35). La opción de un contra-discurso ocurre por la inauguración de una “agencia lingüística” a la búsqueda de una transformación del contexto, vía la resignificación e iteración de los enunciados.

Estimo que la mesa y los zapatos que hemos contemplado –conversado– implican esa agencia. En y como obras, son respuestas de un contra-discurso al lenguaje de la violencia –su acto ilocucionario. El contexto, que usualmente convierte la sala de exposición en una sala de interacción, se transforma en el juego con el sujeto cómplice, pues es con él que se hace efectiva la obra, esto es, se pone en cuestión el lenguaje de la violencia y se instaura la posibilidad indecible de una agencia correlativa que provoque actos de habla por los cuales “las palabras [sean] capaces de desligarse del poder de herir, y de recontextualizarse de formas más afirmativas [...] me refiero al hecho de que abren posibilidades de agencia” (Butler, 2004, pág. 36). Lo perlocucionario se divide y disemina en los diversos momentos y contactos que adopta el contagio, pues, en últimas, la experiencia de la obra invita a un ser en común vía el sentir y el afecto. Pero no es el mismo común del que partió la obra con la experiencia del cuerpo violentado, sino que es un común reconstituido por la experiencia, o mejor, la multiplicidad de experiencias encontradas por el potencial conjunto de sujetos cómplices sobre quienes se traslada la agencia de la obra. Así, pues, por fin, el contagio se manifiesta en la manera en que la sala de interacción –que se extiende hasta estas páginas y todas las posibles en torno a las obras– se transforma en escenarios de los comunes posibles que se hacen presencia en el borde de lo indecible: ni pasado ni presente, ni representable ni irrepresentable, ni verdad ni ficción –sin fórmula ni norma preconcebida que opaque la libertad, ni que condicione la forma de la experiencia–, la obra y su objeto son pura agencia dialogante que responde a lo cultural con un potencial de comunes cuyo lenguaje trae a existencia una alternativa de ser-en-común. La comparecencia al fin se efectúa, el testigo ha hecho su tarea y el contagio nos ha hecho cómplices de su potencia.

Lado C: La viudez

Las obras son actos –nacidos de aquella impotencia, que es la misma del testigo, que es la que impulsa la urgencia de hacer algo, aún si el tiempo siempre inclemente pasa de largo. Doris Salcedo afirma: “Más que piezas inertes, silenciosas, veo mi obra como actos. Acciones inútiles; como si pudiésemos recomponer la realidad. Son un esfuerzo vano por restaurar la presencia de la víctima en nuestro tiempo presente. Estas obras son pura ausencia” (2010, pág. 78). Volvemos aquí a la silla y a la experiencia del presente en la obra, la misma silla que muestra la impotencia de quien asiste a la exposición de *Tenebrae noviembre 7* y pone en evidencia “una mirada que llega demasiado tarde”. Volvemos a las mesas enfrentadas con sus patas arriba, donde el clamor de los cuerpos de madera y la esperanza de la hierba se entiende en retraso; nada brinda al misterio de los homicidios extrajudiciales, ni al dolor de las madres de Soacha. Aunque hablamos de la agencia y de los términos implicados en el testimonio, falta ahora completar por qué ella se siente como impotencia. Dos claves hay aquí y redundan en la imagen de *La patria* de María Mercedes Carranza: lo inútil y lo tardío.

Esta casa de espesas paredes coloniales
y un patio de azuleos muy decimonónico
hace varios siglos que se viene abajo.
Como si nada las personas van y vienen
por las habitaciones en ruina,
hacen el amor, bailan, escriben cartas.

A menudo silban balas o es tal vez el viento
que silba a través del techo desfondado.
En esta casa los vivos duermen con los muertos,
imitan sus costumbres, repiten sus gestos
y cuando cantan, cantan sus fracasos.

Todo es ruina en esta casa,
están en ruina el abrazo y la música,
el destino, cada mañana, la risa, son ruina
las lágrimas, el silencio, los sueños.
Las ventanas muestran paisajes destruidos,
carne y ceniza se confunden en las caras,
en las bocas las palabras se revuelven con miedo.
En esta casa todos estamos enterrados vivos (María Mercedes Carranza. *La patria* (Roca J. M., 2007, pág. 75)).

Es paradójico el papel del testigo, en la obra y en la vida. Pues el sinsabor generalizado, que para muchos sería apocalíptico, es de un sin-propósito. El de la ruina general que le

quita sentido a la cotidiana existencia; más aún, hace inexplicable la continuidad de la misma cundida de absurdo. Cuando el testigo habla, espera una reconfiguración del presente. Lo cual implica que hay algo en el presente que no puede ser tolerado. La ruina es un estado de fragmentación, azuzado por el paisaje del miedo. En ese presente lo espectral se desplaza entre los restos, entre las ruinas. Que “en esta casa los vivos duermen con los muertos, imitan sus costumbres, repiten sus gestos y cuando cantan, cantan sus fracasos” denota una espectralidad ya incoada, que acompaña las expectativas de futuro, que arrastra las cadenas del pasado con las que persigue la cotidianidad. Al hacerlo, no hay presente que no cargue su pasado, como no hay futuro que no resienta el presente. De hecho, lo espectral, como ya vimos, no pertenece al pasado, al presente o al futuro; más aún, no distingue entre esas dimensiones de la línea del tiempo. La experiencia espectral es la de un colapso temporal. Asimismo ocurre con la obra de arte espectral, pues lo que en el relato del evento pasado sobre el cuerpo violentado guarda una distancia temporal con la situación de quien llega a la exposición, se colapsa en simultaneidad de tiempos presentes que concurren en la obra para el sujeto cómplice. Es decir, no simplemente colapsa la línea del tiempo, sino que se con-centra en simultaneidad en la obra. Salcedo diría: “esto no implica que una masacre borre otra; a lo que apunto es a traerlas todas al tiempo presente. Porque nuestro presente está determinado por esos eventos. Esos eventos nos están definiendo” (Malagón-Kurka M. , 2010, pág. 159). Es paradójica y compleja la experiencia temporal del objeto en la obra: llegamos tarde cual terceros testigos, que de hecho no somos; como un objeto de melancolía, trae el pasado y acusa su carácter de inalcanzable a la vez; da testimonio de un pasado que nos oculta, con el fin de abrir la conversación a un diálogo incierto; plantea lo posible a través de la ruina. Hay que atender a una serie de estos objetos sin tiempo –o mejor, objetos cuya temporalidad no es la de la extensa e infinita línea del tiempo, sino la de un colapso del tiempo enquistado en la obra: he ahí su inutilidad, pues ¿qué es más inútil que aquello que no promete, que no se desenvuelve, que no va para adelante ni para atrás? La utilidad supone futuro, mientras que la espectralidad, aunque acusa la responsabilidad con los no nacidos y los ya fallecidos (con un espectral porvenir, como ya veremos), no promete futuro alguno.

De ahí el objeto privilegiado –o el escenario de objetos, según se le mire– del poema de Carranza: la casa en ruinas donde “los vivos duermen con los muertos” y “todos estamos

enterrados vivos”. Es la casa de las viudas sobrevivientes. Salcedo realizó una serie de ensambles de objetos de casa que denominó *La casa viuda* (1992-1995) (ver [Galería 5](#)). En esta serie priman muebles del hogar, como camas, sillas, prendas, puertas. El particular ensamble de los objetos nace de conversaciones con víctimas en territorios en conflicto a finales de la década de 1980. De las conversaciones, surgen a la vez los objetos que le son donados a la artista por los sobrevivientes. En este momento, para Salcedo, la motivación se hallaba en capturar los efectos de la violencia en las vidas de las personas, las transformaciones y desfiguraciones de los familiares, en ser testigo tercero de los sobrevivientes. La incursión armada dejó para estos últimos un hogar destruido, una casa desalojada, un punto de no retorno en el que se quedan los esfuerzos y los sueños de una vida materializados en objetos con los que se habitaba y se hacía morada y refugio. La obra de Salcedo se ubica, al decir de Uzcátegui, “en el punto en el que se conservan aún restos fragmentarios aunque se vislumbra ya la total desaparición de la vivienda” (2011, pág. 222). Lo que viene se vislumbra en medio de lo que resta: es la condición espectral de la casa en la que nos sumerge *La casa viuda*.

Para abordar la viudez de la casa en la obra conviene hacernos una imagen de la experiencia aludida. Para Salcedo, la violencia “hace imposible la vida o la existencia en un lugar propio, privado. Sabemos que las víctimas se ven forzadas a abandonar sus casas; son asesinadas o expulsadas” (Malagón-Kurka M. , 2010, pág. 163). La viudez –al igual que la orfandad– es una condición restante de lo que fueron muchas familias, es el residuo de la división. Al pararse en el residuo en lugar de en el cociente, la viudez se manifiesta como aquello que no puede continuar, aquello que se detiene, que no es el resultado que permitiría seguir registrando. La viudez es un momento suspendido en el que pasado y presente colisionan, de ahí que, como afirma Olga Viso, en las obras de Salcedo “esta colisión [sea] sintomática de la violencia, que confunde el tiempo y aplasta las cosas en momentos” (1996, pág. 94). La cuestión es que esos instantes vitales de viudez son momentos esenciales de la experiencia de las víctimas sobrevivientes que, en su soledad y desamparo, pueden terminar convirtiéndose en condición y modo de vida.

No podemos saber con certeza lo que ocurrió a los cuerpos violentados y a los sobrevivientes de *La casa viuda*, pero en el contexto de la violencia ha habido patrones

que han caracterizado la incursión de unos armados en la casa de algunos habitantes de municipios y veredas. María Victoria Uribe ha destacado al menos tres fases de las masacres: fase preliminar, caracterizada por un periodo de rondas de grupos armados, amenazas e insultos; fase liminar, que inicia con los hombres uniformados que se hacen pasar por la ley para introducirse en las casas y cometer la masacre al interior de sus patios –en otras ocasiones se saca a los hombres o personas señaladas al parque del pueblo donde se ejecutan públicamente; finalmente, la fase posliminar, que consiste en el escenario que encuentran los sobrevivientes, terceros y autoridades. Es lamentable encontrar que, conforme destaca Uribe en sus años de investigación en el tema, la estructura y función de las masacres no han cambiado significativamente de los años 50 a las incursiones paramilitares de los 90.¹¹⁴ Uno de los grandes efectos de las masacres, además del desalojo y la fragmentación social, así como el sentimiento de retaliación como justicia, es el control de la población vía el miedo que se encona desde las generaciones más jóvenes. Al respecto, una imagen de Albalucía Ángel:

¿Y si de pronto nos atacan los bandidos? Pues para eso mi papá tiene una escopeta. Pero es una escopeta muy chiquita: solo sirve para matar las guaguas y si ellos vienen de seguro que traen muchos hombres y muchas escopetas y acuérdate que don Anselmo dice que no dan a uno tiempo de nada, que cuando menos se piensa está adentro de la casa con los yagatanes y a los niños también los cuelgan en las vigas. Sí... Juan: ¿tu sabes lo qué es emascular? ¿Emas qué...? Emascular: lo leí ayer en el periódico cuando mi mamá se descuidó, decía: en el Cocuy los bandoleros emascularon veintiséis niños y raptaron las doncellas. Pues no sé... las doncellas son las muchachas, ¿no? ¡Claro, tonto!, eso lo sabe cualquier, pero yo no me atrevo a preguntarle a nadie porque van a decirle a mi mamá que ando leyendo El Tiempo: ¿tienes tu diccionario? no: lo dejé porque revalidé el castellano antes de vacaciones, pero Francisco tiene: mañana consultamos. Si...Juan... ¡Qué-...! También decían que las doncellas las perjudicaron: ¿tú crees que a las niñas también las perjudican? Tu ni siquiera sabes lo que es perjudicar: mañana buscamos las palabras en el diccionario y ahora duérmete que yo ya tengo sueño; pero se quedaron agarrados uno contra el otro, con las cobijas hasta la barbilla, sudorosos: con los ojos abiertos para evitar las pesadillas (Ángel, 1984, pág. 100).

Cuando el temor y las amenazas circundan, la viudez tiende a sentirse desde antes de que toque la puerta. Así que esa experiencia de suspensión y colapso del tiempo en la obra nos

¹¹⁴ Tras presentar un relato de una masacre de 1997, Uribe concluye: “La anterior descripción podría corresponder a cualquiera de los expedientes judiciales de la época de La Violencia o al relato de una masacre ejecutada por paramilitares durante la década de 1990. Independientemente de cual sea el contexto histórico que las circunda, poco parecen incidir las condiciones de modernización y urbanización que transformaron al país a lo largo del siglo XX. La persistencia de tales prácticas es la que da lugar a pensar que las masacres son síntomas de un antagonismo social que no ha encontrado canales de expresión dentro del pacto simbólico, por lo cual sus contenidos se resisten a la simbolización” (2004, pág. 59).

ubica en ese tiempo sin tiempo de la viudez, en el que el ser y el cuerpo se sostienen de formas inusitadas, como el extraño ensamble de una puerta sin pared y una silla sin espaldar, sobre el que se ha fundido un hermoso vestido blanco en *La casa viuda I* (1992-1994). La novia ha caído, ha dejado de ser, tal vez no ha muerto, pero sin novio ya no puede ser. Su viudez anticipada está llamando a la puerta y la silla que esperaba resistir ha traspasado la materia frágil y crepitante de la vieja puerta; la mirada de media silla dice que al otro lado se avecina lo inevitable.

Cuando los uniformados traspasan la puerta, la viuda, en más de una ocasión, ve caer el cuerpo de su pareja al interior de su propia casa: “Todo sucedió al mismo tiempo. Alcancé a ver a Eladio cayéndose como si el tiempo se hubiera hecho lento. Se me fue el mundo detrás de él. Quedé sorda y quedé muda. Solo miraba que él caía, caía, hasta que cayó, ¡cayó!, como cae un árbol grande cuando lo tumban. Me volví loca; daba gritos; los niños lloraban. La niña menor quedó bañada en la sangre; los dos mayorcitos se me colgaron del vestido. Yo no me oía; tampoco oía lo que ellos gritaban. Sólo tengo presente lo que uno de los asesinos dijo antes de irse: -Señora, no llore que usted queda muy joven” (Molano, 2016, pág. 131). Osiris es el personaje de este relato de viudez de Molano, que provee una oportuna imagen de la vida viuda. Ella presencié el momento en que individuos ingresan a su casa y en el comedor, frente a sus hijos, su esposo es asesinado. El aguerrido hombre de campo, caballista y trabajador, cae como madero cortado. Los valores y expectativas que él soportaban se desvanecen en el dolor de la ausencia: “yo sentía como si su muerte me arrancara algo sin saber qué era. Pero dolía. dolía” (2016, pág. 132).

No había suficiente sustento en los días que siguieron para alimentar o vestir a los hijos, no había deseo por comer o dormir, “era como una condena a muerte, quedar vivo”; la sobreviviente no es más que un cuerpo refugiado en la espera de la cama, los cigarrillos y un café: “tome tinto, fume y llore...” (Molano, 2016, pág. 134). Ya sin fuerzas por vivir, los pechos con los que alimentaba a la niña chiquita se secaban y la criatura, Carmen, no se alimentaba. Hay aquí una implosión de la muerte sobre la expansión de la vida: todo se encierra, todo se apeñusca. El cuerpo y las cosas se aglutinan en una experiencia de dolor. Un encerramiento auto-protector y, a la vez, auto-destructivo. La conciencia de que las cosas de desvencijan, de que los niños tienen cada vez más hambre y de que los pechos se

secan –lo que implica continuidad del tiempo– encuentra resistencia en el cuerpo que se esconde, que solo escucha su propio llanto y que se hace uno con la intensa sensación de suspensión en el no tiempo del dolor. Es como si en este momento posliminar reciente, el cuerpo violentado de Eladio se sintiera en las fibras de la sobreviviente Osiris. Tal vez por ello en *La casa viuda II* (1993-1994) junto a la puerta ya no hay una silla sino un gabinete recostado sobre ella con tanta intensidad que sus fibras se hicieron una sola; el corte transversal del gabinete no se percibe como tal. Antes bien, el gabinete es un cuerpo apoyado para que nada más entre por esa puerta. Un vector empuja esa fuerza-gabinete contra la puerta, empero, sin apoyo –o cuyo apoyo devino el gabinete mismo. Pero es tal el choque de fuerzas que su tapa superior se resquebrajó. La cuestión es que no hay marcas de colisión, nada golpeó esa tabla. Por el contrario, de manera similar a como se soplan las tablas por exceso de humedad, la fractura parece ser impulsada desde adentro. ¿Quién puede estar dentro del gabinete? La viuda, una llorona, un cuerpo atravesado por los llantos que provoca el intenso dolor y que se encierra en sí mismo, pero que al hacerlo su intensidad misma presiona las paredes de su encierro hasta sus huesos. Y un hueso humano es lo que se vislumbra en la luz de la fractura de la tapa superior del gabinete, junto a una cremallera incrustada en la tapa frontal: dos elementos que hablan del gabinete como escondite del cuerpo en dolor. Sin embargo, solo basta dar la vuelta al gabinete para encontrar que los cajones no están, las puertas dan paso al vacío y con ello succionan la presencia de quien encuentra su ausencia.

Un día llegó la vecina de Osiris a reclamarle que si se iba a echar morir, ella se hacía cargo de los niños. Ello sirvió para llevar la viudez a otro estado: aquel en el que la viudez se carga y, a la vez, en el que al ánimo no se le permite dejarse “llevar por la corriente de la pena; uno como que se acomoda a ella y le toma el gusto al llanto. Eso es malo. Le sentí el peligro a ese como regusto que tiene la muerte” (2016, pág. 135). Los hijos y las hijas tienen que comer, tienen que vestir, necesitan y dependen de su madre aún. La viuda seguirá siendo viuda y madre, de modo que Osiris se levanta ante la mirada atenta de los demás sobrevivientes. ¿Hay una viudez en los hijos de Osiris? Ellos también vieron, también se esconden, también cargan los rastros del dolor. En conjunto, son un pequeño cuerpo social –analogía nada nueva– que com-porta la viudez, esto es, se conlleva, se cargan las penas juntos como algo en común. *La casa viuda III* (1994) es traslúcida en ese

comportamiento. Su resultado es un estado en el que para poder verla hay que ser parte de ella. Los dos marcos de una cama, cabecero y piecero, se apoyan contra las paredes de un corredor cuyo ancho es aproximadamente el mismo del largo de una cama. Al pasar por en medio de ellos, ya mi comportamiento se hace compartido. Pero además, allí, en medio de la cama, se nota cómo se entrecruzan varias piezas. La cama en la que estaba echada a la pena el cuerpo viudo de pronto se ve observado. Dos puertas se atraviesan por en medio del marco del cabecero, como despertando el cuerpo echado; una es una puerta de habitación, otra es una puerta de exterior; pero la segunda se sobrepone a la primera, trayendo la mirada desde afuera al interior. Esa mirada se ratifica con la pequeña y blanca blusa que se asoma entre los barandales del marco y las puertas; como si la hija mayor de Osiris ya estuviera allí llamándola. Pero no es solo que puertas y blusa impongan una mirada interpeladora; tal cosa sería un juicio discriminador; lo que ocurre es que los cuatro objetos terminan siendo un solo apoyo para que la viudez pueda salir de su encierro en la cama y, por ello, ya no haya nada ahí.

Lamentablemente la viudez no necesariamente termina ahí. Puede ocurrir que la viudez remita a algo más que a la pérdida de la pareja compañera de vida. La viudez, en el contexto de continuado riesgo de violencia, se sigue portando como un estado de ruina y convivencia con los muertos, como señalaba Carranza. Para muchas viudas en este país el lamento continúa con los hijos. Así ocurrió a Osiris quien perdió un hijo y una hija, y acompañó la repetición de la violencia en su hija menor. El hijo murió cuando hombres del ejército lo sacaron junto a sus amigos de un bar y los ejecutaron en un parque. En este caso el dolor se acompaña de impunidad: “Sentí que me volvía loca y entre gritos salí a la calle. ¿A quién reclamarle justicia si la misma ley que mata es la que levanta los muertos? ¿Dónde poner el denuncia si toda la autoridad esta untada de sangre?” (Molano, 2016, pág. 142). En medio de la ira, Osiris grita a los soldados, quienes ven la oportunidad de convertirla en investigada y acosada por el ejército. Se relata que por la misma época en que murió su hijo desaparece una hija de 16 años que iba a visitar a unas amigas. Aquí la viudez se acompaña de angustia e incertidumbre: “de la muerte de mi hijo sí porque lo vi y le di sepultura, pero de ella no sé nada, no puedo decir si está muerta. La espero todavía. Lo que lleva de muerto el muchacho lleva de muerta ella, si es que está muerta. Sé que ella salió con la ropita que tenía puesta, porque el resto quedó en la casa. A ratos siento como

la esperanza de que se haya ido con un hombre y esté viva; sueño que se hubiera ido con una amistad de la calle o que ande por ahí andando. Prefiero pensarla así” (Molano, 2016, pág. 144). Finalmente, su hija menor, Carmen, aquella que había quedado bañada en la sangre de su padre siendo bebé, sí dejó su casa materna para hacer vida con un joven; sin embargo, no mucho tiempo después de su partida, lo sacaron un día de la casa y lo mataron frente ella. El dolor y la viudez de Osiris se hace repetición en Carmen: “ella se metió un viaje muy largo solo para llegar a donde yo estaba y contarme que le había pasado lo que a mí me había pasado. Llegó llorando. Me dolió mucho porque yo sabía qué era que le mataran al marido delante de uno, y uno sin poder hacer nada; me dolía ver cómo sufría mi muchacha” (2016, pág. 148). Viudez de hijos es lo que relata Osiris. Aquellos barandales de cama que la habían hecho levantarse de la cama y portar su pena se encuentran ahora, en *La casa viuda IV* (1994), atravesados perpendicularmente a la puerta. No son sino pedazos de marcos que ahora sirven de muletas, como si esa vieja puerta de entrada a la casa no se soportara y estuviera más cerca de caer. En ausencia de hijos que soporten su vejez, la anciana solitaria se refugia en su caminador. La ropa que tenía se ha fundido en su superficie, desleída y trozada; a la puerta se le ven los huesos –huesos humanos en su centro visual–; su superficie está manchada, y en algunos lugares la madera parece estar en crudo. Es una madera en fragilidad, como si la senectud se adelantara corroyendo desde el interior. La viudez de hijos como extensión de la primera viudez se siente como un estado de fragilidad.

Osiris relata que en los años 90 escuchó por primera vez de los paramilitares. Con la licencia de la policía, ellos realizaron tantas masacres que “se volvieron diarias, como antes los muertos”. Junto a ellos, hubo capturas injustificadas del ejército y boletas de extorsión que terminaron por hacer invivable seguir en el campo. Desterrados de allí, no le quedó más opción a ella y otros más de Urabá que desplazarse hacia la ciudad, donde aguardaba el frío, el hambre, la exclusión y la humillación. Rebuscando el pan diario y soportando en silencio las palabras sin hospitalidad, Osiris y la familia que le queda deben compartir la viudez en tierra ajena y atendiendo las necesidades del día a día. Sin posibilidad de soñar y proyectar un futuro, solo le queda dar lugar a la nostalgia del recuerdo de su vieja casa, probablemente ya en ruinas.

Para nosotros podría ser mejor que no supieran nuestra historia, pero si no contamos ni hablamos, todos nuestros muertos van a quedar muertos para siempre. Nosotros podemos enterrarlos, no olvidarlos. Por las noches, tratando de acostumbrarme al frío y a esta situación tan triste en que vivo con los hijos, me consuela acordarme de los momentos buenos que tuve allá en mi vida. En mi casa tenía mucha cosa, un chifonier, una televisión, una mecedora, unos paisajes y hasta una imagen del Sagrado corazón. Antes de salir de Apartadó siempre me las ingenié para entrar al Policarpa a darle vuelta a lo mío. Ya no vivía ahí, pero quería mi casa y mis cositas, bregaba para tratar de que el orden no se perdiera. Trapeaba, sacudía, volvía a poner las cosas en su sitio y me salía otra vez para el centro. En las noches, me acuerdo, me sentaba en el patio de mi casa en una banca a oír música y a mirar el cielo oscuro con estrellas. Tenía ahí mis sillas; no eran muebles de valor, pero por lo menos podía llegar el que quisiera y sentarse ahí a fresquiar el rato con uno. Se sentía la paz (2016, pág. 161).

La casa viuda VI (1995) presenta un par de puertas que forman una L; o tal vez es la misma puerta plegada. Allí, en su pliegue una extraña unión invita a sentarse. Una pequeña silla metálica para infante se ubica en la parte horizontal de la L, pero de cara a la parte vertical que obstaculiza la visión. En el lugar donde quedarían las piernas de quien habría de sentarse, se atraviesa una estructura metálica que se incrusta en las dos partes de la puerta plegada y deja a la altura del cuerpo una barra de apoyo. Es como si el cuerpo que allí se sentase requiriera de esa barra para levantarse. Sin embargo, a la silla ya se le ven los huesos en las patas de atrás, huesos humanos encorvados y secos, prontos a fracturar; y aún si lograrse erguirse, no hay como salir, la barra misma es estorbo de las piernas y la parte vertical de la puerta carece de ventana. El infante de la silla no puede escapar, y su huesudo soporte, un hueso demasiado largo para ser de un menor de edad, parece en riesgo de quebrarse. Esta figura está allí, arrojada a ser en el mundo en esa condición. La viudez hecha condición de vida atrapa en una frágil sensación de no porvenir.

IncurSIONAR en los objetos de la casa es un acto complejo. No solo con relación a las acciones que Salcedo realiza, esto es, ir, conversar, pasar tiempo con los sobrevivientes y, además, recibir las puertas y muebles que hicieron la obra, sino por el hecho de que esos objetos terminan siendo los actores de la incursión en la experiencia de la instalación. Si, además, se encuentra marcada por la viudez, la incursión en la experiencia, aunque no es violenta, es conmocionante. De hecho, deja una conmoción en la experiencia de la propia y tranquila imagen de la casa. El reflejo aquí es ineludible, pues desde la década de 1950, cada forma de la violencia ha hecho incursión en la casa, particularmente en la casa

campesina, cuya irrupción la convirtió en un “espacio sacrificial”. Uribe utiliza esta expresión con relación a la fase liminar de la masacre:

Se iniciaba cuando irrumpían los victimarios en la casa campesina donde vivían los supuestos enemigos. Dicho acto conformaba el espacio sacrificial. El escenario de las masacres era casi siempre el mismo: una vivienda campesina aislada, donde todos dormían porque era de noche, o estaban comiendo y se preparaban para ir a dormir. Los bandoleros entraban al patio de la casa, que normalmente se utilizaba para secar el café, y lo hacían algunas veces de manera silenciosa y otras descargando con fuerza las escopetas y los fusiles en el suelo. Siempre se anunciaban: "Abran, somos la ley". Por lo general llamaban al dueño de la casa por su nombre, dato que les facilitaba el “sapo”, y el dueño de casa se despertaba y abría la puerta pensando que se trataba de policías o soldados que venían a hacer una requisa. Los primeros momentos eran de confusión absoluta. A punta de golpes las víctimas eran sacadas de los cuartos y ubicadas en el patio de la casa donde algunas de ellas eran sacrificadas (Uribe, 2004, pág. 64).

En varias ocasiones el sacrificio se acompañaba de tortura, siendo de las más famosas las prácticas de la policía chulavita, quienes no solo realizaban todo tipo de abusos y vejaciones, incluido el desmembramiento, sino que obligaban a los familiares a presenciar los actos.¹¹⁵ En este momento se efectuaban los célebres “cortes” que, como comenta Uribe, convirtieron los cuerpos de los enemigos en “textos terroríficos” que permitían transformar “a vecinos y conocidos en extraños absolutos. Dicho tránsito se facilitaba debido a la presencia de estructuras cognitivas que animalizaban al Otro y a la representación estereotipada que los unos tenían de los otros” (2004, pág. 75). Con el paso del tiempo, las prácticas chulavitas dieron paso a las motosierras de los paramilitares. La casa ha sido un centro de confluencia de lo que no quisiera ser contado de la violencia. Salcedo recibió los testimonios de lo presenciado y a partir de ellos dotó cada pieza de *La casa viuda* con su forma particular, “de manera que –afirma la artista– la obra está definida por la naturaleza de la ordalía de la víctima” (Basualdo, 2000, pág. 18).

¹¹⁵ “Las torturas más comunes fueron amarrar a las víctimas con los brazos por detrás y colgarlas, hacerles zanjas con el filo del machete para que se desangraran lentamente y violar a las mujeres de la casa delante de los hombres. Durante el tiempo que duraba la masacre, los bandoleros proferían palabras soeces, amenazas y maldiciones. Mediante el uso de tales palabras buscaban establecer una prudente distancia entre ellos y sus víctimas con el fin de evitar ser contaminados. Tales precauciones no dejan de ser paradójicas pues una vez muerta la víctima, los bandoleros no tenían ningún pudor en manipular su cuerpo y sacarle las entrañas. Lo más común era que a las víctimas se las matara de un tiro, lo que producía la muerte biológica por anemia aguda y, acto seguido, se las remataba mediante la decapitación para terminar desmembrándolas. Este último procedimiento se hacía efectuándole al cadáver una serie de cortes "post-mortem" que terminaban por alterar completamente la morfología humana. Los cuadrilleros decapitaban al muerto porque éste quedaba con los ojos abiertos y esa mirada indicaba, según ellos, que la persona aún no estaba muerta. Hacían los cortes para que los sacrificados, según palabras de uno de ellos, “quedaran bien muertos”” (Uribe, 2004, pág. 66).

Es curioso que Salcedo utilice el término *ordalía* para caracterizar la forma de cada obra: ¿*La casa viuda* pone a prueba el testimonio del cuerpo violentado o pone a prueba nuestro juicio sobre ese testimonio? Para acercarnos a ese testimonio, para aprobar el sentir que expresa, se necesita aceptar el sentido de suspensión en el tiempo, de retraso (“there is a sense of delay”). No es la inminencia de los acontecimientos lo que abruma en la obra, cual si uno pudiera prever lo que pasará al testigo de la obra vía el objeto, sino la inevitabilidad de la suspensión de cualquier forma de continuidad de la experiencia ante la sensación y certeza de ser incapaz de actuar efectivamente. El acto de la obra consiste en potencializar el carácter del objeto de melancolía inscrito en ella. En lugar de perder sentido al incorporarse en la generalidad del ensamble artístico de Salcedo, el objeto de melancolía –los zapatos, los relicarios, los muebles– termina por encontrar que el carácter espectral del objeto de melancolía se extiende en el encuentro con el sujeto cómplice, como si el duelo particular pudiera abrirse a otros. O mejor, a la materialización del duelo del duelo en el otro. Si, como señala Gibson, el objeto de melancolía “significa la memoria del duelo y como tal es el objeto memorializado del duelo” (2004, pág. 288)¹¹⁶, la experiencia del mismo puede variar en función de la intensidad de la relación con el difunto. Pero, como sospecho que ocurre en *La casa viuda*, si se sustituye el referente del difunto con una intensificación de la relacionalidad del objeto, la viudez y el duelo se convierten en atractores de la experiencia de la obra, empero, abiertas al encuentro con el sentir común y privado del sujeto cómplice. Ello implica que hace partícipe al mismo de esa momentánea suspensión de la continuidad del tiempo que distancia a los vivos de los muertos, a los espectadores de las víctimas. Mientras que el objeto de melancolía se extiende en el tiempo del deudo individual, el mismo en la obra extiende el tiempo mismo hasta la no continuidad a través de la experiencia del duelo en la obra. No es un duelo por

¹¹⁶ Respecto al objeto de melancolía Gibson señala: “Las zapatillas permitieron a Carla evocar imaginativamente la presencia de su difunto esposo. Debido a que la ropa está impresa con la forma, el tamaño y el olor del cuerpo vivido, tiene un poder de inmediatez del que quizás carecen las fotografías. Por supuesto, la ropa y las fotografías son objetos materialmente diferentes. A través de la evocación del olor así como de la imagen, la ropa podría ser más eficaz para cruzar momentáneamente (aunque nunca del todo) la separación espacio/tiempo que distancia a los vivos de los muertos. En cambio, la fotografía muestra el cuerpo. Es el cuerpo visto; el cuerpo alcanzado y tocado, en una forma objetivada y representada. La fotografía registra, en un instante, una imagen corporal y una memoria corporal, es decir, cómo recordamos el cuerpo del difunto. Por el contrario, la vista, el tacto y el olor del sombrero viejo, los zapatos favoritos o el abrigo de un ser querido pueden desencadenar una imagen corporal y, por lo tanto, un recuerdo del cuerpo” (Gibson, 2004, pág. 290).

un ser particular, sino es el puro duelo, en sí mismo, que cualquiera debería sentir ante el espacio sacrificial de la casa viuda.

¿Qué nos deja esta situación? Siguiendo con la idea de lo que hace el objeto en la obra, puede ponernos fuera del tiempo. Una situación espectral que empero, al decir del poeta Santiago Mutis Durán en *Colombia hoy*, nos es propia, circula tras la normalidad: “han vuelto otra vez los días de la Colonia: / figuras martirizadas abandonadas a la penumbra / a las interminables galerías sin tiempo / a la atmósfera enrarecida de los tiempos” (Roca J. M., 2007, pág. 95). La extrañeza –y tal vez insistencia– en esta particular metafísica del tiempo en la obra, radica en que la captura del tiempo en sí mismo vía el objeto expresa al menos dos efectos a considerar. Por una parte, cuando no hay tiempo, no hay continuidad, esa continuidad que borra lo vivido y se lee, no sin cierta ironía, como fortaleza. Pero, como afirma Rubiano, “los vivos no pueden aflojar los lazos con los desaparecidos, pues con el desaparecido el tiempo se suspende” (2019, pág. 126). La suspensión del tiempo implica, por el contrario, quedarse en la herida, en la rotura, en la aguda crisis que impide el borramiento. Pero es que la realidad cotidiana del país no ha tenido tiempo para borrar o para curar. Las heridas se siguen abriendo de maneras igual de escabrosas. De modo que en lugar de normalizar la herida con el ánimo de pasar la página, hay que detener la continuidad y mostrar su fragilidad. La fragilidad es otra forma de espectralidad, a la que teme la continuidad que, empero, resulta siendo injusta con el sentir y la experiencia de los sobrevivientes. Así, por ejemplo, Maríamatilde Rodríguez puede decir en *Los hijos del paisaje*, con relación a los habitantes de la isla de San Andrés, una de las tierras más borradas por la continuidad a pesar de los centenares de desaparecidos por la violencia y el narcotráfico:

Una isla asmática navega a la deriva, el mar lleno de cruces espera los pasos.

La radio anuncia que nadie ha muerto. Los turistas nos dejan en las vitrinas los restos de su felicidad. Sonríen como galgos rosados, saltando los charcos donde almacenamos el agua.

Nuestros pechos tienen una señal de pergamino, una especie de mapa religioso que espanta y enternece. Nos bañamos en leche para recibir a los visitantes (2007, pág. 21).

La fragilidad, por el contrario, se expresa en el deterioro que no se quiere ver, en la vulnerabilidad que no se quiere sentir, pero que empero hace parte de la superficie de la condición humana. Por ello, afirma Salcedo, “trabajo texturas que son frágiles a pesar de

ser cemento, o frágiles a pesar de ser en acero. Me interesa marcar esa fragilidad. Dejar esa huella de la fragilidad siempre presente” (Herzog, 2004, pág. 163). En este caso Salcedo hace referencia a otra serie de muebles denominada *Sin título* (1989-2008) (ver [Galería 5](#)) en la que trabajó cerca de 9 años.

Durante ese periodo más de una decena de muebles fueron trabajados: provenientes también de las casas de las víctimas, los muebles son abiertos, ensamblados con mesas y sillas, recubiertos con prendas de vestir, atravesados con barras de hierro y, sobre todo, rellenos con cemento, característica material que signa esta serie y la distingue de *La casa viuda*. La manera en que se reúnen los materiales conforma una nueva materialidad, pero, sobre todo, afirma Salcedo, se trata del trabajo “con materiales que ya están cargados de significado, con un significado que han adquirido en la práctica de la vida cotidiana” (MCA Chicago, 2015). En esta serie el testimonio de los sobrevivientes se convierte en materialidad paradójica, pues la insistencia en el cemento y el hierro no deja de percibirse en la superficie, lo que otorga al mueble una condición de fragilidad. No solo el mueble se revela frágil por la tonelada de carga que excede las condiciones que parece poder soportar, sino que la háptica de su superficie también es frágil: como si estuviera pronto a desmoronarse, como si el deterioro fuera la condición de su existencia. Materiales de contención se usan para expresar fragilidad y deterioro en la superficie del objeto. Por ejemplo, dos piezas con sillas asientan el objeto en el lugar donde el cuerpo debió(ería) sentarse. En ambas se ven los excesos de cemento recubriendo la madera; las patas ya no tocan el suelo y su espaldar está clavado por las barras horizontales de hierro. El bloque asentado no descansa en la silla, sino que da continuidad al no-vacío de su parte su parte inferior. La verticalidad del objeto encuentra parangón en el imposible de las barras verticales que sobresalen amenazantes como cuerpo empalado. Empero, en una versión la silla así contenida se encuentra sola, su fragilidad es su soledad que la contiene. En otras versiones, la silla tiene familia, tiene pareja. Y se reencuentran en el closet –no la cama: como quien quisiera esconderse en él, las sillas se suben sobre el armario o se tratan de meter en su interior, dejando apenas al descubierto el espaldar. Aquí son como sillas protegiéndose de la conmoción por el temblor ante los acontecimientos. Es la parálisis del miedo mientras se escuchan los tiros, mientras se sabe que se acercan las armas, o simplemente mientras se les ve pasar en el pueblo durante días: las sillas –muebles de una

corporalidad individual— se esconden con la carga que las atraviesa en, sobre, tras, un closet tumbado —mueble de acción colectiva— que sin embargo pareciera estar a punto de romperse con todo y sillas. En general los sobrevivientes, los terceros y los habitantes de los municipios del país relatan una sensación de parálisis emocional a causa del terror y la impotencia para auxiliar a sus vecinos, amigos y familiares. Ello deja una situación de fragilidad emocional por la carga, imagen inicial que nos expresan estas sillas y armarios — y que se refleja en los testimonios recogidos:

Yo vivo a una cuadra del matadero municipal, del matadero oficial del pueblo. Y todas las noches vimos con mis hijos, yo lo vi, como pasaba gente amarrada de las manos atrás y amordazada la boca. Ya cuando ellos daban la orden de apagar todas las luces y de apagar la planta del pueblo, empezaban a matar, a torturarlos primero y después a matarlos. Gritaban pidiendo auxilio. Pero como ustedes comprenderán en este país manda el que tiene las armas o el que tiene el poder de mandar a los sicarios con las armas. Entonces quedamos impotentes y todas las personas de bien del pueblo quedamos impotentes ante estos criminales. Y estuvimos a merced de ellos durante cinco días, sin la ayuda de nadie (Uribe, 2004, pág. 92).

La condición resultante es una mediación entre el encierro autoprotector y la culpa por la inacción. Es como estar atrapado tras el cristal de la ventana. Otras piezas de los muebles *Sin título* presentan los armarios llenos de concreto. Pero contra las puertas cerradas y los marcos de las ventanas se vislumbran las prendas de vestir. Entre atrapadas y expectantes, carecen de dueño. Son blusas, camisas, tal vez lencería. Aquello delicado del uso se encuentra atrapado. Como queriendo salir se asoman discretamente, pero ya están invadidas por el concreto que se nota entre sus fibras. Son seres sofocados, ahogados en una pecera que se ha congelado. Los armarios componen una “imagen” de lo que pasó en esa casa, pero ellos mismos, como dicen Salcedo, han “adquirido un carácter inhumano” (Basualdo, 2000, pág. 21). Los tiempos de vida y de parálisis confrontan distintas realidades y niveles de la experiencia: la blusa casi infantil y los vestidos floreados remiten a un paisaje libre; unas mangas de pantalón, a la vida laboral que debía ocurrir entre matorrales; la tela arrugada y pegada podría ser lencería que cobijaba la vida laboral. Y aquello que todo lo resguardaba con el cuidado de las labores hogareñas es ahora su tumba: el armario niega el paso, las puertas están cerradas con las barras de hierro, la planicie del cemento que se ve en la ventana impide tener fondo, tener oportunidad de hacer en el armario. El armario no resguarda ya nada, el desorden de las prendas acusa que

nada se hizo o se pudo hacer. Tan solo la sensación de estar allí a la espera de lo inevitable. Es un objeto que ahora dice, como citando a Óscar Hernández:

“No pase”, este trayecto está vedado
para todos aquellos que respiran,
para viajar por este sitio se precisa
estar vestido de madera y haber dado una cuota
al artesano experto que hace cruces (Óscar Hernández. *Se prohíbe la entrada de los muertos*) (Roca J. M., 2007, pág. 51).

Todo el plano de la vida se desfigura en el encierro de la muerte atestiguada y rondante que evoca los toques de queda con que los grupos armados tantas veces han controlado y eliminado la vida de los municipios.

Del pasto de las fieras también comía su rabia cuando en el desfile de la soledad oía el murmullo de los asesinos. Si era en la noche arrastraban sus pies como si fueran chamizas puestas a barrer el patio; si era en la tarde sólo el sol violento desafiaba la ira de sus armas en la mesa de la cantina. Ganas daban de sacar la cauchera y ponerlos a raya, pero a doble llave su madre lo encerraba cuando, antecito de la cena, el toque de queda dictando la soledad se quedaba (Armando Romero. *De los asesinos*) (Roca J. M., 2007, pág. 70).

Fragilidad, parálisis, contención, son algunas de las emociones que inundan estos muebles. Malagón-Kurka insiste en que estos objetos han pasado por un extrañamiento de su utilidad, como si al volverlos inutilizables se evocara una “incomodidad física en el espectador” (2010, pág. 171) con el fin de indicar metafóricamente una sensación de pérdida o luto. Pero sospecho que estas emociones van más allá del luto. Las cosas del armario están suspendidas en el tiempo y el espacio del mueble, pero no solamente son objetos conmemorativos de sus dueños y sus acontecimientos, sino que asfixian el sentir. Se suspende la respiración misma a través de las cosas que se ven allí, atrapadas en la superficie pesada e inamovible. Pasamos entonces del índice de los hechos relatados al testimonio de lo vivido, al estado de conmoción interna que puede ser, de hecho, simplemente inefable. Los hechos se pueden narrar una y otra vez, pero tras la repetición misma el fondo experiencial puede sentirse insatisfecho con la expresión lograda. Ese es el orden que Salcedo da a sus obras: de las palabras que ella comparte con sus entrevistados emergen los objetos que buscan transmitir la inconclusión, la falta y la ausencia (González J., 2015). La inconclusión como estado de vida corresponde a la “dimensión afectiva de la violencia. No estoy interesada –afirma Salcedo– en el cuerpo concreto que ha sido golpeado por la violencia, sino en cómo un evento violento transforma la vida de las personas que están rodeadas por este” (Roca & Martín, 2015, pág. 77). La inconclusión no

es indecibilidad, pues no arroja al vacío de la libertad de decisión cuando las opciones predeterminadas no aplican; por el contrario, es la situación espectral que desde el fondo emocional se contraponen al borramiento de lo que se asume debería continuar. No hay superación, resiliencia o cura en borrar las afecciones; antes bien, la materialización de las mismas apunta a dignificar los esfuerzos por “sobrevivir con media alma amputada”. Esta es su motivación, su insumo y su imperativo ético” (2015, pág. 77). Hacer sensible el estado de inconclusión es una propuesta sensible para el asistente a la instalación, el cómplice, quien debe detener la continuidad de su tiempo para realmente atender, escuchar la voz del testigo tras la suspensión temporal expresada como estado emocional de parálisis, fragilidad y contención en la deteriorada superficie de los muebles *Sin título*.

Hay que estar a la escucha de estos muebles, de lo que gritan en el mutismo del concreto que los abarca. Atender su deterioro y decaimiento, no solo ver su cuerpo lleno y cargado. Los muebles decaídos conservan la poética de la tristeza que hay que atender y no simplemente pasar de largo; nos demandan detención, pararnos frente a la mole de objeto y rondarla, ver los detalles de su volumen y lo grabado en su superficie, dialogar para interrogar ¿por qué no se levanta? ¿Se encuentra en ese estado en el que estaba Osiris tras la muerte de su esposo? ¿La viudez es un estado extensible hacia la orfandad, hacia la pérdida del hijo, del hermano, del amigo?

Es el tiempo de los decaimientos.
 Las mujeres gritan. Sus lágrimas
 -agua amarga que en la médula se mueve espesa y lenta-
 humedecen el negro ropaje del domingo.
 Sentada en el patio bajo un susurro de árboles
 la tristeza arma un collar del que somos las cuentas (Fernando Linero. *Elegía* (Roca J. M., 2007, pág. 115).

Un rasgo de los últimos muebles que haría la artista hacia el 2008 es justamente el decaimiento. La pérdida de la verticalidad agobia los enormes armarios para caer uno sobre otro, para incrustarse uno en el otro. Se mantiene el cemento e incluso las prendas de vestir, pero los muebles parecieran carecer de posibilidad de estar ahí por sí mismos. Necesitan el apoyo entre sí para no derrumbarse. O incluso, los ya caídos terminan soportando uno al otro, aunque se introduzca en sus costillas, solo para alcanzar la posición adecuada que apoye la mesa de diálogo. La imagen de media mesa soportada por tres de esos muebles deja una sensación de esfuerzo hasta el cansancio por tratar de dar

lugar al escenario de la mesa. A que nos sentemos y veamos la diferencia de nuestros tiempos, sentires y condiciones, a que evitemos usar la diferencia para alimentar polarizaciones, a que nos apoyemos en lo que nos queda en medio del decaimiento. Vistos así, estos muebles son invitaciones a la agencia política y son, en sí mismos, agencia política.

Hablar de lo político en la obra implica un mar de posiciones que, a decir verdad, quisiera evadir. Pues todo cuanto se ha dicho, o mejor, cuanto se diga que aluda al tema de la violencia pareciera ser, *per se*, asunto político. Pero ser asunto político no es lo mismo que ser agencia política. Asunto político es un tema de conversación y memoria, que puede volverse centro momentáneo de una charla al igual que la ocasión artística, el partido de fútbol del día o la nota de farándula. Entre normalización y banalización, lo que ocurre es un exceso de continuidad que archiva, acumula, registra y olvida acontecimientos y con ello nunca ha permitido decaer hacia un molesto sentir. La inacción continuadora es, desde las obras de arte que nos han motivado aquí, lo que se convierte en demanda de agencia política. Los objetos de estas obras se muestran como guardando un secreto que se ubica indecible en el vórtice del extrañamiento del objeto; entre su familiaridad y normalidad que a la distancia nos permiten reconocer como muebles, zapatos, sillas, y las marcas de heridas, contenciones, fragilidades en y desde su superficie. Son objetos en contraposición viviente permanente que ponen en correlación la sensación de normalidad y la experiencia de extrañamiento. De modo que su agencia ocurre a partir de nuestra experiencia, y de nuestra habilidad para dejarnos llevar por ella.

Esto da lugar a reconsiderar algunas posiciones en torno a lo político en el arte. Por ejemplo, es difícil aceptar que lo político sea meramente un ofrecimiento a “las víctimas [de] la posibilidad de enfrentar sus pérdidas y hacer un poco más liviana su carga, gracias a la empatía y solidaridad con ellas que la artista logra despertar en los espectadores, en el resto de la sociedad” (Cárdenas & Beltrán-Barrera, 2020, pág. 239). Al menos no en el sentido de no romper la barrera entre “sus pérdidas” y el adormecimiento de los espectadores. La agencia política inicia justamente porque ante los objetos no podemos evitar la cercanía que los hace propios y propicios. De ahí también la relevancia de la superficie y el material, condición de contacto inmediato con la experiencia, que despierta

las oposiciones entre lo dado y lo negado, lo accesible y lo sellado, lo disponible y lo llenado, lo duro y lo frágil, lo íntimo y lo invadido, lo libre y lo atrapado, lo erguido y lo caído. En la superficie se evidencia lo que sofoca la experiencia y desde allí lo que se hace común –puede que no pueda ni tenga en quien sentir empatía, pero la condición de existencia del objeto se proyecta como común condición humana. Merewhether apunta en esta dirección al afirmar que “la operación realizada por la obra de Salcedo consiste en restituir al ámbito público aquello que permanecía oculto, lo que no puede decirse. La intervención desafía no tanto el sujeto a quien se dirige como a esas formas de representación visual, que reproducen violencia y valoran la separación entre el sujeto y el cuerpo. Por lo tanto, no se trata de señalar el cuerpo pero sí de ofrecer un espacio de reunión con los desaparecidos, en donde los vivos y los muertos se reúnen” (1993, pág. 109).

También la posición de la reflexión como función del arte, aunque cierta, no es suficiente. Álvaro Medina relata de Alejandro Obregón que cuando le preguntaron por la función de sus cuadros, “sugiriéndole que en la práctica nada podrían cambiar, y él respondió diciendo que no hay que hacerse ilusiones con la pintura, porque un pintor con un ladrillo en la mano es mucho más peligroso” (Viñas Amarís, 2021, pág. 53). La idea de la función reflexiva no deja de tener un sinsabor a resignación: “si reflexionamos, ha cumplido su función. No es más”, termina Medina. Es probablemente cierto, insisto, pero afectivamente insuficiente como reconocimiento. Todo el rol del testigo y la apertura de términos y relaciones muestran que no se trata solamente de suscitar una reflexión, sino de dar lugar a un contagio y que ese contagio lleve la experiencia más allá de lo inefable, lo irrepresentable, lo ficticio, etc., a la fragilidad y contención como condiciones de vida que permean nuestro sentir, nuestra cultura. Ofrecer condiciones materiales para cruzar la reflexión hacia el sentir y la cultura es un acto político.

Finalmente, tampoco se puede caer en el tópico del compromiso político de la obra. Ese es un lugar vacío cuya medida tiende a evaluarse según la insatisfacción de la propia ideología política, esto es, desde una prejuiciada polarización en torno a las manifestaciones y efectos “correctos” de un compromiso político. Ejemplo de ello es el análisis de Torres Silva, para quien la obra de Salcedo “muestra un compromiso político

emocional y sin trascendencia que, en lugar de desideologizar, ayuda a perpetuar la ideología capitalista dominante. No profundiza en las causas históricas tras el duelo. Se contenta con una aproximación superficial, que atrapa las emociones del espectador relativamente fácil, pero no motiva convertir estas emociones en acción efectiva” (2017, pág. 149). Resulta curioso cómo las mismas palabras –emociones, superficie– que emplea Torres para criticar la carencia de un compromiso político efectivo en la obra son precisamente aquellas con las que he procurado dar cuenta de lo testimonial en la obra y su performatividad política. Para el autor, los muebles *Sin título* pueden aludir al sufrimiento de las víctimas y sugerir que las causas históricas de la violencia son inmovibles. Esto porque la lectura de Torres evidencia su propia ideología: el armario es símbolo de lo íntimo, por ende es el espacio de la propiedad privada; pero sacarlo de lo íntimo y llevarlo al espacio público es una violación de su naturaleza y, en consecuencia, atacar un mueble es atacar un símbolo de la propiedad privada y del sistema capitalista de mercancía que segmenta los ámbitos de la sociedad. De modo que, según Torres, los armarios de cemento sugieren que, en tanto la violencia tiene raíz en la inequidad social, esa violencia queda petrificada, pero al plantearlo así también bloquea al espectador “de una reflexión que pueda inducir un cambio social más allá del duelo” (2017, pág. 152). En últimas, el valor de la obra es visto, a la vieja usanza de los más ciegos ideologemas, conforme a la medida de las propias pretensiones. Al hacerlo, minimiza el duelo, con todo el universo emocional, afectivo y simbólico que las obras han permitido explorar, y utiliza la obra para validar sus ideas de lo político como posición ideológica.

Estimo que Mieke Bal ha aportado una aproximación a la obra de Salcedo como arte político que evita estas tres versiones. Pero para llegar a sus aportes quisiera pasar por otra obra y otro artista. La artista norteamericana Suzanne Lacy y la antropóloga colombiana Pilar Riaño realizaron una intervención artística en el barrio Antioquia de la ciudad de Medellín, un barrio con un permanente estado de delincuencia y presencia de grupos armados. El proyecto se tituló *La piel de la memoria: Barrio Antioquia, pasado, presente y futuro* (Riaño, 2005) (ver [Galería 5](#)). En la primera parte del proyecto se recogieron “500 objetos emblemáticos” –objetos de melancolía– de familiares y amistades perdidas por la violencia. Estos objetos contaron con la recolección de historias y, posteriormente, en la segunda parte, con cartas anónimas de los donantes de los objetos que incluía un deseo

para un vecino desconocido y para el futuro del barrio. Casi 2000 cartas acompañaron lo que fue la instalación final en un bus, un objeto medio de transporte conocido por todos, acondicionado para cargar y pasear la instalación por todo el barrio. La asistencia superó los 4000 visitantes en los primeros 10 días.

En términos de Bal, esta obra situada, contextual y comunitaria sería una obra de arte político que recogería varios de sus elementos en virtud de la objetualidad a su base. El primero de ellos es la metaforización. Bal encuentra que una obra como *Atrabiliarios* es una metáfora de los rastros de la vida, una metáfora no representativa que parte de la singularidad de los zapatos allí dispuestos a la singularidad de las condiciones de agencia del espectador, ellos hacen que el “receptor pueda ser sensible a la urgencia de la obra” (Bal, 2010, pág. 35). Lo metafórico se manifiesta performativamente, al lograr evitar justamente la generalización y, por el contrario, impactar afectivamente a los espectadores desde su propia singularidad. La agencia del espectador es traída a la experiencia de la huella desde sus conocimientos y condiciones de la violencia, lo cual explicaría la efectividad de la obra dentro y fuera del país. Así, mientras que las generalidades niegan las singularidades de la experiencia vivida, el espectador realiza una elipsis entre lo visto en los nichos y lo que su experiencia puede reconocer de la violencia y, con ello, establecer una relación de complicidad con la situación de los zapatos. “La obra funciona políticamente [...] por su llamado a una estricta necesidad de interpretar que corre pareja a la dificultad de hacerlo. De modo que el espectador, que pasa apuros para dar sentido a unos meros zapatos y tampoco puede echar un vistazo rápido, se ve forzado, como diría Deleuze, a pergeñar un sentido cualquiera. Es decir, la obra llama a no inhibir la interpretación y también a no satisfacerse con una en particular” (2010, pág. 74).

Cosa similar ocurre en *La piel de la memoria*, pues los objetos allí dispuestos terminan jugando un papel simbólico que excede la función y melancolía inicial. Lo que pareciera un abarrotamiento de 500 objetos en un mismo lugar, es dispuesto de una manera que singulariza cada pieza dentro del bus, particularmente al estar acompañada por una carta anónima que dedica un deseo, incluso expresa perdón, a un vecino anónimo. Así, los asistentes-pasajeros del bus-museo se veían obligados a interactuar con las fotos, las prendas, los juguetes, las herramientas y la carta que pudo ser para ellos o de ellos. Al

sentirse familiarizados con el objeto, también lo hacen con las palabras, pero, más aún, terminan evidenciando un lazo común con sus vecinos de instalación y de barrio. La contemplación silenciosa y comunicativa pasó del universo emocional que liga los resentimientos y la desconfianza hacia el compartir y el reconocimiento. “A Carlos, la visita al museo le despierta una multitud de sensaciones y lo llevan a la reflexión sobre el impacto de la violencia en su comunidad. Este conjunto de emociones fuertes se acompaña de una crítica al modo en que se está construyendo historia en el barrio, “con la sangre de nuestros jóvenes”. Su esperanza de que se le estuviera “tocando al corazón” a la gente coincide con la de los organizadores del evento y apunta a esa posibilidad de que la mirada relacional de los objetos en el museo se torne en reconocimiento de la historia y del impacto de la violencia en la vida diaria y en la historia del barrio” (Riaño, 2005, pág. 99).

El extrañamiento del bus, entidad familiar para todos, con el “aura sacralizada y ritual” que emergía de la magnitud numérica y emocional de los objetos de melancolía allí dispuestos, permitió reavivar los lazos de la comunidad. Es decir, toda la instalación se convirtió metafóricamente en un elemento restaurador de los vasos comunicantes del tejido social del barrio. “El [bus] museo como objeto-puente entre los residentes y su historia, entre los visitantes y los que prestaron las piezas, entre los residentes del barrio y los visitantes de afuera, entre dueños de objetos y los mismos objetos resignificados en su instalación en el museo. En esta mirada relacional se construye la posibilidad de un proceso cívico colectivo en el que los visitantes se sitúan como testigos del pasado de violencia y terror. El arte y la memoria activan esta mirada relacional para potenciar el deseo por reconocer, dar testimonio y ver, es decir, para pensar la reconciliación” (Riaño, 2005, pág. 101). Pero para que tal metaforicidad tenga lugar se necesita el segundo de tres elementos que deseo destacar del texto de Bal, a saber, la imaginación antropomórfica. Bal encuentra en los muebles *Sin título* que cada objeto –en tanto objeto de uso– importa al presente la existencia humana singular que mediaba su uso en el pasado. Lo que obliga a narrar personajes. “Hubo personas –¿quiénes?; ¿qué clase de gentes?; ¿de qué edad, género, apariencia física?– que se sentaron en estas sillas acaso a leer, tejer, conversar, pensar; a coser o cocinar; a hacer cosas en las que podríamos “reconocernos”. Las mesas han sostenido platos humeantes; ¿cómo olían, cómo sabían, quién se sentaba a comerlos al fin de la jornada de trabajo? En los armarios se guardó ropa –prendas de invierno y verano, de

escuela, de trabajo y de domingo; de adultos y de niños—” (Bal, 2010, pág. 81). El encuentro con las obras activa la imaginación antropomórfica sin posibilidad de que las historias se congelen. Al hacerlo, la cercanía entre el narrador, el narratario y lo narrado implica a la vez entender los hechos y participantes de la violencia “como algo con lo que debemos enfrentarnos en una relación que no puede distanciar las reducciones de la representación” (2010, pág. 84). El efecto político que buscaba el “compromiso político” de Torres no puede sino caber en una moral de la representación; pero es, sin duda un efecto político el de acortar las distancias y evitar cosificar las dicotomías. Es la disposición de la imaginación a la ficcionalización la que pone en aprietos las verdades prejuiciadas en torno al otro y permite, en común acuerdo con lo dicho, una “contaminación de afecto” capaz de hacer la labor política del antagonismo. Lo político es la convivencia del antagonismo, por lo tanto, la acción de la obra es *per se* política.

La feliz coincidencia con Bal en torno a la sensación de contagio ante la obra muestra que la exposición al trabajo de Salcedo implica una agencia por parte de estos objetos y la demanda que nos plantean. El laboratorio del bus de la memoria de Medellín lo expresa de manera patente: los objetos claros y distintos allí expuestos invitaban a la reconciliación y a la convivencia. Esta claridad es, en general, algo común en las prácticas de intervención artística, no así necesariamente en las instalaciones. Empero, en esta intervención los objetos recolectados, aunque objetos de melancolía, se distinguían entre sí por los modos en que las cargas afectivas y significativas asociadas signaban la relación entre el objeto, el lugar en el mundo y el lazo con el pasado. Los objetos entregados por los residentes del barrio eran, al igual que en *Relicarios* de Diettes, “tesoros”, objetos puentes que favorecen el vínculo entre el cuerpo y la pérdida:

Una porcelana de una iglesia, con el campanario fracturado y un ángel tocando guitarra, un regalo que Tulia no deja tocar a nadie y que lo recibió de “una persona que yo quería mucho y ya está lejos”. Las prendas que una vez que el sujeto desaparece quedan como evidencia de su ser, así como la madre del Negro le regaló a Lili la camisa azul que “se colocaba con un jean blanco y zapatillas color café y se veía muy lindo”, o cuando Mayerly y su amiga recogen y lavan el “bluyin” que llevaba su amigo cuando fue asesinado, “y lo tenemos guardado como un recuerdo de él porque de él sólo quedaron poquitos recuerdos”. Objetos entonces que acarrear los trazos del ausente y que en la vida cotidiana se colocan en espacios familiares, como las fotos en el cuarto de José marcando una cierta presencia de la persona ausente” (Riaño, 2005, pág. 97).

De la diversidad de objetos y la intensidad de la relación, Riaño encuentra una clasificación: objetos cargados con tradición oral que pasan de generación en generación como ollas de peltre y máquinas de coser, objetos viajeros de los que volvieron de “la USA”, artefactos que marcan ciclos de vida como los de bautismo o matrimonio, objetos emblemáticos guardados en lo privado como pinturas del tiempo en la cárcel o las cartas que una niña manda a su padre ya fallecido o “los cubiertos recubiertos de oro que Griselda Blanco, la ‘reina de la coca’, le regaló a una abuela del barrio que trabajó para ella” (2005, pág. 97). La imaginación antropomórfica enlaza la materialidad con los mundos posibles de la vida.

Finalmente, entre la metaforización y la imaginación antropomórfica emerge, para Bal, la cuestión de la temporalidad. Si el tiempo es lo que guía la vida rutinaria, “el sufrimiento causado por la violencia pervierte su curso ordinario; el dolor hace que transcurra con una lentitud angustiosa [...] De modo que la heterogeneidad de la experiencia temporal es en potencia profundamente política” (Bal, 2010, pág. 126). Los objetos en Salcedo se muestran en quietud y es su superficie material la que devela sus heridas. Su quietud hace presencia espectral lo que atestigua. En la obra confluyen la temporalidad que marca el objeto como continuador de la experiencia cotidiana y la temporalidad de la herida, su quietud. Así que la experiencia de las obras traslada la heterogeneidad de la experiencia temporal al cómplice, al recorrido que debe hacer en la instalación. La percepción del tiempo es la de no continuidad, sino la de una elongación del pasado y el presente, o como señala Bal, una “duración escorzada”. La obra de Salcedo se ubica en la actualidad, pero no en el ahora del asistente a la exposición, cuya instantaneidad es llenada de una manera que impide dejar el pasado atrás: “llenándola de vacíos, extendiéndole el espacio, hace tiempo para recordar a los que murieron en el pasado pero están violentamente muertos en la actualidad. Escorzado el tiempo hasta la distorsión, abole el agujero negro de la linealidad” (2010, pág. 155).

Asimismo, la vida del barrio Antioquia está marcada por la temporalidad de la violencia y del olvido que lo han marcado como lugar siniestro y a eludir para los demás conciudadanos de Medellín. Pero al transformar el bus de transporte público en un museo, la instalación cruza las fronteras territoriales y convida a compartir las memorias; el bus,

en sí mismo, es hoy un objeto y lugar evocativo. De modo que conectar el bus con los objetos en un recorrido por la ciudad –y sobre todo dentro del barrio– es un paseo por la memoria de la ciudad misma que confronta la desarticulación que la violencia ha ejercido en el tejido social, en las relaciones de confianza, en la imagen del otro y la herencia de retaliaciones. A diferencia de los objetos de Salcedo que suspenden el tiempo, el bus-museo extiende el presente para hilar y superar fronteras. “Al cruzar las fronteras, al adentrarse al mundo complejo de los recuerdos de los habitantes del barrio, los prejuicios se quiebran y de esta forma también se abre una posibilidad relacional entre habitantes de la misma ciudad, una posibilidad que va más allá de las dicotomías de amigo-enemigo, bueno-malo, para encontrarse en la comunalidad del dolor vivido” (Riaño, 2005, pág. 101). El espesor del presente mostró las heridas y prejuicios que perviven separando; los objetos y su movilidad permitieron reconstruir en pequeñas escalas de experiencias barriales e individuales compartidas lazos de vecindad.

Así, una colección de objetos, unos muebles, unos zapatos en la obra de arte pueden tener una eficacia política por el agenciamiento que producen y que proponen. No es el agenciamiento del compromiso político y el efecto transformador, ni el de la reflexividad o la disposición del tema social. Es el del vínculo, y más aún, el de los afectos que labran –o impiden– el vínculo social. Sin vínculo no hay tejido, aunque haya aglomeración de partículas. La posibilidad de ver las obras desde este punto de vista enriquece justamente su pertinencia y cualifica su labor. Sin embargo, hay unos matices de precaución frente a las categorías de Bal. En lugar de hablar de metaforizar, estimo preferible adoptar la perspectiva del contagio. Como ya vimos, debe poder establecerse un vínculo entre la demanda de la obra y la afección del espectador/cómplice. Pero ello implica considerar la distancia en la cadena que la obra media. La idea de la metáfora es ineludible en tanto hace parte de la permanente habilidad interpretativa del ser humano, y que se manifiesta en todas las expresiones de la cotidianidad y ante un sinnúmero de eventos, incluido el arte. Visto así, el metaforizar, por más que sea de lo singular del caso hacia lo singular de la propia experiencia, no resuelve cómo la obra cruza el vacío existente entre su demanda y la interpretación; tan solo la deja con un papel cognitivo que a la vez que se realiza, asimismo se olvida. Y lo que se olvida es el efecto que debería causar el testimonio, no solamente los hechos testimoniados. Volver a este punto nos ayuda a considerar el asunto:

empezamos con lo que las obras testimonian del presente y desde allí sabemos ya que el contagio no es entre el hecho de desaparición y la propia habilidad para descifrarlo en la obra, sino entre la propia subjetividad que dialoga con la obra y la cadena de testigos que llevan al sobreviviente y al cuerpo violentado. Al entender su condición y cercanía a través del objeto, el contagio se hace entrañable.

Por otra parte, la imaginación antropomórfica nuevamente resulta demasiado general. El antropomorfismo es cierto de cualquier cosa antropométrica y las huellas de su uso siempre van a generar abductivamente conclusiones de lo posible, tanto en un objeto común del hogar que encontremos fuera de lugar como en el objeto extrañado que vemos en la obra. Pero esto tiene lugar aquí solo en cuanto reconocimiento de la forma y uso del objeto. Bal supone que de allí al usuario es un paso relativamente sencillo, pero cuando estamos hablando de hechos violentos y ataques brutales apelar a la imaginación es justamente lo que resulta corto, pues ella se encuentra o bloqueada o impedida. Bloqueada, por cuanto tras las palabras de lo dicho se apunta y se evade lo irrepresentable: aquello que dicho no se “puede” creer. Impedida, justamente porque vivimos en una sociedad en que la continuidad dicta sobre los mismos hechos que no se “quieren” creer. Allí es donde tiene antagonismo político la obra, y donde la imaginación antropomórfica no alcanza a percibir más que, en palabras de Bal, “decir que la casa enviudó es hacerla al mismo tiempo una viuda por ficcionalización” (Bal, 2010, pág. 104). La potencia del testimonio no está en llevarla imaginativamente al campo de lo ficcionado, pues allí queda categorizado y desplazado de la verdad; su agencia está en llevarnos a lo que no tiene campo, a la frontera de lo indecible entre verdad y ficción. Allí la imaginación no puede ser meramente categórica o hermenéutica, sino interpelativa del sujeto y sus verdades heredadas – particularmente aquellas que bloquean o impiden ver la realidad de otra manera.

Finalmente, la temporalidad es un punto del que hablamos bastante y que interpretamos como suspensión del tiempo por la afección emocional que el objeto media en la obra. Pero la suspensión del tiempo tiene un efecto espectral que Bal desestima. Lo que motiva lo dicho, lo que motiva la obra, lo que motiva el silencio, es lo espectral, ese excedente inalcanzado pero que no se logra asir en las formas de lo representado. Justamente por ello el arte de la violencia no se agota y antes bien da la sensación de un ciclo endémico. La

poesía sigue clamando, las obras siguen demandando, no meramente porque los cuerpos siguen cayendo, sino porque no se ha logrado corresponder del todo al clamor y la demanda y, sin embargo, se hace pulsión del arte escarbar el fondo espectral para que el presente no cicatrice en insensibilidad. Generar una experiencia de suspensión del tiempo como en las obras de Salcedo o al menos de la duración como en el bus de la memoria tiene sentido no solo por traer el pasado al presente, sino por hacer que el presente no se reduzca al instante fugaz que se olvida en cuanto se percata; el presente ha de sentirse desde lo común que hace posible las condiciones de vida y, sin duda, la persistente existencia de los objetos, incluso más allá de la vida de quienes fueron sus dueños y usuarios, evita la fugacidad y evidencia la convivencia, ya descrita por Carranza, entre los vivos y los muertos. Lo que ya no está y los ausentes son condición humana espectral del presente. Como lo espectral asusta la continuidad, constituye una deuda que confronta la línea del tiempo y todas las tácticas de proyección del futuro como mejor que el presente. Pero lo espectral, entre todo lo que hemos dicho, consiste justamente en una posición de excedencia que demanda la posibilidad de revisar el presente. Pues es para el presente denso, pesado, común que los muebles de Salcedo, las botas de Sandoval, las reliquias de Diettes demandan una respuesta que evada las trampas ideológicas del tiempo en el que el presente es fugaz, el pasado es olvido y el incierto futuro es promesa vacía. El presente se asemeja más a esa piel y mortaja que Salcedo dedicaría a una enfermera víctima de feminicidio en Bogotá: cientos de pétalos de rosa tratados químicamente para no desaparecer tan rápidamente fueron cosidos a mano uno a otro hasta formar una sábana brillante, satinada y moribunda, cuyo olor y color cambia con los días. *A flor de piel* (2014) (ver [Galería 5](#)) es un objeto producido al mejor estilo artesanal que, empero, no debería subsistir. Sin embargo, al tejer los pétalos y detener su descomposición, la poética del marchitamiento se extiende en la sabana y mortaja de mujer que poco a poco por la violencia de cada minuto se enrosca, se oscurece, y muere. La obra permite, cual cámara lenta, apreciar el morir como un proceso vital y, en consecuencia, algo que no podemos evadir, pero, a la vez, expresa que aquello que por violencia acontece a una mujer nos compete y nos afecta, no solo por dolor, sino porque nuestra condición misma se expresa aquí, lentamente, como un lento marchitar. La espectralidad se captura en la obra para mostrar ese marchitar que no podemos eludir y que el feminicidio en cuestión –así como

cualquier feminicidio de los que a diario ocurren— asociado a la obra solo intensifica: “la moteada piel/sudario de *A Flor de Piel* fluye por el suelo hacia el espectador, sugiriendo fluidez y un proceso interminable. El estatus de los pétalos, no muertos, no vivos, refuerza el sentido de responsabilidad interminable implicado en la obra de duelo, así como el estado de los muertos que viven a través de nuestra relación con ellos y sus obras” (Juliff & Tierney, 2021, pág. 203).

Lo que hace como proyección del futuro

No hace mucho la artista Manuela Álvarez realizó el performance *Acción de duelo* (2018) (ver [Galería 5](#)) con motivo del fallecimiento de su esposo en un accidente de tránsito. En este performance, las camisas toman protagonismo, en tanto objetos de melancolía cercanos, íntimos, que afectan todos los sentidos y cuyo cuidado implica un acto de amor.

Decido doblar ropa porque las acciones domésticas para mí son acciones de amor, son acciones de amor silenciosas. Cuando uno le dobla la ropa a alguien a veces ese alguien ni se da cuenta que uno le dobló la ropa, pero uno lo hace con mucho amor, son acciones de amor completamente silenciosas. Lo que hice fue sacar toda la ropa de Mateo, yo la tenía guardada, cuando Mateo se murió yo dije “voy a guardar la ropa”. La guardé, la saqué el día del performance, nunca la había sacado, fue un impacto, ver después de un año y medio su ropa otra vez. Estaba haciendo un morro y cogía prenda por prenda, la olía, porque Mateo no usaba ningún perfume, a mí se me olvidó a qué olía porque no puedo ir a oler su perfume y había prendas que todavía olían a él, las olía. Ponía la ropa en la mesa, doblada, como para quien va a llegar, pero como sé que él nunca va a volver, entonces ahí mismo la desdoblaba y la tiraba con rabia, doblar para perder el tiempo, algo que ya no sirve para nada porque él nunca va a volver. Hice eso con cada prenda y fue muy duro, porque en esa ropa salió la camisa que se puso el día que nació nuestro hijo, duro, con la que me propuso matrimonio, ahí estaba, venían muchos recuerdos, era algo muy emotivo, hice este performance llorando, era algo inevitable, pero no dejé de doblar, duró 45 minutos (Campos & Hoyos, 2019, pág. 7).⁷

La intensidad de las emociones se transmite en el conflicto entre el amor del cuidado y la rabia de la desilusión. Un solo instante se elonga 45 minutos sacando a borbotones recuerdos y lágrimas. En el caso del duelo, cada objeto viene acompañado del mundo espectral que parece concluir pero que, a la vez, define la posibilidad del presente. Objetos como las prendas de vestir provocan una sinestesia que despierta la conexión personal con ese mundo; y en particular las camisas, con su antropomorfismo, emulan con literalidad el

cuerpo sentido. Tal vez por ello resultan recurrentes en obras de arte sobre el duelo y la muerte. Son objetos que corporifican el espectro.

Para llegar allá vale la pena explorar otras camisas. En 1989 Doris Salcedo presentó la instalación *Sin título* (ver [Galería 5](#)) en la que unas pilas de camisas petrificadas con yeso aparecen una junto otra atravesadas por una o dos varillas de acero. Cuales fichas que jugaran a estar ensartadas, las camisas se van contando mientras forman montículos, unos más altos que otros. La secuencia de montículos da la sensación de un conteo que sigue, en el que los cuerpos no paran. A diferencia de la obra de Álvarez, se han borrado las huellas de lo íntimo y singular de cada uno de los dueños de estas camisas –de hecho, es inevitable pensar en más de un cuerpo. Carecen de olor y de personalidad, en tanto el yeso es la textura dominante; no tienen colores o decoraciones, solo un blanco impersonal que alude a la vida de trabajo; están también dobladas, pero ya no cuidadas sino inscritas en una columna, cual gráfico de barras. Sus cuellos se ven sucios, dejando la huella de que tuvieron uso. Lo común de las camisas comparte un mismo destino: están atravesadas por el frío acero de la varilla. Pero ésta no atraviesa el centro de las camisas dobladas, sino que esta desplazado hacia su costado derecho, como perforando el pulmón pero, a la vez, dejando clara la identidad de la camisa. Como si el centro de la camisa hubiese significado marcar más la herida, al desplazar la perforación hacia un costado el énfasis se concentra en la corporificación de lo apilado, más que en la violencia que las atravesó. Esa sensación de cuerpos amontonados corresponde a la dificultad para imaginar la escena que implica ver caer los cuerpos de los hombres de un mismo lugar en una masacre y recibir, por el contrario, el reporte de las cifras. En este caso, la obra se motivó por dos masacres ocurridas el mismo día en la zona de Urabá. *Revista Semana* reseñó el evento de la masacre en cuestión:

Pocos minutos antes de la una de la madrugada del viernes 4, todo el mundo dormía en los campamentos de trabajadores de las fincas de Honduras y La Negra, de la zona bananera de Urabá. Sigilosamente, un grupo de treinta hombres armados hasta los dientes, con la cara cubierta con toallas, penetraron a la luz de la luna en terrenos de la hacienda Honduras. El silencio de la noche fue violentamente interrumpido por las patadas con las que los intrusos reventaron la puerta de una de las barracas.

Uno de los asaltantes, vestido de civil al igual que los demás, sacó una lista de su bolsillo y fue llamando uno a uno a diecisiete trabajadores que se levantaron aterrorizados, quienes fueron obligados a salir y a ponerse en fila frente al que minutos más tarde se convertiría en un paredón de fusilamiento. En medio de los pedidos de clemencia de las mujeres y de

los llantos de sus hijos, fueron rociados a plomo de fusil y rematados con un tiro de pistola en la nuca. Aparte de las mujeres y los niños, solo nueve trabajadores se salvaron de la masacre, puesto que no aparecían en la lista negra de los sicarios.

Los asaltantes se regresaron por donde habían entrado. Pero la orgía de sangre no había terminado aún. Poco después, tres hombres más habrían de morir en idénticas circunstancias en una finca vecina de La Negra. Este genocidio se sumaba al asesinato el jueves de dos dirigentes liberales y un guardaespaldas en Dabeiba, y al de dieciséis campesinos más, cuyos cadáveres fueron hallados en diferentes sitios de Urabá en la mañana del viernes. (Revista Semana, “La masacre de Urabá” (1988). En Roca y Martín (2015, pág. 41)).

Una de las viudas de las que tuvo noticia Salcedo continuó lavando y planchando, cada día, la ropa de su marido asesinado por los paramilitares de la región (Uzcategui, 2011, pág. 225). ¿Cuál cuenta importa más: las barras de los gráficos de la violencia, la de los días de la viuda que lava la ropa, la de las familias que quedaron sin apoyo de padres y esposos? La pregunta es tramposa, ciertamente, pues la escena nos lleva de vuelta a lo que puede hacer la obra: mostrarnos que una y otra cuenta no alcanzan a abordar el conflicto emotivo y la fragmentación personal de viudas y madres que como Álvarez deben rehacer su existencia cargando la carga espectral de su duelo, pero aquí, además, las mujeres de Urabá cargan con la certeza de que ellas mismas no solo son dolientes sino también sobrevivientes. Lo que estas camisas destacan ya no se agota en la referencia a un pasado a conmemorar –con todo lo que hemos cuestionado de la mirada al pasado– ni en la referencia al presente en tanto objetos testigos, sino que exploran la inquietud por el ‘¿qué será de ellas?’, ‘¿cómo queda la existencia, pero sobre todo cómo podrá llegar a ser?’. En la medida en que las camisas establecen tal conexión personal, en la obra se extiende entre sus fibras planchadas o enyesadas hacia unas condiciones de lo posible, de la proyección que no agota el presente pero que sí parece malograr las antiguas iniciativas y sueños. Otro indecible emerge aquí entre lo que puede o no puede ser de esa subjetividad contagiada, esto es, entre lo humano y lo inhumano del porvenir. Es necesario explorar ahora lo que el objeto en la obra proyecta de ese indecible futuro.

Malagón-Kurka, al leer estas camisas, considera que las heridas con las barras de metal sugieren que “el dolor quedó congelado en el tiempo [...] La escena habla no de un proceso de duelo, sino de la imposibilidad de llevarlo a cabo” (2010, pág. 155). Lo que queda pendiente, podría decirse, se expresa en la obra. Toda deuda, toda promesa rota, apunta a un futuro. Las camisas de Salcedo y de Álvarez no solamente atan el recuerdo, sino que

dejan un pendiente -incluso una lista de pendientes. Su intimidad nos dicta hacer algo, aunque no sea claro qué será. El futuro del sobreviviente es el que está en vilo. Pero en la obra, las camisas también demandan un pendiente común, aquello que como espectadores, ya no solo de la obra, sino también de la realidad en la que esos cuerpos pudieron sufrir y fallecer, nos concierne. Un cuerpo como el propio, corporalizado en las camisas, acusa la propia inacción e interpela por lo que vendrá. No necesariamente por un futuro idealizado sin dolor, sino uno en el que el dolor sea la razón y medida de sus posibilidades. Esto es particularmente incisivo en el caso de otra camisa, aquella que Clemencia Echeverri echa al río Cauca en *Treno* (2007) (ver [Galería 5](#)). Esta obra es una videoinstalación en la que sobrepuja el sonido de la corriente caudalosa de un río que, empero, solo se ve parcialmente. Ocasionalmente se escuchan voces que intercalan con el fluir del agua. Pasados unos primeros minutos del video, comienzan a aparecer, llevadas por la corriente, unas náufragas prendas, pantalones y lo que parece una camisa. Como cuerpos que lleva el río, parecen alusiones a una masacre río arriba. El canto fúnebre del río se carga de sentir. Frente a las pantallas, estamos inmersos en las aguas del río Cauca, cuyas aguas han atestiguado y cargado un sinnúmero de cuerpos desde los años 50. Pero también, como señala Gustavo Chirolla (2022), quedamos simultáneamente en las orillas del río y en medio del torrente, como siguiendo la prenda y como si las voces nos clamaran. Las prendas se mueven al ritmo de las aguas, lo cual desespera la impotencia de notar que está más allá de cualquier rescate, de que carece de voluntad para llegar a una orilla, que su fin será nada más que tropezar en algún lugar con algo que la trabe en el fondo del río o un mangle perdido hasta hacerla desaparecer. Con todo, Echeverri prefiere encontrar la prenda, así, en su condición: un palo es lo que basta, un extraño que haga el esfuerzo, para sacar del agua la camisa y el pantalón. Echeverri aquí no solo hace visible la historia de los cuerpos desaparecidos, sino que da una voz al río que lleva el mudo cuerpo. El treno del río se contrapone, al decir de Uribe, con los históricos gritos de “vivas” “proferidos por campesinos liberales y conservadores que andaban borrachos por los pueblos durante los años cincuenta; o el sonido melancólico del cuerno de venado que se tocaba a mediados del siglo XX ante la inminencia de la llegada de los enemigos a los que se denominaba *lachusma*; o los gritos silenciosos de quienes buscan a sus parientes desaparecidos en medio de la indiferencia general; o el sonido estridente de las sierras eléctricas y de los motores

fuera de borda que utilizaron los paramilitares para asesinar a sus víctimas y para movilizarse por los ríos” (Uribe, 2015a). El río hace parte del paisaje sonoro de la violencia en cuanto ha sido la más grande fosa común del país.¹¹⁷ Vivos y muertos han sido arrojados en su caudal para desaparecer; la apropiación del mismo por parte de violentos lo ha convertido en un territorio atroz que impide incluso la manutención de pescadores y campesinos; la violencia ha arrasado la relación empática con la naturaleza misma. Desde los puentes de los ríos se han arrojado y visto pasar una cuenta dolosa de camisas. Y son los sobrevivientes justamente los que se quedan fuera del treno, cuya voz acallada por el miedo es lo que se va con el río. Desde el puente, la imagen del río es la de la muerte misma que se ve como un destino ineludible, imparabile que todo se lo lleva, menos el dolor, tal y como Víctor López Rache ve desde el puente del río:

Las estrellas del siglo han pasado sobre el puente
y todavía recuerdo el llanto infantil de los abuelos
atrapados en la casucha ardiendo.
La confusión olía a juicio final
y los guardias me quitaron del seno de mi madre
y me tiraron río arriba
para atormentarme con su carcajada hasta después de muerto.
El puente ya no resiste la huida de más estrellas
y la amarga gloria de vivir en el recuerdo
no alcanza las palabras decapitadas de mi padre
pidiendo auxilios (Víctor López Rache. *El puente de la huida* (Roca J. M., 2007, pág. 133)).

La camisa y el pantalón de *Treno* expresan un grito que no es el de los cuerpos violentados, ni de los sobrevivientes, ni de los terceros cuyas voces están a la orilla, ni de los cómplices de la exposición que se hallan impotentes. Es el sonido de la violencia que arrastra con ímpetu. Pero el fluir de la camisa allí no solo nos pregunta por lo que habrá sido río arriba, sino que nos invita a seguirla, si pudiéramos. A correr tras ella a algún lugar incierto, imposible de determinar, indecible finalmente, y que el video deja

¹¹⁷ Con relación al río como herramienta de desaparición, Uribe relata: “Regresemos nuevamente a la masacre de 1997. Durante su permanencia en el caserío los hombres del camuflado saquearon las casas llevándose las pocas joyas, las armas y el dinero en efectivo que encontraron. Se vistieron con la ropa de los muertos y se colgaron las cadenas y los relojes, producto del saqueo. Todo ello como si se tratara de una fiesta:

Son groseros, criminales, sanguinarios. Saquearon el comercio y se llevaron todo. Puros compradores o negociantes. Usaban ponchos, cadenas, relojes, sombreros, todo robado. A los muertos los botaron al río porque el sistema de ellos es que la gente se desapareció, la imagen de ellos es que uno no se fuera a dar cuenta y los botaban al río y decían: ese se fue, se fue a viajar.

Botar el cuerpo del muerto al río equivale a desaparecer cualquier huella de la persona y del crimen, una práctica que ha convertido algunos ríos colombianos en ríos de sangre” (2004, pág. 95).

pendiente. Lo pendiente se extrae de la impotencia como intensidad del sentir. ¿Pero en dirección a qué, con qué propósito? Otra artista que encuentra camisas en el río acota una posible respuesta. Erika Diettes realiza la serie fotográfica *Río abajo* (2008) (ver [Galería 5](#)) al encontrar que muchos de los cuerpos desaparecidos son identificados por sus prendas de vestir. Las 26 fotografías que componen *Río abajo* son el resultado de un trabajo de campo por distintos puntos del país en el que del diálogo con los sobrevivientes nació la posibilidad de fotografiar las prendas, posteriormente, en su estudio, sumergiéndolas en un agua serena que permite identificar plenamente sus detalles. Anónimas en la exposición, y sin referencia al evento concreto, cada objeto puede “convertirse en todas las víctimas que han sufrido el mismo flagelo. *Río Abajo* se transforma de este modo, en medio del dolor y la muerte, en una luz en medio de un caudal de tinieblas y oscuridad, una luz que se intensifica por encima de todo en la dignidad de las víctimas y sus dolientes. Aquí, cada víctima, parafraseando a Tzvetan Todorov, “no se reduce a una categoría [...] sino que sigue siendo una persona, infinitamente frágil, infinitamente preciosa”” (Diettes, 2019). La exposición se realizó en las zonas de conflicto primeramente, contando con la presencia de familiares sobrevivientes que encontraron un lugar para expresar el duelo por aquel cuerpo jamás hallado. A diferencia de *Treno*, el agua serena y cristalina supone una pausa, no impele a seguir el rastro; es como si pudiera simular un final del camino al itinerario de la desaparición. Como si el río pudiera devolver, río abajo, lo que fagocitó río arriba, pero con ello también entregar una respuesta: la posibilidad de un instante de reconocimiento y dignidad ante lo que fue quitado sin pudor. Mientras que la camisa de Echeverri tiene mucho por recorrer, dejándonos en pendiente un destino que parece no llegar, la camisa de Diettes solicita un pendiente más cercano, el de una pronta atención al duelo compartido.¹¹⁸

¹¹⁸ Otro caso de cosas por el río es el que Gabriel Posada y Yorlady Ruiz realizan en *Magdalenas por el Cauca* (2008). En este caso, un bote o balsa hecho en la rivera dan cuenta del llanto. Rubiano la describe de la siguiente manera: “La acción consistió en recopilar relatos y fotografías, muchas de niños, que juegan con cualquier cosa que aparezca en río, y muchas más de gallinazos, que permanentemente están en algún remanso. Mientras recorrían la ribera exhibían el material que se había recolectado al tiempo que se escuchaban las vivencias de los ribereños, así como los mitos y las historias de fantasmas que habitan el río. Al final de esta etapa se construyeron unas barcas sobre las que se colocaron dibujos de las madres portando los retratos de sus hijos desaparecidos. La idea inicial de las Magdalenas, la referencia cristiana del llanto de María Magdalena junto a la tumba de Jesús, se mezcló con el mito local de la Llorona, el fantasma de una mujer que llora desconsolada por las riberas del río buscando a sus hijos muertos. Estas barcas con las imágenes de las madres se dejaban a la deriva para ser llevadas

Para Rubiano, en la obra de Diettes se expresa la “manifestación pública del dolor, el llanto colectivo, [que] dignifica a los dolientes: evidencia que las vidas perdidas eran vidas con valor” (2019, pág. 43). Sin embargo, la idea de la dignificación aquí recae en el traspies de la memoria que ve en las imágenes de las camisas un homenaje a los desaparecidos. Probablemente esto sea cierto para el caso de los sobrevivientes, dada su intimidad con esa particular camisa, tal como lo reconoce la artista citada por Rubiano: “volvemos un poco a la memoria, pues tiende a ser contenida en un objeto y en un espacio; la memoria sola no existe, es en estos procesos en donde la memoria se vuelve objeto” (2019, pág. 44). Pero creo que el encuentro con las piezas no nos permite – o mejor, justifica– proyectar también un homenaje colectivo. Rubiano recuerda a Rancière al considerar que lo político del arte yace en las acciones que procura activar en el público, pero acota estas acciones a la construcción de memoria. Si contemplamos estas camisas – la de Echeverri y las de Diettes– no es para construir memoria solamente, sino para, apropiando un poco al mismo Rancière, poner en cuestión la distribución de lo sensible en la que tiene lugar una distribución del sufrimiento. Como Rubiano ha puesto sobre la mesa la pertinente cuestión de la activación del habla a través de la obra,¹¹⁹ la distribución del sufrimiento no parece ser un asunto de su interés. Pero estimo que permite releer las obras y destacar algo más. No solo los cuerpos dolientes víctimas de la violencia pueden recibir dignas lágrimas, sino que el estado del tiempo presente y sus clamores las demandan para

por la corriente del río. En la elaboración de las barcas como de los dibujos y la puesta en deriva de estas imágenes participó la comunidad, alrededor de 200 personas durante todo el recorrido” (Rubiano E. , 2019, pág. 119).

¹¹⁹ “Al igual que en “Río abajo”, no es indispensable que el testimonio se exteriorice como documento en la obra sino que se active el habla mediante el intercambio llevado a cabo entre las mujeres retratadas y la artista. Un espacio, en este caso propiciado por el arte, en el que se reconocen esas voces como legítimas, como dignas de ser escuchadas. Por tal razón la obra no se comprende con su culminación -el retrato expuesto-, sino integrando su proceso: el relato de las mujeres que testimonia sobre su dolor. Es este relato el que aquí se entiende como activación del habla y el dispositivo artístico como aquello que lo propicia. Por tal razón, la pregunta por la efectividad del arte en contextos conflictivos debería invertirse: en lugar del ¿qué hace el arte con las comunidades?, indagar por el qué hacen las comunidades con el arte. Acened Gil, quien participó en “Sudarios” y donó prendas y objetos de su hija desaparecida para “Río abajo” y “Relicarios”, le señaló a Diettes, luego de ver su retrato en una de las exposiciones: “¿Sabes una cosa?: yo ya no me veo en ese dolor”. Es decir, ese retrato del pasado le hace caer en la cuenta de que su “yo” se ha logrado reconstituir de otro modo. El retrato actualiza su estado presente. En ese sentido, “Sudarios” no es una obra estable, no se agota en su aspecto formal; en necesario construir su sentido de manera contextual (las relaciones comunitarias, la activación del habla, la construcción de memoria). Sin embargo, no debe dejarse de lado que la inadecuación constitutiva entre el dolor y su representación plantea problemas. Las fórmulas emotivas establecidas por la historia del arte para dar cuenta del dolor devoran, de alguna manera, la totalidad de la obra: ver padecimientos y éxtasis donde hay algo más que puro dolor (o pura belleza)” (Rubiano E. , 2019, pág. 118).

aquellos que sobreviven y de aquellos que componen su paisaje. Lo que puede estar detrás de la idea de la dignificación, es justamente ese paisaje efectivo en el que a pesar de las lágrimas de unos, el orden de lo sensible sigue discriminando, distribuyendo, segmentando lo dolido y lo doloso. La retícula de lo sensible se encuentra fragmentada entre dolores que cuentan y otros que no. Las camisas anónimas que dobla una esposa, que se apilan atravesadas, que se lleva el río o que detienen el cauce cruzan las fronteras de esa discriminación vigente en el orden cultural. Escuchar la voz del suplicio no puede ser un motivo para separar, sino para redistribuir, para entender las dos caras de lo monstruoso y del llanto como vectores que entrecruzan los seres e impiden zanjar distinciones: no hay camisa que no pueda ser propia. Álvaro Marín expresaba las dos caras al decir, en *Crónica del paso de la cordillera*:

Cabezas clavadas en las puntas de las lanzas
nos muestran que no somos los primeros
en intentar el paso de la piedra empinada.
La realidad es feroz, lo monstruoso domina
por el terror: la realidad pura, la estrecha realidad
de la muerte representada como cabeza lanceada
es una forma del terror.

[...]

Y alguien pregunta por los hombres talados,
por los cuerpos arrojados al río: es la mujer,
la fantasma loca, la esposa del supliciado.
¿Quién viaja por estas laderas de muerte?

Pasan los arrieros del viento

con sus recuas de mulas hacia la colina incendiada (Álvaro Marín. *Crónica del paso de la cordillera* (Roca J. M., 2007, pág. 119)).

“La mujer, la fantasma loca, la esposa del supliciado” es una imagen que ya conocimos con relación a *La casa viuda* y su confrontación con la realidad feroz. Allí ya encontrábamos cómo la obra reafirma el cuerpo como lugar de dolor, tanto de quien fue asesinado como de quien queda. Pero en este caso el cuerpo-camisa flota, se mueve, se siente; no vemos los traumatismos de la tortura, sino que allí sumergida en el agua, la camisa pone en tensión lo que es el río y el agua como fuente de vida y subsistencia con los cuerpos no encontrados signos de impunidad y circulación delictiva. No es solamente, o mejor, aisladamente, un asunto de la camisa allí sumergida –como tampoco era una cuestión de la camisa apilada–, sino del lugar, el río y este tipo de tensiones que constituyen nuestro paisaje sensible. “El río cambió la historia del país: así como se constituyó en el lugar a

través del cual llegó el desarrollo a muchas poblaciones apartadas, también se instauró en el imaginario colectivo como paisaje físico de la violencia. Desde los tiempos de la violencia bipartidista hasta el presente, los ríos han sido el escenario de prácticas deshumanizantes sujetas al conflicto colombiano” (Silva-Cañaverl, 2012, pág. 53). El río como paisaje convoca la transformación también del paisaje social, de las familias que encuentran su vida trastocada al punto de alejarse del río, desplazados, para pasar hambre y temor.¹²⁰ Pero también el paisaje afectivo, ese que implica el “estar juntos”, el paisaje del intersticio social en el que se organizan las posibilidades de intercambio de sociabilidad. De modo que el paisaje que convocan estas obras es uno que recrea la cercanía, no solo con el rastro de la violencia, sino con el espectro de la violencia que circula en la constitución misma del paisaje sensible. Tal es la idea de la distribución del sufrimiento que Antonio Madrid explora desde el derecho pero que aplica en esta interpretación. Y, por ello, su definición misma apela al porvenir: “ya sea en su formulación más desnuda o en su presentación más alambicada, [la distribución de lo sensible] plantea una cuestión central: qué hacer. Es decir, qué respuesta dar ante el sufrimiento, en el bien entendido de que el silencio y el abandono también constituyen una respuesta” (Madrid, 2010, pág. 10). Para este filósofo del derecho, la política clasifica el sufrimiento, mientras que el derecho es una respuesta al mismo. El derecho sería el medio para contender y exigir. Pero en la vida social se revela que no todos los sufrimientos pesan los mismo: la posición social, el contexto histórico, el grupo al que se pertenece genera inequidad. “Hay personas cuyos sufrimientos cuentan y hay personas cuyos sufrimientos no cuentan. El sufrimiento de los grupos sociales hegemónicos tiende a ocupar el centro de la política, mientras que el

¹²⁰ Molano ofrece un relato de una imagen familiar afectada por la incursión paramilitar en un municipio rivero: “Cuando mi papá no pudo volver a viajar por el río Nechí, nos cortaron la luz. [...] A la playa íbamos con mi abuelito, pero siempre y cuando él supiera que ese día el río no había botado muertos. Si bajaban muertos nos encerraban en la casa a espantar mosquitos desde antes de que el sol se fuera. Mi mamá nos metía a todos cuatro entre un toldillo, y como tocaba que el toldo quedara bien apretado para que los mosquetones no encontrarán por dónde entrar, el calor no nos dejaba dormir. Yo lloraba mucho por eso y le pedía a mi mamá que me pusiera una sábana para que se enfriara la colchoneta. A las ocho todo el mundo se metía para las casas. La gente grande se quedaba hasta esa hora afuera, charlando con los vecinos, porque después la paramilitar pasaba en las motos y mataba a quien no se hubiera escondido. Daba temor ver esas calles solas y a la gente con miedo. Siempre que el río botaba muertos, llegaba detrás la paramilitar. A esa hora ya estábamos todos encerraditos” (2016, pág. 44). El efecto de dejar al pescador sin acceso al río que botaba muertos fue el desplazamiento: “Ya nada era igual a cuando estaba mi papá; todo se volvió más poquito. Él estaba aquí en Bogotá trabajando, pero no nos podía mandar nada de platica, y como mi mamá salía temprano y llegaba tarde, nos dejaba desayunados pero no almorzados. El almuerzo se acabó desde que mi papá se fue. Comíamos sólo de noche, cuando ella volvía, y aguantábamos hambre casi todo el día” (2016, pág. 47), relata la mayor de cuatro hijos.

sufrimiento de los grupos sociales subalternos queda situado en sus arrabales. Unos administran mayores y mejores recursos de protección, mientras que los otros quedan más expuestos ante el sufrimiento y las causas del mismo” (2010, pág. 13). Cuando el derecho deviene política, cuando los derechos se exponen parte del discurso político, el derecho fracasa, a la manera en que, tal y como nos recuerda el autor, el discurso de los derechos humanos es el recordatorio mismo de su carencia universal. Frente a la universalidad, el sufrimiento tiene rostro y nombre; de modo que un imperativo del sufrimiento consistiría en enfrentar las “barreras de protección [de la indolencia], ya que, como se sabe, hay sufrimientos que contaminan” (2010, pág. 15). La distribución del sufrimiento no solo compete a los dolientes, pues la condición previa del reparto pasa por los mecanismos de protección y las posibilidades de recuperación, muchos de ellos ligados a las estructuras del poder y el capital. Por ello, el sufrimiento no es equivalente al daño corporal o tisular, incluso psicológico del afectado; el sufrimiento remite a las condiciones de vida que regulan y hacen posible la vivencia del dolor. “Hay personas cuyos cuerpos [...] sufren de lleno el cansancio, los siniestros de trabajo, los golpes, la mala alimentación, el maltrato, la desatención, la inseguridad... Se encuentran en la primera línea, son cuerpos expuestos, mientras que otras clases sociales pueden colocar entre sus cuerpos y la adversidad bienes materiales y culturales que les preservan, así como personas a las que se les paga para servirlos y mantenerlos” (2010, pág. 64). Incluso la posibilidad de nombrar el dolor no elimina las condiciones del sufrimiento; antes bien, puede encubrirlas mediante la reproducción de un lenguaje manido o retórico, incluso victimizante. Habría que considerar las relaciones entre quien habla, el lugar desde el que habla y la posibilidad social de recepción de sus palabras. Pero ello indica que el sufrimiento no tiene lugar en el vacío, sino que ocurre en contextos sociales determinados. Justamente por ello es posible extender la comprensión de los seres sufrientes. El mismo contexto que distribuye es el que puede ser motivo de reconfiguración a través del lenguaje, de las emociones, de las participaciones que no vienen del centro de la política, sino del exceso de vivencia de sufrimiento que demanda romper las significaciones preexistentes en torno al otro y al nosotros. En suma, la ontología misma de la subjetividad, de sus modos de existencia, pueden tambalear ante el reconocimiento de la común vulnerabilidad de las personas.

Probablemente la noción misma de “personas” tiene algo que ver en este asunto, ya volveremos a ello. Por ahora, resuena aquí la posición de Salcedo en torno a hacer visibles las experiencias de los más vulnerables y anónimos (Schneider Enriquez, 2016, pág. 17). Pero ello no implica, como la artista misma señala, que el reconocimiento de los vulnerables aplique solamente al “ghetto” de las víctimas del conflicto colombiano, como si, con ello, la distribución del sufrimiento estuviera atada a las condiciones de subordinación política y económica y de colonialidad del país. Una cosa es que Colombia sea un ejemplo de laboratorio de muerte, otra es que se deba reproducir en su interior una mirada jerarquizada entre los que sufren y los que pueden evitar el sufrimiento.

Cuando dicen que mi obra se refiere a la violencia colombiana, es como si el resto del planeta estuviera inoculado contra la violencia. O como si la violencia en Colombia existiera porque somos particularmente incivilizados, salvajes. Y no creo que eso sea así, porque la violencia persiste en todas partes con diferentes matices, pero con igual intensidad. [...] violencia es impedirle a una persona que continúe con su vida, que sea lo que desea ser. Una persona tiene un determinado camino y un evento violento le impide continuar con esa vida, le deforma la vida. Este es el aspecto de la violencia que más me interesa. Y, si la vemos desde esta perspectiva, comprobaremos que la violencia persiste en todo el mundo (Herzog, 2004, pág. 148).

De modo que la violencia afecta el porvenir, establece una deformación del camino, y en esa afectación la obra de arte incide mostrando la paradoja entre necesitar de y estar impedido para continuar. Es ahí donde se devela la vulnerabilidad pues es en esa proyectabilidad de la existencia donde el ser se revela expuesto e incierto y, a pesar de las condiciones de la distribución del sufrimiento, esa es una situación esencialmente compartida: “Me interesa encontrar lo puramente humano, lo que es común a todos los hombres, y evidenciarlo. Este aspecto común en todo ser humano es precisamente nuestra gran vulnerabilidad, somos seres finitos y por lo tanto vulnerables. Claro, algunos vivimos en condiciones que exacerban esa vulnerabilidad” (Herzog, 2004, pág. 149). Requerimos del porvenir como lo hacemos de la paz, pero el destino de esas camisas nos recuerda que lo común no es la felicidad del capital ni el bienestar de la indolencia, sino, al decir de Raúl Henao en *El viajero y su sombra*: “recuerda que la paz es una dádiva incierta que te concede la guerra / Recomenzando cada mañana, en la oscuridad del vecindario” (Roca J. M., 2007, pág. 73).

Esto nos deja entonces con el problema de ¿cómo es posible lo común de la vulnerabilidad que expresarían las obras, cuando justamente la vulnerabilidad es algo que nos empeñamos en evadir, que la distribución del sufrimiento insiste en negar? Laura Llevadot realiza un pertinente análisis de la idea de comunidad en Derrida. Ella nos recuerda que para Kierkegaard la amistad no es sino una forma de amor propio, un amor preferencial consolidado por la semejanza “y por lo tanto no es amor sino egoísmo lo que impulsa a este tipo de socialización” (Llevadot, 2013, pág. 553). Derrida adoptaría esta idea para señalar que la ideología identitaria encierra lo común en una figura paternal con base en la cual los miembros de la comunidad se han de percibir como hermanos. Si bien se presenta esto como cosmopolitismo, la figura del padre y los hermanos –que ya deja fuera a otras filiaciones– insta una estructura e imagen de familia basada en la repetición de un orden que nunca ha podido ser: la búsqueda occidental de la familia como “lugar de la identidad y de la semejanza siempre está y estará en falta” (2013, pág. 554). Y está en falta porque la hermandad no es universalizable, en la medida en que fundada en la semejanza supone siempre un criterio de discriminación. De ahí que la alternativa propuesta por Derrida no sea la individualización, sino el amor al lejano, esto es, a aquel que no se conoce y que aún no se puede conocer. Aquel que viene de lejos o que está por llegar. Es fácil amar al prójimo en cuanto semejante, pero amar al “otro del otro” parece un imposible. Pero es un hecho que el amor selectivo del prójimo nos da licencia para dejar morir a otros. Incluso, el amor al prójimo hecho política termina legitimando la muerte violenta de los otros.

Esta situación pareciera llevar a la imposibilidad de contar con un mundo en común, pues el ansia de comunidad es en sí misma segmentadora, tal y como cada “nosotros” ha reproducido formas de exclusión y violencia en este país. El vínculo de la hermandad y de las mutuas responsabilidades se soporta en un ideal que nunca ha tenido lugar. “*Sin-tu*” diría Doris Salcedo a través de una obra que nos retorna a la silla. *Thou-less* (2001) (ver [Galería 5](#)) es el título de una obra que juega con el deíctico “tu”: “la forma *thou*, arcaico del *you* (que no corresponde exactamente al arcaico español vos), plena de solemnes resonancias bíblicas, apunta al *shifter* o conmutador por antonomasia, ese “tu” sin el cual el “yo” no puede siquiera existir” (Bal, 2010, pág. 184). Son piezas de moldes de acero de sillas de madera que aunque entran en contacto no pueden dialogar: no hay forma de que una y otra interactúen o inviten a sentarse. Quien está allí, esta deforme con la silla cuyas

superficies se ven golpeadas y arrugadas. Aunque un conjunto, estas sillas expresan soledad, no solo por quien ya no puede sentarse más a compartir, sino por el cerramiento que implica para quien se acerca a ellas. Por tanto, quien se retuerce en esas sillas carece de un hermano, una segunda persona que reconozca su dolor. Rememoran un poco las sillas de *Noviembre 6 y Tenebrae*, pero en lugar de impedir el paso, *Thou-less* impide la cercanía, la comunión. Para Bal, algo semejante se encontraría en las 1550 sillas con las que Salcedo llenó el espacio entre dos muros de edificios en la instalación *Sin título* (2003) realizada para la *VIII Bienal Internacional de Estambul*. El vacío creado por una demolición fue el espacio para crear un volumen imposible con las sillas. Estas sillas que aluden a la situación de los migrantes, su presencia precaria y silenciosa que empero llena la vida de la ciudad, se apoyan en un vacío al que las arroja la precariedad misma de la ciudad. La violencia hacia el migrante lo deja sin una comunidad que compartir. Son muertos en vida sobre los que recaen los juicios y culpas.

Empero, como hemos visto, allí donde la muerte del otro es motivo de expresión, de señalamiento, de obra de arte, su segmentación acusa la comunidad. Cuando la agencia poética de las sillas se hace presencia, aquello de lo que creíamos formar parte se muestra arbitrario y sin sentido. Si reconocemos lo que implica la partida del otro, afirma Llevadot, nos vemos en la penosa necesidad de entender que “lo que se acaba con la partida del otro es un mundo, ese mundo que creíamos compartir durante el tiempo en que estuvimos cegados por el anuncio luminoso de la compañía de seguros de vida a la que Derrida alude sin pizca de compasión” (2013, pág. 559). Y, en consecuencia, hace emerger la pregunta autoconstitutiva por el sí mismo: ¿quién o qué soy de cara a la muerte del otro? Pero, en sentido estricto, al redirigir la pregunta hacia el sí mismo, el yo deviene el otro de aquel espectro que se anuncia, ya no como aquel que fue arrojado río arriba en la estela del tiempo, sino aquel que aún no llega, esa camisa que sigue arrastrando el río. Así, se plantea aquí una relación que resulta ser anterior a la idea misma de comunidad o de mundo en común. Pues confrontado con la propia finitud que se me antepone ante la obra y declara mi otredad para aquel en sufrimiento, lo único que queda en común es la mutua vulnerabilidad ante el porvenir, ya sea por el propio fin o por el de quien aún no llega a este mundo. Retorna aquí la forma de lo espectral, particularmente en la demanda que implanta la figura del arribante, el hijo por nacer sobre el que no cabe esperar la semejanza

del hermano. Pues del hijo por nacer no queda sino la incertidumbre: nacerá o morirá. En ambos casos, la demanda es de una responsabilidad ética en la que yo, como su otro, me volco por completo en la lucha por su supervivencia y, con ello, me veo constituido en mi subjetividad. No es, por ende, la figura autoritaria del padre-rey, el *pater familias*, sino la del cuidado abocado al porvenir a raíz de la irreductible precedencia del otro. Es por ello que estas sillas no apuntan meramente al recuerdo, lo cual confinaría el pasado, sino que proyecta el interrogante por el porvenir conforme cuestiona la propia posición, la propia otredad ante el sufrimiento. Lo espectral en estas obras redefine lo político como responsabilidad hacia el pasado y hacia el porvenir de una manera tal que “exigiría decir sí a lo otro, decirle “ven” sin interponer condición alguna, decir sí a la llegada de la alteridad insustituible” (2013, pág. 560). Y, para ello, regresa la demanda de la obra: no es un llamado a la inclusión en un mundo comunitario preestablecido, sino a la posibilidad de pensar el “como sí” de un mundo común mutuamente construido para el que está por venir: habría que ““hacer venir el mundo al mundo” que encarna la figura del hijo en lugar de la del hermano, pero que en su pureza debería ser pensada más adecuadamente en la idea de “lo arribante”, de modo que pudiera despojarse incluso de los caracteres de lo humano que la imagen del hijo todavía arrastra consigo” (2013, pág. 561). En suma, la vulnerabilidad nos ha llevado, vía este diálogo con las obras, a entender que lo común se constituye en un proyecto creativo que siempre está por hacer y que se proyecta para aquel hijo arribante.

Pero ¿qué pasa cuando el arribante no es quien muere sino sus progenitores? Esta tierra también ha producido orfandad y ella ha significado un impedimento para hacer pensable el porvenir. Toño es el personaje de uno de los relatos de Molano que nació junto al río Atrato jugando a hacer barcos de balsa y trompos de madera, alimentándose de la pesca de su padre y creciendo bajo el cuidado de su abuelo. Sin embargo, como muchos otros niños, creció en una población a la que llegaron hombres armados a cambiar las actividades y a obligar la siembra de coca. Ello los convirtió en blancos de los paramilitares quienes los consideraron auxiliares de la guerrilla. Con ello, llegó la orfandad:

¡Guerrilleros de mierda! ¡Los vamos a matar en los ranchos! ¡Salgan para verles la cara!
Mi abuelo alcanzó a decirme: –Métase entre los costales del arroz y no se rebulla, que ahí no le pasa nada –y salió. En la puerta lo mataron; cayó casi al lado mío; yo ni siquiera

pude darle la mano para quedarme con su último calor. Después fueron sacando a los mayores y amarrándolos uno con otro como trozas para echar al río. Las mujeres gritaban y rezaban y los niños corrían sin saber para dónde. El jefe de los diablos disparaba como si fuéramos guatines. Yo no me podía mover, el aire no me pasaba y el poco que me pasaba hacía un ruido que me hacía bullir de miedo. Todo eran carreras de uno y de otro, el pueblo era un solo dolor. Como mandado por mi abuelo, me desencostalé y corrí a buscar salida al monte. Los disparos me seguían, nadie corría para el mismo lado, los diablos disparaban a la loca. Los muertos quedaron en los patios, en el puerto, entre las casas. A quien cogían con la mano, lo mataban a machete (Molano, 2016, pág. 79).

El huérfano es una figura protagónica de una de las obras de Salcedo. *Unland* (1995-1998) (ver [Galería 5](#)) es una obra compuesta por tres mesas que en la distancia se ven apenas disparejas. Pero a medida que se perciben de cerca, empiezan a aparecer detalles imponentes. En esta obra, cada mesa no está sin título. *La túnica del huérfano* (1997) tiene una parte blanca y otra de madera; son dos mesas diferentes ensambladas en un punto que parece imposible, como si cualquier presión fuera a separarlas. En el punto de unión se comienza a notar que el vínculo está zurcido con un fino hilo que pasa poro tras poro. Ese hilo es cabello humano. La parte blanca corresponde a una túnica de seda que cubre parte del cuerpo de la mesa como abrigando su pena, su soledad. La túnica puede ser entendida como una indumentaria privada, íntima, pero también precaria y expuesta. No es la túnica del hábito religioso, o en tal caso sería más cercana a la del cuerpo sacrificado. Pero por la manera en que se entreteje en los poros de esta mesa tejida a mano con cabellos finos, tiene más la apariencia de una capa o membrana que cubre los órganos. Ese sentido biológico del término “túnica” indica que el huérfano ha quedado expuesto: la violencia que atestigua Toño lo ha desnudado de sus recursos, de su red familiar, de su protección y de su futuro. Pero esa desnudez expuesta no es la única condición de la orfandad. Tras la huida, Toño llega al monte, el mismo por el que paseaba con su familia. Pero en esta ocasión el paisaje tornó su cálida presencia en amenaza y abandono, allí conoció el frío:

Yo casi nunca había sentido frío y esa vez lo sentí porque llegó acompañado del miedo. Miedo a que alguien llegara y miedo a que no llegara nadie. Miedo a la noche y miedo al tigre. Miedo a los muertos que habían matado, miedo a que hubieran caído mis papás y mis hermanos. Miedo a que no los hubieran matado sino que anduvieran perdidos por esos andurriales. El miedo siempre escoge con qué cara lo quiere a uno mirar. Lo peor es cuando lo mira con varias caras y uno no se le puede esconder a ninguna (Molano, 2016, pág. 80).

La segunda mesa se titula *Audible en la boca* (1998), una larga mesa de 3 metros de madera replica el tejido con cabello humano. No tiene túnica blanca, sino que se hace más

notoria la disparidad de las dos mesas ensambladas y, más aún, se nota el desgaste, la fractura, las heridas, incluso la separación entre los tablones. Allí también tiene lugar el tejido como queriendo mantener unido lo que el miedo quiere romper. Es una mesa agredida por cada una de sus caras, que parece más intervenida para sostenerse con lo que le queda que para seguir siendo mesa. La orfandad deja en una condición de vulnerabilidad abierta, sin lugar para refugiarse, pura exposición de la propia fragilidad. Para Salcedo, las mesas de *Unland* carecen de lugar en el que habitar y, en consecuencia, existir: “habitar un lugar es lo que hace que la vida del ser humano sea posible. Pero en muchos lugares, en Colombia y en el resto del mundo, eso no es viable. [...] El pelo en la mesa de las obras de *Unland*. Lo disfuncional, la negación misma, lo absurdo de la guerra, todas aquellas cosas que no soportamos en la vida. Es otorgarle otro carácter a lo conocido, distorsionar o pervertir lo familiar para que transmita muchos sentidos simultáneos” (Herzog, 2004, pág. 154).

La última mesa es la del testigo que regresa a un lugar que ya no existe para él. Toño encuentra la orilla del río y sabe que por su ruta encontrará su hogar, pero lo que encuentra lo desborda.

Nadie había para darme razón de quien había quedado vivo. A los muertos alguien los había desenterrado y los perros los habían desparramado por todas partes. Me eché a llorar en el sitio donde habían matado a mi abuelo; ni él ni ninguno de los cuerpos de nosotros estaba por ahí, pero los rastros de las sangres llevaban al río (Molano, 2016, pág. 81).

A la madrugada comenzó la cosecha. [Río abajo, en la Moya de los chulos] llegaba uno tras otro, tantos, que los huecos que se habían abierto no alcanzaron. Sólo se oían los “ese es mío”, “ese es mío”. Hacía frío de ver tanto muerto. Aunque mi gente, la que yo esperaba, no llegó. Cada muerto era la ilusión de que fuera mi papá, mi mamá, mis hermanos. Pero no. Ninguno, por más que mirara y mirara los que iban arrimando, y tratara de que alguno fuera el que esperaba. Uno necesita el cuerpecito del muerto para poder llorarlo, y para que descansa ese arrebato que le deja a uno el finado por dentro. Sin muerto, el muerto sigue vivo. Un muerto da vueltas alrededor de los vivos como los tábanos alrededor de las bestias (2016, pág. 83).

Siguiendo el cauce del río, en la Moya de los Chulos, los habitantes recogían la cosecha de los violentos. Pero sin posibilidad de encontrar los cuerpos de sus familiares que se llevó el río, Toño no tiene raíz, no tiene hogar, solo le queda abandonar la región hasta Cartagena con sus muertos rondando su existencia. “Un-land” expresa esa extrema dificultad para vivir para aquellos dejados desnudos, frágiles y desterrados. *El testigo irreversible* (1995) también tiene las dos mesas disparejas, la seda y el tejido de cabellos, pero Salcedo agrega

una pequeña cuna de metal en un costado, recostada de medio lado, como si se incrustara en la madera y por cuyo tubo pasara por encima el tejido humano. Caída esta infancia, ve escondida su realidad sin nadie que pueda acogerla, entenderla. Aunque está expuesta, la cuna no puede recibir a nadie y nadie puede separarla de la mesa so pena de destrucción de la pieza. Entidad solitaria abandonada a su suerte. La mesa en sí misma no tiene como asirse de algo, no puede habitar ni ser habitada.

Probablemente se dirá que la desnudez, la fragilidad y el destierro del huérfano son condiciones compartidas, en principio, por cualquier desplazado; pero creo más bien que todo desplazado, sobreviviente, violentado de asalto sexual o secuestro es susceptible de encontrarse en orfandad. Incluso la orfandad puede llegar a ocurrirle al migrante o al reinsertado. En *Unland*, el diálogo con las víctimas termina materializado en la obra a través de una disposición de las relaciones entre la mesa, la seda y el cabello humano de manera que la disparidad de las medias mesas revele el destierro que les compete, que la unión con cabellos humanos haga intensa la fragilidad de la pieza, que la superficie entretejida y apenas cubierta por su única prenda expuesta, empero, muestre la desnudez a la que queda sometida la vida. Es por esto que en las obras de Salcedo el relato del evento violento desaparece, dejando que el objeto sea el testigo y que la fecha no sustituya la herida –o como diría Lopera, “la fecha se transforma en persona ausente y en la negación de la persona misma” (2015, pág. 40). Pero además, mediante esa disposición de las relaciones, como sujetos cómplices, nos exponemos a la orfandad. No se trata aquí de la silla de metal de *La casa viuda VI* que bien podría haber sido de niño y cuyo futuro está obstaculizado por las puertas en L.¹²¹ Se trata de algo más cercano a lo que Rosemberg Sandoval había hecho con los zapatos de niña en *Ana María*, al tratar de cuidar lo imposible, lo que ya se ha perdido a través del gesto obsesivo de ponerles curitas y que Sandoval replica en *Payé, el coche de Tomás* (2016) (ver [Galería 5](#)), todo un coche de bebé cubierto hasta el más difícil rincón en curitas. La pequeña cuna de *Audible en la*

¹²¹ Respecto a esta comparación, Bal afirma: “El pelo es eso que una vez fue cepillado amorosamente, eso que tuvo brillo y enmarcó una cara singular, real, que ya no está. Pelo es algo que se tiene mientras se está vivo; los huesos solo se dejan ver después de la muerte. Mientras que los huesos denotan sin ambigüedad ni piedad, el pelo es tan cercano al rostro vivo que su poder de conmoción crece al extremo. No denota vida ni muerte. Las connota, como connota la cronología perversa en que, en la situación de violencia, se sucedieron una a otra. La ambigüedad es capital porque, como hemos visto, el arte político implica una imperiosa complicidad. El pelo “perturba” al espectador y se vuelve “completamente extraño”” (Bal, 2010, pág. 137)

boca, aunque desterrada y volteada, se encuentra a la vez tejida. Doris Salcedo reconoce la soledad de su destierro, pero el acto del tejido con cabellos parece ser algo más que una atadura, parece ser una manera de aferrarse. Salcedo se dio a la tarea de tejer cabello a cabello a través de finas perforaciones en un proceso de larga duración y persistencia. A través del material del cuerpo, se esmera en la tarea que parecería sin fin para tratar de ajustar lo roto, de no dejar ir lo caído, de evitar que el río de la muerte se lleve lo que quedó del huérfano. Así, en ese acto de la artista no solo se devela la fragilidad de la orfandad, sino su respuesta esperada: a la orfandad solo le corresponde un cuidado fino y persistente, un “trabajo de amor”, diría Bal, hacia el extraño y lejano no miembro de la familia. En cierta medida, Salcedo adopta la orfandad.

Esta adopción que hace eco de ese amor por el arribante que señalaba Llevadot en torno a Derrida implica una acción, una agencia que se patentiza en la obra y a la que invita la obra. Alfred Gell relata en *Arte y agencia* que, desde su punto de vista antropológico, un objeto artístico genera efectos y respuestas en la red de relaciones sociales que le otorga sentido. Hacen parte de una cadena de agenciamientos que configura la existencia de objetos y sujetos. Pero el objeto artístico no solamente simboliza o ratifica acciones, sino que atiende a su posible transformación: “considero el arte un sistema de acción, destinado a cambiar el mundo más que a codificar proposiciones simbólicas sobre él. El enfoque sobre el arte centrado en la acción es inherentemente más antropológico que la opción semiótica, porque el primero analiza el papel práctico de mediación que desempeñan los objetos de arte en el proceso social, más que la interpretación de los objetos “como si” fueran textos” (Gell, 2016, pág. 36). Ciertamente el antropólogo distingue entre “agentes primarios”, seres intencionales, y “agentes secundarios”, las cosas o artefactos. Pero la distinción no quiere señalar que los segundos no sean agentes. Por el contrario, los artefactos o, siguiendo el ejemplo de Gell, el rifle y las minas antipersona del soldado son parte del agente mismo y le hacen ser lo que es. “No podemos hablar de los soldados de Pol Pot sin referirnos en la misma oración a sus armas, así como al contexto social y las tácticas militares que conlleva poseerlas. Los hombres de Pol Pot eran capaces de ser los agentes –muy malignos– que eran solo a causa de los artefactos que tenían y que, por así decirlo, transformaban a simples hombres en demonios con poderes extraordinarios” (2016, pág. 52). La acción violenta de esos soldados –al igual que la de los locales– se

expande en el espacio-tiempo por la posesión de sus armas. De modo que, afirma Gell, a sus armas les compete una “personalidad distribuida” en esa forma de subjetividad y de agencia. Soldado y mina extienden la personalidad de una identidad y agencia social. “Al hablar de los artefactos como “agentes secundarios”, me refiero a que el origen y la manifestación de la agencia tienen lugar en un entorno que consiste, en mayor parte, en artefactos. Los agentes, por lo tanto, no solamente “utilizan” los artefactos, sino que también “son” los artefactos mismos, que conectan a los primeros con los otros sociales” (2016, pág. 53). Aunque las armas no sean agentes primarios moralmente responsables, sí son “encarnaciones objetivas” del poder y de la capacidad de hacer uso de ellas. Los artefactos objetivan la agencia social como encarnaciones de la intencionalidad de los agentes primarios. Claramente la noción de agencia que sigue Gell aquí es una relacional, esto es, depende del contexto y de la cadena de agenciamientos para cuyos eslabones siempre habrá un agente y un paciente, y viceversa. Se trata de vehicular una transacción entre agentes en el que por un momento uno es agente del otro, esto es, activa relaciones transitivas y causales de uno al otro.

Pero mientras que el automóvil es un agente de mi desplazamiento o de mi infortunio en el día en que se varó, haciéndome a mí paciente de su negación a andar, la obra de arte no solo instaura una cadena relativa al buen o mal funcionamiento de las acciones rutinarias, sino que se instaura en esos escenarios culturales y afectivos para los que se demanda una reconstrucción –o al menos una visualización posible– de la cadena misma. Por ello *Unland* termina adoptando la orfandad, su agencia conecta con la desnudez, la fragilidad y el destierro no solo para denunciarlas, sino para destacar el acto de amor en pendiente. Y al hacerlo, la cadena se extiende hacia nosotros, cómplices, al ponernos con claridad la situación de orfandad y el principio del cuidado del cuidador: el amor de la adopción es un acto posible ante la indefensión. En un mundo en el que la guerra y la muerte deja en orfandad, existen miles de posibilidades de adopción, pues son miles los que están en indefensión. Y allí mi agencia, así contagiada, se sincroniza con la de la obra y se dirige al espectro de todo aquel huérfano habido y por haber. La indefensión en la obra es personalidad distribuida de esa infancia truncada en orfandad y expuesta a la insistente faena de la guerra.

Muchos se arman para la guerra.
 Es necesario.
 Otros se arman para el mundo.
 Es preciso.
 Algunos se arman para la muerte.
 Es natural.
 Tú te armas para el amor
 y estas tan indefenso
 para la guerra,
 para el mundo,
 para la muerte (Luz Helena Cordero. *Las armas* (Roca J. M., 2007, pág. 141).

Salcedo no es la única que adopta el amor por lo arribante. En los territorios colombianos destacan múltiples acciones de hombres y mujeres sobrevivientes que relatan formas de rehacer las vidas e imaginar el porvenir a partir de sus experiencias y sufrimientos.¹²² La cuestión es cómo hacerlo extensivo al resto de la población de una manera tal que ellos no sean esos otros que asumen ese reto mientras “nosotros” estamos en normalidad, sino que se puedan invertir los papeles. Tal vez esa sea la razón por la que las obras de Salcedo parten de sus conversaciones con los sobrevivientes al punto de comprender los detalles de su vida. El resultado es una obra que pueda encarnar esas vidas. “Realmente no puedo describir lo que me pasa porque no es racional: en cierto modo, me convierto en esa persona, hay un proceso de sustitución. Su sufrimiento se convierte en el mío; el centro de esa persona se convierte en mi centro y ya no puedo determinar dónde está realmente mi centro. La obra se desarrolla a partir de esa experiencia. Por ello los elementos que yo trabajo son aquellos que estarían disponibles para esa persona. Desde este punto de vista, la pieza se forma a sí misma” (Basualdo, 2000, pág. 14). La agencia de la obra permite esa sustitución encarnada en ella misma como “una forma de comunión” que hace presencia al cuerpo violentado o al sobreviviente desde su manufactura y que, una vez está terminada

¹²² “Los relatos territoriales del conflicto también presentan el valor de incontables colombianos y colombianas que, con diversas formas de resistencia, enfrentaron la guerra y encontraron maneras para permanecer en sus territorios, rehacer sus vidas e imaginar el porvenir. Presentan una sociedad civil que se mantiene activa, con significativos aportes y experiencias para la construcción de la paz. La lucha por la vida, la dignidad humana y la paz ha prevalecido desde la organización social, la valentía y la resistencia. Se trata de un muro de contención erigido por muchos esfuerzos individuales y colectivos para que la tragedia del conflicto no fuera peor. Esa energía de los colectivos en las comunidades, las veredas, las agrupaciones de víctimas, las organizaciones sociales, los pueblos étnicos, las mujeres, la población LGTBI, los campesinos, los defensores de derechos humanos, la Iglesia, entre muchas otras fuerzas de resistencia, ha promovido transformaciones positivas en medio de la confrontación, que han permitido que los derechos humanos y la paz tengan una defensa sólida desde la sociedad civil incluso en el fragor de la guerra. Agendas políticas y sociales que se potencian en determinados momentos de la historia, en las negociaciones de paz o en las manifestaciones de las organizaciones no violentas. Es la dignidad y la valentía que impidieron que Colombia fuera arrasada por los violadores de derechos humanos” (Comisión de la Verdad, 2022).

la pieza, abre un “diálogo con el espectador que está abierto a él” de modo tal que “durante ese momento único de contemplación el espectador puede entrar, como yo lo hice, en comunión con la experiencia de la víctima” (Basualdo, 2000, pág. 17). El disparador de este encadenamiento agentivo yace justamente en aquella vulnerabilidad que tiene el potencial de hacer común, no ya la identidad de un nosotros, sino la posibilidad mutuamente constitutiva de un porvenir.

Las mesas de *Unland* dinamizan el espectro de la vulnerabilidad hacia los dos extremos por los que la obra media, o mejor, contagia la vulnerabilidad a la que podría estar abocada, en indecibilidad, tal comunión. Pero aquí habría que reconocer algo que retorna al extrañamiento del objeto en la obra: ¿por qué el cabello humano? ¿por qué el ensamble dispar de las mesas? ¿por qué la cuna desfigurada? Para Salcedo, el extrañamiento de los objetos en la obra conlleva a que esa encarnación de la vida no pueda pasar por lo semejante –que, como ya vimos, despoja el amor o la amistad de su potencial creativo–, sino por lo monstruoso.

Doris Salcedo: Tal vez ocurre lo mismo con una de las piezas de *Unland*. Esa obra me inquieta. Son imágenes que me exceden. Hay otras imágenes que sí entiendo y cuando las vuelvo a ver me avergüenzo.

Herzog: Esas mesas de *Unland* son fenomenales...

Doris Salcedo: Me gusta mucho el término que utiliza Paul Celan para referirse a una obra de arte. Dice que una obra es una criatura. Cuando logro que una obra sea una criatura, es decir, que tenga vida propia, independiente del artista, es una obra lograda, estas obras son como insectos, tienen un elemento monstruoso. Las que no adquieren ese nivel...

Herzog: En ese sentido, son como niños a los que tú les das vida...

Doris Salcedo: Sí, pero monstruosos o como insectos, hagámosle un homenaje a Kafka, creo que va más por ahí

Herzog: Algo un poco enigmático.

Doris Salcedo: Sí, pero más del orden de lo monstruoso, cercano a lo *uncanny*. Algo con lo cual no podemos relacionarnos fácilmente. Que genera atracción y rechazo simultáneamente (Herzog, 2004, pág. 154)

Lo monstruoso nos retorna, al fin, al objeto y su extrañamiento en la obra. Pareciera que todo el juego de categorías que se han abierto extrínsecamente decantaran nuevamente en esos objetos dispares, inconformes, desalineados: esas sillas que extienden el cuerpo, esas mesas que contagian, esas camisas que arrastran, esos muebles frágiles que implotan, esas camas que demandan... todos esos objetos que se hacen espectrales de algo porvenir. Sus contorsiones y mutaciones, que responden a la violenta provincia de la que son testigos, se

han mostrado monstruos propicios para llevar consigo la experiencia cómplice del extrañamiento.

“Son como insectos”, pero no son surreales; son difíciles, pero no son fantasiosos. Son monstruosos, pero no alienígenas. De hecho, son monstruos en deterioro, como cualquier otra criatura, incluyéndonos. Los objetos-obras de arte son criaturas frágiles y, por ello, cercanas, vivas. “Como criaturas, todos nos deterioramos y entramos en declive. No estoy construyendo monumentos de bronce o mármol, sino produciendo obras que remiten a algo extremadamente privado, que nos interpelan constantemente en virtud de su fragilidad. Esta fragilidad es un aspecto esencial de las esculturas. Incluso pueden verse afectados por alguien que se acerca demasiado a ellos; nos muestran lo frágil que puede ser otro ser humano” (Basualdo, 2000, pág. 32). No son los monstruos de la fantasía, sino aquellos que exceden la imagen de lo humano. Pero ello no le quita su correspondencia física, corporal. Sol Astrid Giraldo nos recuerda que cada silla, puerta, zapato, armario, mesa es una presencia física contundente y grávida. Cada una de estas criaturas puede tocarse, sentir la textura de su superficie, reconocer la forma que se contorsionó sin llegar a la des-figuración total. Pero justamente su monstruosa apariencia es la que carga el limbo de lo espectral: “nada de sombrillas ni de máquinas de coser colocadas por el azar sobre una mesa de disección. Los objetos que llegan a sus trabajos lo hacen porque tienen un fantasma y a ella le interesa ese fantasma en particular” (Giraldo S. A., 2009, pág. 124). El espectro que no se materializa en algún medio no puede espantar, no puede interpelar. Requiere de materia para, a la vez, reinterpretar el orden material y simbólico del mundo. Como “signos de sí mismos”, señala Giraldo, su monstruosidad, empero, se itera en esa experiencia de atracción y rechazo simultáneo. Su extrañamiento se hace siniestro porque arrastra la pregunta, no solo por lo que pudo pasar para quedar así, sino por cómo reconstruir el mundo con este monstruo de aquí: con esta orfandad, con esta viudez, con esta fragmentación y sufrimiento que espectralmente circula, en silencio, tras el bullicio de la normalidad. Pero para poder habilitar respuestas a esta pregunta hay que atender al cuerpo del monstruo. Claramente no es el cuerpo violentado representado en *Violencia* de Obregón, ni el cuerpo de la violencia de *La horrible mujer castigadora* de Norman Mejía – aunque siempre me ha parecido monstruosa en otro sentido. El monstruo en Salcedo se corporiza en el objeto; mediante el ensamble de materias, tiempos, palabras, experiencias y

objetos “aparecen unos nuevos objetos híbridos, antifuncionales, antiestéticos, unos tótems de dolor, unos golems revividos, unos cuerpos de Frankenstein” (2009, pág. 126). Giraldo lo expresa fascinantemente de la siguiente manera:

Sus objetos reconstruidos hablan de esta pérdida. Unas mesas ensambladas con otras mesas, una madera tejida con pelos, una cama sin colchón, una cuna patas arriba, un tejido monumental de sillas, una mesa-puerta, una cama-armario... un despliegue de objetos antifuncionales, de monstruos de varias cabezas sin pies, de engendros de varios vientres sin ojos. La vida ha sido herida de muerte, el cuerpo aniquilado, la cultura destruida... Quedan sus residuos llenos de historia: la mesa de parto combada por los centenares de nacimientos ahora estéril, la puerta sin un adentro y sin un afuera, la mesa del comedor desnuda, el armario relleno de cemento a falta de la calidez de un ajuar. Objetos inútiles, desfuncionalizados, caricaturescos: monstruosos. El tiempo ha colapsado y con él, el espacio. Estos objetos también: cuando el exterior explotó, ellos implosionaron como lo demuestran sus anárquicas formas, sus retorcidas conexiones, más allá de categorías y taxonomías claras y distintas (2009, pág. 126).

El objeto corporizado es lo que permite la cercanía y el contagio. Lo monstruoso en sus obras –pero también tienen algo de monstruoso las botas atravesadas con huesos de Rosemberg Sandoval, las camisas que se mueven como criaturas por el río de Echeverri, los objetos fosilizados en resina de Diettes– nos saca de la acostumbrada imagen de lo humano a la que le damos rostro y nombre para, desde ese incómodo afuera, llevarnos a atender su fragilidad y nuestra vulnerabilidad. Pero habría que reconocer que lo monstruoso no nos debería ser ajeno en el lamentable certamen de formas de destrucción del cuerpo que se hallan en la historia de la violencia. El contraste es claro, pero familiar. Pues como Uribe ha encontrado en la historia de las masacres, parte de lo que facilitaba la ejecución por parte de los bandoleros de los años 50 consistía precisamente en el no reconocimiento de la humanidad de las víctimas. Mediante palabras soeces empezaban a degradarlas; luego, se les trataba según el imaginario de lo animal, lo que permitía el sacrificio, para finalmente rematarlas: “generalmente se las mataba de un tiro, el cual producía la muerte biológica por anemia aguda. Acto seguido se las contramataba decapitándolas, para terminar rematándolas, efectuándole al cadáver una serie de cortes “post-mortem” que terminaban por desmembrar el cuerpo” (Uribe, 1990, pág. 168). La decapitación tenía como propósito dejar al sacrificado “bien muerto”, ya que los ojos abiertos indicaban que aún estaba viva. La destrucción de la humanidad del cuerpo facilitaba también el pillaje y el botín con el que abiertamente comerciaban tras la acción. La facilidad con la que se terminó reiterando este procedimiento alentó a los victimarios a

adoptar alias con nombres de animales predatorios o héroes populares, como el célebre Chimbilá, de quien se relata que el goce producido por la euforia de la matanza lo llevó a beber la sangre de sus víctimas. El victimario era un tipo de monstruo eufórico de sangre, que, a la vez, convertía en un monstruo pasivo, animal, a sus víctimas: el enemigo no era diferente de una res o una gallina a la que había que despedazar y cuya forma corpórea podía trastocarse, tal y como evidencian los diversos cortes y el escenario posterior a la masacre compuesto de cuerpos con la cabeza entre las piernas, de mujeres con un gallo dentro de su vientre, de infantes ensartados, de la desfiguración de un cuerpo contorsionado por los cortes o de la capihorca: “a los hombres les hacían la capihorca, que era la muerte en este sentido: los empelotaban y los amarraban con una cuerda de tiple. Una punta en la garganta y la otra punta en las nobles; y la apretaban bien, que no corriera; la apretaban hasta que la boca quedara al pie de las güevas; quedaban bien acurrucados. Entonces les pegaban una puñalada aquí, al lado de los riñones, y al sentir la puñalada el cristiano se enderezaba, levantaba la cabeza y de una vez se ahorcaba y se capaba” (Molano, 2017, pág. 256). Lo que parece fantasía de una era oscura y lejana de hace solo 70 años,¹²³ se reitera en las masacres de la década de 1990 cuando una mujer sobreviviente no pudo evitar preguntar a uno de los victimarios qué sentía ante las súplicas de sus víctimas, a lo cual respondió: “No, no pasa nada, eso es como uno...las gallinas...un animal es un ser vivo, tiene vida....Y entonces cuando uno las mata, o sea cuando uno se las va a comer pues les quita la vida. Y entonces, igual es un ser humano, también tiene vida lo mismo que los animales. Matar un ser humano, una persona, es como matar una gallina. Eso es como matar un animal” (Uribe, 2004, pág. 93).

Así que monstruos hay, tan solo a una vereda de distancia. Pero estos monstruos se definen por su referencia con la imagen de lo humano. Y frente a ellos, como ya vimos, hay un

¹²³ Empero, en esta historia aun pueden surgir sorpresas, tal y como Ordóñez encuentra en la caricatura de Rendón: “en 1916, el caricaturista Ricardo Rendón publicó en un diario local una imagen: El victimario y la víctima, ambos mulatos, son los protagonistas de esta escena. El primero, de figura imponente, capa negra y manos grandes, sostiene un arma con la que acaba de dar muerte al otro, que yace desangrándose frente a él [...]. El título de este dibujo y el año en que se produce son inquietantes: Corte de franela, 1916. El corte de franela se popularizó en el periodo de la Violencia (décadas de 1940 y 1950) entre los partidos liberal y conservador en Colombia: consistía en degollar a la víctima con un corte alrededor de cuello que simulaba la forma del cuello de una franela o camiseta. Una referencia de cuatro décadas antes de la época citada sobre esta forma de crimen, implica que este escabroso tipo de homicidio tiene un pasado más remoto del que suponemos” (Ordóñez, 2013, pág. 240)

archivo del terror –al punto que las imágenes artísticas y documentales del cuerpo violentado pueden constituir, como declara Ordoñez, una fuente primaria de memoria histórica (2013, pág. 235). Pero más aguda resulta la mirada de José Alejandro Restrepo al indicar que en Colombia también se puede identificar una gramática del cuerpo violentado. Esa labor de los victimarios, las imágenes de los cuerpos, la continuidad de las prácticas es asumida en una labor curatorial de este artista que pone en diálogo imágenes e iconos del arte religioso con la herencia de los martirios, las masacres paramilitares y las prácticas de tortura en la exposición *Habeas corpus* (2009).¹²⁴ En el libro *Cuerpo gramatical*, que acompaña la exposición, Restrepo identifica los cuerpos como emisores de signos y superficies de inscripción, que responde a una práctica estructurada, programada, con agentes específicos y una instrumentalización de dar muerte. El suplicio es ceremonial, la tortura es estratégica, la desmembración es intimidante, la masacre genera utilidad. El cuerpo–humano–animal se convierte en una materia estratégica cuya desfiguración resulta acorde a propósitos económicos, políticos y militares. Los cuerpos de las fosas comunes son aquellos que resultan inútiles a tales propósitos, mientras que aquellos amarrados a los árboles, regados por los caminos, flotando por los ríos son visibles y se exponen para generar control vía lección del terror. De ahí que el cuerpo sea el espacio gramatical de lo visible y lo legible. “El mensaje de los cuerpos destrozados es público e inequívoco como una escritura y, como una escritura está hecho de signos reconocibles socialmente” (Restrepo, 2006, pág. 28). Tan es así, que incluso ese carácter casi mítico de la violencia de los años 50, la “Violencia” con mayúscula, corresponde justamente a la circulación de esos signos, tanto en las prácticas de violencia, como en las representaciones y sentires culturales. Los monstruos no provienen de otra dimensión, sino que hacen parte de lo que

¹²⁴ Respecto a esta exposición Ordoñez reseña: “Así, las categorías que pautaron el relato de la exposición fueron las de cuerpo expuesto, una serie de imágenes en donde la idea de la desnudez era puesta en cuestionamiento, atravesada por el concepto de género y, allí, reforzada con imágenes como *Trata de blancas* (ca. 1940), de Débora Arango; *Violencia* de Alejandro Obregón (1962); y *Femme* de Louise Bourgeois (2005). La segunda categoría fue cuerpo oculto, en donde el horror y el morbo conviven en la confrontación del espectador frente a la exposición de huesos humanos, relicarios y relatos de mártires políticos y religiosos. Cuerpo fragmentado es toda una disección en el montaje para narrar las relaciones de cada una de las partes del cuerpo con el pensamiento cristiano y la construcción de memoria histórica; esta sección estuvo sustentada con objetos científicos; obras de Louise Bourgeois, Beatriz González, Luis Ángel Rengifo; e íconos religiosos. Por último, el cuerpo mortificado, categoría soportada por un entramado de obras e imágenes en un diálogo similar a los anteriores” (Ordoñez, 2013, pág. 239).

los seres humanos pueden hacer y reconocer. Por paradójico que parezca, lo más inhumano de esta monstruosidad es justamente su carácter terriblemente humano.

La reflexión de este artista nos devuelve a los monstruos de Salcedo. ¿Cuál es su diferencia? ¿Inciden en sus criaturas elementos de esta gramática? El objeto corporizado de sus obras se instala en lo indecible de lo humano y lo inhumano. Más aún, de la persona y de la despersonalización, como ya veremos. Por ahora, para Salcedo es ante lo inhumano que se hace patente lo humano. “Como artista hay que hacer un recorrido, enfrentando imágenes que uno cree que no soporta, afrontar el horror insoportable y sacar de ahí lo humano. Hay que reconocer lo humano en la imagen insoportable, en el horror. Ese recorrido es esencial para comprender por qué nos matamos, por qué un ser humano tortura otro ser humano, para entender que ese ser (que mata, tortura) es humano. El arte está conectado con lo perverso y desde ahí tengo que trabajar, porque la vida no es ideal” (Malagón-Kurka M. , 2010, pág. 145). Pero tal vez habría que ir más lejos y dejarse caer de nuevo en la silla. Derrida recuerda una ocasión en que en medio de su habitación tropieza con la mirada de su gato; ese ser que está ahí-delante-de-mi y que las más de las veces se ignora, se pasa de largo. Pero ese instante de cruce de miradas termina desnudándolo: “tiene su punto de vista sobre mí. El punto de vista del otro absoluto y esta alteridad absoluta del vecino o del prójimo nunca me habrá dado tanto que pensar como en los momentos en que me veo desnudo bajo la mirada de un gato” (2008, pág. 26). Un otro carente de semejanzas, de lenguaje común, de cuerpo empático, aparece como la mirada de un otro absoluto, pero cuya mirada me sigue y en tanto la miro la estoy siguiendo (estoy siendo). Justamente su radical otredad se ubica en el límite de lo humano. “Animal” al fin y al cabo. Pero al demarcarlo así, se ocluye su mirada y emerge el gesto más humano: nombrar al otro como diferente, como ajeno, es a la vez anunciarse a sí mismo con todo el poder y superioridad del caso. Su distanciamiento es la propia vestidura, con la que puedo tener la paz para ver el animal, entretenerme en su carisma, clasificar su rasgos y jerarquías, hablar de ellos con sapiencia. La noción misma del “Animal” incluye en su estructura de significación la oposición a lo humano, pero precisamente como aquello que los humanos niegan de sí mismos. Así que en lugar de señalar una característica biológica, signa una frontera que permanentemente se desea borrar. La imagen de lo humano, cultivada por tantos siglos ya, es el principal mecanismo de separación del otro y

afirmación de un sí mismo colectivo, superior, clasificador (Sierra & Pineda, 2019). Ha servido para justificar lo político y para generar procesos de colonización civilizadora; pero también, al interior del cuerpo social -analogía humana-, ha servido para distribuir el sufrimiento y para negar la valía de los otros dentro de nosotros. Esta “animalización” interna ocurre con los enfermos, los discapacitados, los criminales, los migrantes, los anormales. Esto ocurre porque su anormalidad, su monstruosidad, se percibe como peligrosa y, por ello, se le acusa de las amenazas a la vida y la normalidad. Pero el suplemento espectral de esta estrategia yace nuevamente en la vulnerabilidad. En *El ocultamiento de lo humano* Martha Nussbaum recuerda que la vulnerabilidad del ser humano se evidencia en su constante temor a la muerte y su obsesión con ella, con evitarla, eludirla, olvidarla. Como afirma Nussbaum, “la historia de nuestra vida tiene incorporados el conflicto y la ambivalencia. No es sorprendente que concibamos maneras de negar nuestra mortalidad y animalidad humana, ni que nuestras emociones reflejen estos conflictos” (2006, pág. 51). Toda la imagen de una racionalidad idealizada y de los valores de lo humano opera como una ficción de la ineludible vulnerabilidad del hombre. La mirada del gato, del otro, del monstruo nos recuerda eso, la ficción de la independencia y la capacidad.

Los monstruos de Salcedo no son los monstruos de la violencia, sino estos que acusan la humanidad. O mejor, que nos arrojan al abismo espectral fuera de la dicotomía humano-inhumano. El objeto corporizado se instala más allá de esta frontera, pues de lo contrario implicaría reproducir su estructura excluyente de la imagen de lo humano. Allí la silla no es silla para alguien, ya no se somete al uso y, sin embargo, está cargada de afectos, evoca un mundo, promueve contagios. Cuenta con una agencia que nos encadena con el sustrato de lo que no se quiere ver, esa insidiosa vulnerabilidad que nos deja en pendiente. Son corporizaciones que invitan a la indecibilidad que va más allá de lo in-humano... Y desde allí podría intentar sentarme en las sillas de, por ejemplo, *Thou-less*: 16 sillas de metal que colapsan una contra otra, con el espacio vacío del espaldar, apenas unos brazos puntiagudos parecen apuntar al cielo mientras las bases se contorsionan. Pero mi propia forma humana no cabe allí. Así que el cuerpo humano ya no se ajusta a su forma silla. ¿Qué puedo hacer con ellas? La pregunta no tiene respuesta posible; de hecho, anularía su carga afectiva poniéndola a mi servicio. Entonces, ¿qué puedo hacer por ellas?

Probablemente contorsionar el propio cuerpo, la propia humanidad. Frente al objeto corporizado, mi cuerpo, entrado en diálogo con las sillas, se expande con esos brazos estirados, se doblan las piernas, se duelen las nalgas y se funde la espalda. Lo que hacía de la silla prótesis de la acción del individuo cuando era objeto de uso se invierte para señalar que el cuerpo humano ha de desfigurarse con la silla-obra. Allí, en *Thou-less*, ese “sin-tu”, lo humano del “yo” se hace un cuerpo extendido en el mismo horizonte del objeto corporizado monstruo-silla.

Puede que esto no sea sino una proyección sentida, afectiva, resultante del contagio de la obra. Pero al contemplar esta posibilidad, la inversión hacia el hacer con las sillas completa la relación y responde a su demanda. Implica reconocer la propia y existencial vulnerabilidad que, como tal, constituye ahora sí el punto común de partida. Ver en sí la vulnerabilidad a la viudez, a la orfandad, a la fragilidad requiere descomponer con la obra las barreras preexistentes a su experiencia que la imagen de lo humano ha interpuesto. Desde allí es posible contemplar con compasión al que otrora era radicalmente otro. Pero ¿acaso no se necesita ser persona para poder padecer-con el otro, así sea con uno de esos monstruos sillas? Entre el objeto corporizado y el cuerpo expandido no cabe la noción de persona, pues ella misma carga su propio dolor.

Roberto Esposito muestra la perturbadora relación entre la noción de persona y la vulneración de la vida y sus supuestos derechos. “El sustancial fracaso de los derechos humanos –la fallida recomposición entre derecho y vida– se produce no a pesar de la afirmación de la ideología de la persona, sino en razón de esta” (2009, pág. 15). La argumentación del autor es larga y compleja, al punto que desbordaría este texto. Una mirada panorámica, aunque escueta, nos permite destacar un diagnóstico similar al de lo humano. La noción de persona ha servido en el pensamiento de occidente como un dispositivo de separación entre persona y cosa, en el que uno es el opuesto del otro. Pero en lugar de discriminar promueve un movimiento de oscilación entre una y otra. Con ello, la distinción hombre-cosa se hace dinámica para proyectar un permanente proceso de evaluación en el sentido en que “ser plenamente persona significa mantener o empujar a otros individuos vivientes hacia los límites de la cosa” (2009, pág. 21). No solamente los objetos y los animales, sino todo aquello registrable y ordenable. Así, por ejemplo, en

términos de lo político, la modernidad instauró la separación entre persona y cuerpo, entre razón y pasión, entre voluntad y deseo, al punto que en un mismo ser viviente yace la escisión entre la parte racional que ha de gobernar su cuerpo deseante. La veta religiosa y jurídica que ello implica termina por justificar un tipo de racionalidad y un régimen de poder y de biopoder, en tanto un ser soberano corresponde a aquel que domina su propio ser animal. Pero también la soberanía se ejerce al sazón de este dispositivo conforme a “la diferencia última entre aquello que debe vivir y aquello que puede legítimamente ser rechazado hacia la muerte” (2009, pág. 26). Lo despersonalizado se convierte en aquello que merece morir.

De modo que el dispositivo persona promueve el ejercicio valorativo y efectivo en la práctica entre la personalización y la despersonalización. De ahí que Esposito juegue a una alternativa, lo impersonal. Lo impersonal “es el límite móvil, el margen crítico, que separa la semántica de la persona de su natural efecto de separación. Bloquea su resultado de reificación. No es su negación frontal –como lo sería una filosofía de la antipersona–, sino su alteración, su extraversion hacia una exterioridad que pone en tela de juicio e invierte su significado prevaleciente” (2009, pág. 27). Mientras se siga dentro del dominio de las oposiciones –o polarizaciones, como se gusta decir en nuestra retórica– el dispositivo seguirá funcionando. Lo impersonal compete a la tercera persona, al tercero que excede la lógica. Es un “sin tu”, una no-persona, pues los deícticos pronominales “yo” y “tu” son mutuamente complementarios y constituyen persona uno al otro. La tercera persona escapa al régimen de la interlocución de las otras dos en tanto no circunscribe sujeto específico, sino que deja abierta la pluralidad. Mientras que el “yo” siempre se dirige a un “tu”, quien a la vez es designado por el primero, el tercero escapa a la interlocución y se identifica con el afuera de todo lo que es excluido de ese dúo. Es el afuera de las vidas infames de Foucault: “vidas miserables, mezquinas, casi siempre injustas. Vidas ínfimas, perdidas, reducidas a un puñado de cenizas; pero también “existencias-relámpago”, “vidas-poema”, puestas durante un instante en el primer plano de la crónica por el choque momentáneo pero siempre traumático con un poder que esperó la oportunidad, las persiguió y las truncó” (2009, pág. 203). Lo que desde el dispositivo persona ameritaría un control de riesgo o eliminación del peligro, desde lo impersonal se manifiesta como vidas monstruosas, frágiles, cuyo anonimato cae en la tercera persona y desde allí ellas revelan

la estructura opresiva del dispositivo, pero también se rebelan generando agenciamientos móviles, resistentes, re-creativos, excesivos de vida.

¿No es esto justamente lo que acontece en la poética de los objetos en la obra, en las sillas “sin-tu”? De hecho, Esposito lo encuentra en la literatura como un “movimiento de exteriorización, o de extrañamiento” que hace delirar la lengua fuera de sus surcos de modo que pueda explorar “bordes de realidad que el escritor ve y escucha en los orificios del lenguaje” (2009, pág. 211). La literatura –como el arte– tiene el potencial de expresar, en un sentido francamente deleuzeano, la vida como una línea de fuerza cuya inmanencia neutraliza la trascendencia. En otras palabras, genera un desplazamiento del dispositivo persona al dirigirse a un impersonal que le excede pero moviliza la multiplicidad de las fuerzas vitales que componen la posibilidad de modos de ser, o mejor, de estar siendo.

Allí, en la silla contorsionada con sus brazos monstruosos, el cuerpo se expande, la humanidad ya no separa, la personalización no juzga. Por el contrario, es el puro instante afectivo suspendido en el tiempo y colapsado en el espacio en el que no hay un “yo” ni un “tu”, sino un conjuntivo impersonal. Ante el universo de cuerpos dolientes y sobrevivientes, incluso de testigos terceros que en las obras se asoma, con todo su testimonio en presencia espectral, como sujetos cómplices de esos objetos rompemos las barreras heredadas del dispositivo persona y la experiencia se aboca al instante de su infamia. Aquello que Blanchot declaraba como “el instante de mi muerte, en adelante siempre en pendiente” (2000, pág. 10).¹²⁵ Dispuestos así, en efecto, solo queda lo pendiente, el porvenir. Lo espectral termina aquí, aludiendo no solo al pasado que persigue, al arribante por cuidar, sino a la mutua situación resultante de reconocer que en esas sillas el sufrimiento va más allá de lo humano para ubicarnos en lo pendiente. Pero en esta relación indecible, ante esta silla y el instante de su sufrimiento, lo espectral me compete, invierte los roles, traspasa las fronteras. El devenir común que le debemos a los espectros de las sillas es que yo mismo pueda devenir el espectro de su porvenir, la posibilidad indecible, más allá de lo humano y lo no humano, de la persona y lo despersonal, de una respuesta a la común vulnerabilidad. Allí, el objeto de la obra

¹²⁵ “Qu’importe. Seul demeure le sentiment de légereté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l’instant de ma mort désormais toujours en instance” (Blanchot, 2000)

condensa en su extrañamiento el universo en pleno de una “comunidad efímera” aunada por el sufrimiento común.

El arte no solamente es silencio, es también mediación y por lo tanto posibilita que un ser encerrado en su propia tragedia despierte a otro ser igualmente solitario. El arte es el despertar de lo humano como soledad trágica: como terror y compasión. Pero es importante anotar que el arte no crea una comunicación directa y verdadera como lo hace el lenguaje. Sin embargo, despierta fuera de los límites temporales, una comunidad efímera (Salcedo, 2003, pág. 3).

Mientras más me alejaba de tu suelo
 más me reconocía en tu destino,
 mi amor era más grande y tu belleza
 rural crecía con el sufrimiento.
 Ahora ¿quién podría negarme
 tu combate nocturno?
 ¿Quién podría quitarme de las manos
 el puñado de tierra empapada en la sangre
 de mis hermanos y esa rama verde
 que antes de partir arranqué de tu suelo? (Jorge Gaitán Durán. *Patria violenta* (Roca J. M., 2007, pág. 49)).

Allí, el objeto de la obra condensa en su extrañamiento el universo en pleno de una “comunidad efímera” aunada por el sufrimiento común. Su extrañamiento ya no se concibe como meramente una particularidad perceptiva. Lo que habría de ser extrañada radicalmente, expuesta su necesaria rotura, es esa cotidiana normalidad que segmenta, que distribuye sufrimientos, que acusa, delata y mata. Así, lo monstruoso y extraño se ubican en una frontera afuera de lo normal, y al devenir cómplice de las sillas sin-tu, de las mesas de patas hacia arriba y hierba fresca, de los muebles huérfanos y las puertas viudas, así como de las botas adoloridas, las camisas a la deriva o los violines solitarios, los objetos se corporifican para comparecer a la experiencia y plantear la demanda que la normal inacción evade y, con ello, lleva la experiencia ante las obras a un estado de indecibilidad en virtud de la agencia relacional que instaura. Pero justamente ser extrañado con la obra implica acoger lo monstruoso del objeto, ese otro que no es mi hermano, que no es igual a mí, pero que por su contagio corro el riesgo de asimilar en mí su monstruosidad: ante la obra, de pronto la inacción, la indolencia, el silencio, la banalización de la violencia es una opción pesada y poco grata, por lo menos. Ahí, el objeto extrañado nos ha desplazado, con la alevosía de nuestra complicidad, a una provincia en la que también somos el otro, y donde ya no caben respuestas rápidas y evasivas, donde no es decidible lo representable o lo irrepresentable, la verdad o la ficción, lo humano o lo inhumano —que, a estas alturas, ya

se muestran reguladores de una versión tranquila de la cotidianidad; y allí, estoy obligado a sentir mi propia cercanía dolorosa con lo espectral que carga el objeto, el sufrimiento de los cuerpos violentados y los sobrevivientes, con la misma cercanía con la que se hace sentir ese objeto monstruo y con el mismo fin: no cerrar en una sola dirección, sino dejar abierta la pensabilidad de un porvenir pendiente, arribante, a partir de la única certeza de una común sobrevivencia espectral... –si mi abuelo no hubiera corrido ese día, tan solo ese día, con su familia a esconderse a tiempo, ni yo sería su arribante, ni mi hija tendría lugar en el porvenir: tal y como la silla ya no está garantizada, la vida misma se expone frágil y vulnerable. Los objetos del arte de la violencia son los monstruos sobrevivientes que no pueden ser negados y que a la vez muestran los rasgos y los lazos de lo espectral en esa historia de vivencias muchas veces acalladas y sin embargo repetidas.

Galería 5



Ilustración 65: Doris Salcedo.
Noviembre 6 y 7 (2002). Tomadas
de MCA Chicago (2015)



Ilustración 66: Doris Salcedo.
Plegaria Muda (2008). Tomada de
MCA Chicago (2015)



Ilustración 67: Doris Salcedo. *Noviembre 6*
(2001). Tomada de UiU (2019)

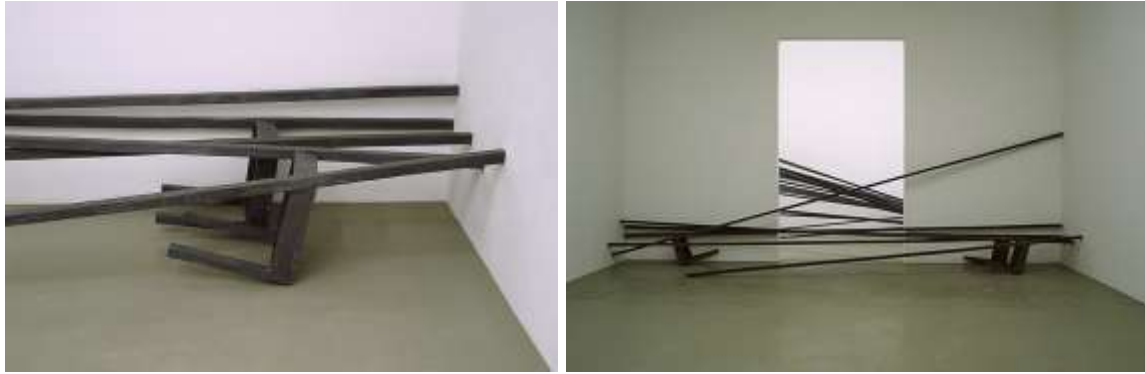


Ilustración 68: Doris Salcedo. *Tenebrae Noviembre 7* (2000). Tomada de UiU (2019)



Ilustración 69: Juan Manuel Echavarría. *¿De qué sirve una taza?* (2014). Tomada de Echavarría (2021)



Ilustración 70: Doris Salcedo. *Sin título* (1995). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 71: Doris Salcedo. *Sin título* (1989). Tomada de MCA Chicago (2015)

Ilustración 72: Doris Salcedo. *Sin título* (1992). Tomada de MCA Chicago (2015)

Ilustración 73: Doris Salcedo.
Sin título (1998). Tomada de
MCA Chicago (2015)

Ilustración 74: Doris Salcedo.
Sin título (1995). Tomada de
MCA Chicago (2015)



Ilustración 75: Doris Salcedo. *Sin título* (2001). Tomada de MCA Chicago (2015)

Ilustración 76: Doris Salcedo. *Sin título* (2008). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 77: Juan Manuel Echavarría. De la serie *Corte de florero* (1997). Tomada de Echavarría (2021)

Ilustración 78: Doris Salcedo. *Masacre en Segovia* (1989). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 79: Doris Salcedo. *Disremembered* (2014). Tomada de MCA Chicago (2015)

Ilustración 80: Jesús Abad Colorado. *Eugenio Palacios* (2002) Serie fotográfica *El testigo*. Tomada de El Nuevo Siglo (2018)



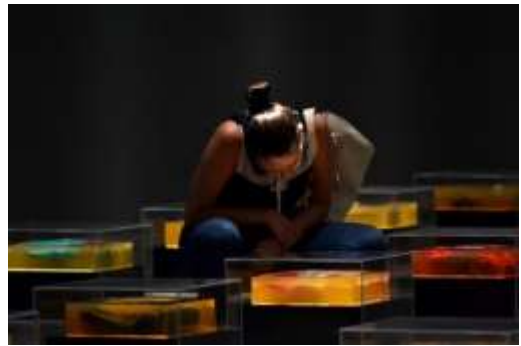


Ilustración 81: Erika Diettes. *Relicarios* (2011-2015). Tomadas de Diettes (2019)

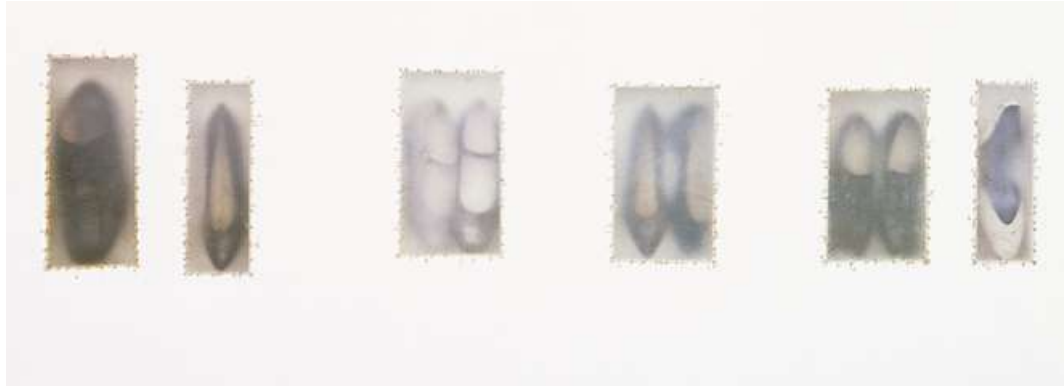


Ilustración 82: Doris Salcedo. *Atrabiliarios* (1992). Tomada de MCA Chicago (2015)

Ilustración 83: Rosemberg Sandoval. *Ana María* (1984-2002). Tomada de Sandoval (2023)



Ilustración 84: Rosemberg Sandoval. *Emberá-chamí* (2008). Tomada de Sandoval (2023)



Ilustración 85: Rosenberg Sandoval. *Payé, el coche de Tomás* (2016). Tomada de Sandoval (2023)



Ilustración 86: Doris Salcedo. *A flor de piel* (2014). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 87: Doris Salcedo. *Tabula rasa* (2018). Tomada de White Cube Gallery (2020)



Ilustración 88: Doris Salcedo. *La casa viuda I* (1992-1994). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 89: Doris Salcedo. *La casa viuda II* (1993-1994). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 90: Doris Salcedo. *La casa viuda III* (1994). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 91: Doris Salcedo. *La casa viuda IV* (1994). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 92: Doris Salcedo. *La casa viuda VI* (1995). Tomada de MCA Chicago (2015)

Ilustración 93: Interior del bus-museo de la memoria. Tomada de Riaño (2005, pág. 100)



Ilustración 94: Manuela Álvarez. *Acción de duelo* (2018). Tomada de Campos y Hoyos (2019).

Ilustración 95: Clemencia Echeverri. *Treno* (2007). Videoinstalación en bucle 14'17". Tomada de Uribe (2015a, pág. 6)



Ilustración 96:
Doris Salcedo.
Sin título
(1989).
Tomada de
MCA Chicago
(2015)



Ilustración 97: Doris Salcedo. *Unland* (1995-1998). Compuesta por tres mesas. La mesa en primer plano es *La túnica del huérfano* (1997). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 98: Doris Salcedo. *Unland. Audible en la boca* (1998). Tomada de MCA Chicago (2015)

Ilustración 99: Doris Salcedo. *Unland. El testigo irreversible* (1995). Tomada de MCA Chicago (2015)



Ilustración 100: Doris Salcedo. *Thou-less* (2001). Tomada de MCA Chicago (2015)

A MODO DE CONCLUSIONES

Quien haya llegado conmigo a estas páginas sabrá ya, podría decirse, que adolezco de una cierta resistencia a concluir. Siempre he encontrado mucho más interesante y divertido el camino que sus extremos. Pero si hubiera de recapitular algunos puntos clave hallados al andar, podría destacar lo siguiente:

La idea de la rotura terminó siendo ilustrativa de la vocación artística en el caso del arte objetual. Lo que parece una comunión por apropiación entre objeto y arte, se expresa como rotura entre mundo aceptado y experiencia extrañada. La rotura se convierte así en un blanco, una diana a la que apuntar para desestabilizar la mirada, el sentir, el pensar. Las obras estudiadas no se han mostrado complacientes con el orden discursivo imperante, ya por su ineficacia institucional, por el vaciamiento de sentido, por los conflictos que supone, por la herencia de opresión, por la violencia que reproduce. Ni un solo objeto se presenta como una embelesada aproximación al mundo y sus bellezas. Antes bien, allí donde ven una fisura, abren la rotura en el modo de presentación mismo de la obra.

¿La rotura es una categoría perteneciente exclusivamente al arte colombiano? Aunque emergente, no es necesaria ni meramente explicativa. ¿Qué tan universalizable es la rotura? Creo que esa pregunta no se puede responder sin torpezas, esto es, sin borrar el origen situado y emergente. ¿Qué tan reconfigurable puede ser como para entrar en diálogo con condiciones emergentes del arte de otras latitudes? Me encantaría ver algún día algo así. Por ahora, el potencial de ese diálogo se puede prever por los componentes del concepto que han emergido del arte colombiano: primero, el reconocimiento de la necesidad de abordar el arte desde adentro, esto es, atendiendo a las multiplicidades temporales que corresponden a los contextos vitales en los que tienen lugar las obras; ello implica poner en suspenso la aplicación manida y acrítica de un mismo derrotero o Historia del Arte que supone que los mismos antecedentes y condiciones históricas aplican y han de encauzar a hallazgos similares. Segundo, en vista de lo anterior, también hay que revisar la idea de crisis de lo contemporáneo en el arte asociada al relato de la desmaterialización o el mito del embellecimiento; por el contrario, conviene atender a la expresión de un pensamiento de crisis correlativo a la estética emergente de las obras de arte en Colombia y capaz de articular esa crisis –extensible al contexto vital mismo– como su propia contemporaneidad. Tercero, el objeto en la obra constituye un punto de

liminalidad entre la naturaleza social del objeto (y con ello del usuario-consumidor) y la condición “anti-natural” que ello implica; se trata del carácter de prótesis de lo objetual que la situación de extrañamiento en la obra revela como nuestra debilidad y nuestra hiriente condición de la naturaleza. Pero la cuestión no es meramente exaltar el origen natural de cualquier cosa, sino la situación protésica en la que vivimos: tal y como el objeto deviene una prótesis implantada en un escenario o práctica artística, asimismo se manifiesta como un objeto-frontera que evidencia la banalidad que circunda la vida social, diagramada del individuo en la contemporánea sociedad de consumo y, a la vez, que deja abierto el interrogante por una otra forma de ser. Este objeto-frontera es la primera expresión de la rotura del pensamiento estético en crisis en el que las tensiones y valoraciones exceden los extremos originales.

Quinto, esa condición de la obra de arte objetual reinstala lo que la sociedad capitalista diluye, esto es, la exposición del ser en común. Si bien no es una tarea exclusiva del arte, antes bien el arte también nutre otros campos de acción y de pensamiento, la capacidad de la obra de arte objetual de abrir la crisis y desde su sensible materialidad de convocar aún el tejido de la *multitudo* para ponerlo en juego en la obra, para generar espacios de excedencia del ser. Justamente allí donde se puede trabajar con el tejido, en lugar de con las partículas individuales de lo tejido, la trama de la *multitudo* permite abrirse al reconocimiento del ser-con, de lo común como algo dado, pero también en curso. En la obra hay que atender a lo que se da a aparecer y a lo que se da a resistir como modos de lo común, pues la posibilidad de ser-con es ya una resistencia a la preexistencia de lo individual. Por ello, la fascinación por los objetos, por apropiarlos en tanto prótesis ineludibles de la existencia humana, juega un papel central para hacer de su normalidad funcional en la vida cotidiana un vector de convección de lo posible en la poética de una práctica artística.

Sexto, lo anterior implica tomar distancia de las posiciones discursivas de la identidad que, de hecho, se filtran en la idea misma de la apropiación o del apropiacionismo. Abiertos a la retícula de lo común, lo que hay es una multiplicidad de relaciones en estado de condensación. Esas relaciones se hacen sensibles porque tienen un lugar en las condiciones de existencia y se expresan en la cultura material. Pero en la medida en que su aparecer

artístico pasa por el extrañamiento en la obra, objeto y experiencia se desajustan, se desplazan a un punto en el que se hacen otredad dentro del propio horizonte. Es la otredad de lo abyecto, de lo que cuesta ver o sentir, del escombros y lo que incomoda, pero, a la vez, la obra rescata esa otredad y nos pone de frente sus persistencias por vivir. Vista así, la apropiación puede ser vista como una estrategia de sensibilización de la rotura necesaria que el arte expone en lo común para evidenciar su propia otredad constitutiva. Lo que ahora se evidencia es que lo que emerge de la rotura no es una extrañeza, sino un extrañamiento de lo que nos identifica, lo que somos, incluso en lo que ya no queremos ver. Así, hay una especie de captura, de ceremonia en el objeto que toma lo otro dentro de lo mismo para dejar abierta su mutua correlación. Esto nos deja con el problema estético del objeto en la obra casi expuesto, pues, séptimo, desde las condiciones anteriores es que toma sentido entender el extrañamiento del objeto en la obra como potencia de expresión. Pero ello justamente implica que su potencia emerge de lo que puede ser compartido como configuración del sentir aún en medio de sus variaciones y diferencias. No que haya un único sentir al que la obra apuntaría, sino que la objetualidad en la obra conlleva acotar aquellas cosas que se normalizan en la cultura y, con ello, el simultáneo extrañamiento de la objetualidad abre la ambivalencia de la experiencia hacia la posibilidad de un sentir en el afuera de eso normalizado; cada obra disecciona, parte por parte, sección por sección, los escombros y extracciones del universo simbólico y material –sensológico– y desde allí invita a abocarse fuera de sí para encontrar la rotura, el espacio que corresponde a la obra en el mundo de la experiencia. Y con ello, octavo y último, el problema estético se ubica en ese intersticio de tensiones y conflictos con que la obra interpela el sentir, hace sentir, pero que pululan, a veces silenciosamente, en el plano efectivo del contexto vital de nuestras condiciones de existencia. Pues es allí donde se requiere el gesto insensato de la obra de arte de, por ejemplo, hacer geminar vida en la superficie de roturas de un objeto, cual los *Cultivos* de María Elvira Escallón o la *Plegaria muda* de Doris Salcedo. Lo insensato, como algo propio de la estética del arte contemporáneo, corresponde al problema que le soporta: ¿cómo sostener lo vital en lo más pequeño y cotidiano que, por ello mismo, es siempre víctima de la sensación de inutilidad rutinaria? ¿cómo hacer pensable y sensible la expectativa, lo porvenir, dentro del sentido de vivir y de aparecer del mundo? Lo que el objeto porta en la obra se hace bandera de esa expectativa y esfuerzo.

Este claramente es un problema al que se ha llegado, aquel que la reflexión ha permitido plantear –no necesariamente aquel que motivó la reflexión misma. Ésta inició con la pregunta anterior por cómo comprender el extrañamiento del objeto en la obra. La razón de exponer esta cuestión en un segundo capítulo es que nos permite reconsiderar la aproximación al extrañamiento: lo que en un principio se manifestó como niveles de extrañamiento (extrañamiento del objeto, de la experiencia, de la vida), se revelan, tras el decurso de los capítulos, como partes de un circuito que se afecta mutuamente dentro de ese plano energético de la relación obra y vida –o mejor, como un reflejo de ese contexto objetual de partida en el que los objetos se integran con las condiciones de la vida, en el que un baño no es sus objetos separados, sino un conjunto integrado para la acción. De ahí que las cortinas de baño, los lavamanos, los espejos revelan en conjunto la condición misma del extrañamiento. Al permitirnos ese experimento mental de reubicar el objeto-obra en la escena de su referencia de origen, se acortan las distancias entre la experiencia-ante-la-obra y la experiencia-del-objeto con un efecto singular: tácitamente, se alude al momento somático de estar ahí, ante el objeto, corporalidad sin vestidura ni fachada, alusión a todo aquello que se esconde entre ropajes, a los deseos que se ocultan, a lo real que trasega tras lo simbólico. Los objetos están ahí indicando el cuerpo del escenario que le corresponde. En suma, el cuerpo del baño es tan extrañado con relación al cuerpo de calendario, como el lavamanos en la obra; lo más automatizado en la experiencia desomatizada del mundo, el objeto cita la somatización que nos es propia.

Visto así, resulta difícil decir como generalización “el objeto de uso en la obra”, pues para que tal circuito de cuenta de ese momento somático hay que reconocer lo que “cada objeto de uso en cada obra” es capaz de explorar como tensión entre su singularidad y su simbolismo. Habría entonces extrañamientos varios, como hay obras concretas. Pues aunque entre en juego el referente objetual que trae el mundo del objeto, el extrañamiento ocurre sobre la forma y materia singular que pasa por la deformación sensible en la obra. Atender lo deforme, lo monstruoso en el objeto es lo que permite atender, redescubrir lo percibido y los detalles de su superficie. En consecuencia, la deformación compete a la poética de la obra de arte objetual, a veces explícita en su percepción y háptica (huesos atravesados, patas cortadas, colores trastocados), a veces implícita por la asociación con que ocurre en la obra (una taza en un campo de batalla, una cortina pintada). Hay allí una

violencia perceptual sobre lo familiar, que ineludiblemente se dirige no solo al aparecer artístico del objeto, sino a la experiencia misma del sujeto cuya pretérita estabilidad se diluye con la obra. Es una disolución del yo-que-experimenta, que genera el pliegue necesario para verse a sí mismo como un otro extrañado. Hay comicidad y crudeza en dejarse llevar por esta experiencia. Es una forma de sujeto otra, alterna, que no implica una plena desaparición por el sumidero, sino estar desplazado de contemplador a interactor. Y allí, instalados en el inter de la acción, la frontera entre objeto y sujeto se difumina para mostrar que el sujeto también se constituye en extrañamiento. El sujeto también se reconoce actuando con la obra, e incluso en la obra, al prestarle su aliento, perderse a sí mismo, devenir otro, alterar el curso del automatismo rutinario. ¿Cómo es posible? Ello compete a la poética misma de la obra y a la rotura, de la que ya hablamos. Que sea posible es lo que hace pertinente al objeto y lo que explora esta correlación que traspasa objeto, experiencia y vida misma: cuando lo real ya no se percibe como lo dado, sino como lo posible, el repertorio de sentido debe ser extrañado y lo aceptado debe ser cuestionado y promovido a lo que podría ser. Ese es un giro creativo que el arte alimenta y que responde, confronta y va a la par de las tendencias normalizantes de lo discursivamente asimilado y el orden así establecido o reproducido. La obra de arte objetual (como otras del arte contemporáneo) no se alejan de lo real, sino que evidencian la veta extrañante que da apertura a lo posible. En suma, el objeto extrañado demanda un sujeto interactor con su correlativo extrañamiento, de modo que, al corresponder, se revele la rotura constitutiva de la vida.

La relación se ha hecho compleja, pura complejidad. Por lo que requiere una aproximación compleja acorde al universo simbólico que se acusa y, a la vez, consecuente con la singularidad de cada objeto extrañado. De ahí el recurso a la cama como referente objetual y a las camas del arte colombiano como conjunto particular de camas extrañadas. Y, más aún, al interrogante por la forma de intertextualidad, en tanto red de hilos de sentido, que nos permite desplazarnos de una cama a la otra, anotar sus correspondientes amores y, a la vez, sostener la atención en el entre del desplazamiento. El tercer capítulo exploró una hipótesis metodológica según la cual ese vaivén no podía acotarse en una aproximación a la intertextualidad enfocada en su raigambre hermenéutica y lingüística, esto es, nuclear, donde todo el universo de citas textuales adquiere sentido en función del núcleo. El riesgo

de generalización es muy alto, así como de borramiento de los detalles. Habríamos de terminar erigiendo La Cama ideal y su dialéctica con cada token material concreto. Por el contrario, al sostener la idea de una intertextualidad pero que explora el ritmo de las ondas que se alejan, el objeto en la obra semeja no un núcleo sino una piedra que cae al agua, la perturba y desplaza en ondas su materia misma.

Al proceder así, el sentido ya no yace meramente en lo que se puede devolver al centro, sino en lo que el movimiento suscita, en la performatividad que propicia. La búsqueda de sentido del centro es una gesta semántica; el andar con las ondas es un sentido pragmático que se hace en la agencia misma de la propagación de la perturbación. Esto no solo nos aleja del ya árido terreno de las discusiones sobre la representación, sino que deja libre el terreno de análisis en el campo de lo performativo, cambio paradigmático apenas consecuente con el arte objetual -y, diría, con el arte contemporáneo en general (esta cuestión es la que favorecería el contraste posteriormente marcado entre los cuadros y grabados de la violencia, atentos a la representación de los cuerpos violentados, y las obras de arte objetual de la violencia, constructoras de sentido del estado de vida en condiciones de violencia). Por otro lado, brinda la posibilidad de establecer coordenadas de la performatividad de lo intertextual en una topología ex-céntrica. Podría decirse incluso que esas coordenadas se desplazaron en función de tres constelaciones, tres imágenes-objetos cuyo simbolismo permitió entrelazar lo diverso sin opacarlo. Un primer conjunto de camas se pensó a la luz de la imagen-objeto del canasto. El canasto es un objeto de cuyo cotidiano silencio hay que dejarse enseñar. Es tan usual en la mayoría de hogares que tiende a pasar desapercibido; empero, es heredero de un universo simbólico que se ha hecho tradición y vitalidad. En esa dirección, la primera coordenada implica reconocer a cada cama-obra de arte su correspondiente duplicidad entre lo percatado y lo desapercibido, lo que se da por sentado y el mundo que porta. Por ello el desplazamiento inicia con el reconocimiento del contexto objetual al que pertenece en cuanto referente objetual, en la historia del uso de la cama misma, en su capacidad creadora de modos de ser y actuar en el mundo, en su afincamiento en los *habitus* y normas culturales. Pero el canasto tiene una lección adicional: es creador de sentido, es *kirigai*, está atado a la tradición de las maneras de ser y de pensar el vínculo de la existencia misma con el territorio, con el *socius*, con el tiempo o la duración -nada más ajeno al objeto inmerso en

consumismo individualista. Pero resulta que la cama y otros objetos que se hacen necesarios y emblemáticos en la existencia co-portan ese sentido *kirigai* y, más aún, la agencia de la cama en la obra de arte objetual lo hace patente cada vez que la obra apunta a la rotura que persigue, ya como interrogante sobre la maternidad en una cuna de González, ya como ácida burla de una sexualidad mecánica y opresiva en una cama de Bursztyn, por ejemplo. Aunque en estos ejemplos la mirada crítica sea patente, lo cierto es que la cuna y la cuja son en sí mismos emblemáticos del tejido de relaciones sociales que configura la vida de las mujeres desde el nacer, hasta el reproducir y morir. La imagen del canasto *kirigai* permite acoger en la singularidad del objeto el mundo de sentido que el objeto aporta a la existencia y que de hecho se forma en el devenir de la vida social.

Pero claramente habría que seguir, ese punto no puede ser suficiente, pues ¿cómo rastrear la ambivalencia, los costados de la rotura, lo crítico y lo posible en la obra? La constelación de la hamaca guarda un carácter correlativo a la ambivalencia, al dejarse mecer entre extremos. Este recurso permite concebir que lo dado y lo posible en la rotura no corresponden a planos inconexos, sino que hacen parte del tejido de sentidos que constituyen la realidad. De modo que la ex-tensión intertextual puede navegar justamente por los descollos que la realidad ofrece. Así, la intertextualidad se revela como un fenómeno de entretejidos, no de citas, sino de tramas que se abren en múltiples direcciones y que, a la vez, evidencian nuestra propia y simultánea multiplicidad. Así, mientras la imagen canasto expresa la confluencia de lo que hace tradición y vida en el objeto, la imagen hamaca se mueve en la atención a lo que hace tensión entre el poder y la crítica, lo dado y lo posible, en suma, la trama de relaciones contrapuestas que de hecho sostienen la subjetividad. Allí en la hamaca, el sujeto se muestra ambivalente entre la aceptación de lo que lo hace parte del mundo social y de lo que le permite un sentido crítico y una experiencia extrañante y creativa. El paso por esta coordenada es inevitable en tanto la posición de sujeto de enunciación hace parte de la performatividad misma del acto en la obra y, con ello, del permanente estado dinámico de potencial reconfiguración del contexto. No se trata de una resolución dialéctica de contrarios; eso sería guardar y esconder la hamaca. Así, pues, las camas dejan abierto el encadenamiento por sus dos extremos y nos invitan a vivir en la contraposición (en el “aunque”, al decir de lo provincial), pues no hay manera de vivir en expectativa sino sosteniendo y confrontando a

la vez lo inmutable de la existencia. Por ello en esta coordenada los extremos extendidos son paradójicos, acotados entre las fuerzas discursivas del orden de sentido y las fuerzas expansivas de posibilidad que la obra contrapone y que tienen lugar con la participación del sujeto que se trama y (que) trama sin cesar. Atender a esta contraposición en el propio tejido es un efecto del extrañamiento en la obra, de aquello a lo que el objeto nos lleva y, a la vez, expone como constitutivo de nuestra subjetividad –en su intrínseca multiplicidad–. De ahí que cada cama, las de González, de Franco, de Bursztyn, de Herrán, de Gaitán, de Salcedo, pone en cercana horizontalidad un símbolo social de cotidiana e imponente verticalidad, disponiendo así a juicio y “mamagallismo” estético su potencial simbólico y, con ello mismo, abriendo la posibilidad de la performatividad alterna para el interactor de la obra. En el vaivén de esta hamaca, la cama se hace juglar en las obras a partir de todo lo que simbolizan y de la expectativa de sentido que cantan.

La primera coordenada apunta al confluir del mundo en el objeto, la segunda coordenada reconoce en ese mundo el vaivén constitutivo del sujeto entre lo dado y lo posible, el orden y lo crítico. Una tercera coordenada intertextual se expresa en la constelación ruana. Una imagen-objeto que toma de las dos anteriores la confrontación entre la connivencia y la altertopía como constitutivos de la intertextualidad excéntrica. Estas dos categorías nacen de la vocación crítica de la obra de arte hacia las maneras en que la realidad social se constituye discursivamente y reproduce relaciones de poder y formas de opresión. El extrañamiento interpela la cotidiana connivencia con la muerte, por ejemplo, y abren los tejidos del sentir hacia un lugar de enunciación con la inminencia de lo posible. Lo posible es entonces un espacio topológico intertextual que se desplaza sobre la urdimbre de lo interdiscursivo y reivindica la poética del extrañamiento como una poética de la vida y su valor. En otras palabras, cuando la muerte se hace constitutiva, el arte replantea el sentir que corresponde al vivir. Es inevitable pensar en la altertopía como un espacio posible, pues justamente el estado de permanente confrontación es algo que caracteriza las obras y para lo cual el objeto ha resultado significativo. Es significativo en tanto introduce la rotura en la red misma de la interdiscursividad y su reproducción de las relaciones de poder y procesos de subjetivación. Allí la obra abre el tejido mismo, para producir tácticas de sentido. No que esta sea una agencia exclusiva de la obra de arte, sino que caracteriza la manera en que las obras de arte interpelan la realidad desde lo sensible. Lo altertóxico nace

de las propias luchas y búsquedas de sentido en el sentir que moviliza lo estético en la diversidad cultural misma y resiste a ser olvidado por los discursos dominantes. Pero esta coordenada adopta la constelación de la ruana en cuanto la tensión y rotura que entretreje supone el plegamiento entre uno y otro, sin mutua disolución ni resolución unívoca. De su permanente confrontación emergen las propuestas de poéticas artísticas y, con ello, revela que lo común también es algo a encontrar en ese tejido que existe porque rompe la capa para ser ruana, como versa el bambuco: hacer sensible lo común también como algo constituido en la exploración y propuesta artística.

De esta manera, las tres coordenadas se trasponen una con la otra para poder recoger en el objeto de uso en la obra de arte la manera en que se demanda del interactor devenir un sujeto conspicuo con la posibilidad de ver en la conflictiva y desaforada realidad un lugar donde puede tener lugar la vida. No una vida idealizada y romántica, no es una existencia soñada, sino tan solo posible de ser vivida. Aquello que suena a dado, la vida misma, se revela, por el contrario, lo más deseado y lo más ultrajado, lo más difícil de asumir como propio. Y por ello los objetos en las obras de arte colombiano muestran espacios negados a la vez que acusan el deseo de una vida posible. Confieso que no esperaba un final tan expectante –incluso a veces un poco idealizado–, pero, como señalé al inicio, las formas del sujeto emergen de lo que labra la poética del objeto en las obras, no al revés. Así que aquí ya pasamos de espectador, a participante, a interactor y ahora a sujeto conspicuo: formas de enunciación del sujeto de la obra, o mejor, postulado por la obra: somos con el objeto extrañados de la posición normalizada hacia aquella posición excéntrica y conspicua con la demanda de un sentir común. La altertopía nos saca de la cotidiana indolencia y nos hace parte de la posición demandada para asumir como propio el ser que expresa la obra. Así, la noción de altertopía resultó un punto necesario para dar paso a inquirir en el afán del arte objetual por lo provincial, como su plano de enunciación, y, sobre todo, por lo espectral, condición doliente que acoge buena parte de los rasgos del arte en Colombia.

La altertopía permite considerar un modo de proceder, pero en sí misma puede ser bastante genérico. De ahí la necesidad de explorar su lógica en obras concretas, en expresiones singulares. Lo provincial y lo espectral emergen de lo que las obras construyen como

altertopía en una mirada situada. Esto se evidencia en el siguiente experimento mental/artístico de la casa estilo *González*. Al poner en correlación obras y objetos en un escenario de casa, las tres coordenadas se muestran en acción para dar cuenta del modo particular del arte colombiano de establecer un plano de enunciación. Éste se expresa en la idea de las contraposiciones, la tierra del aunque. Lo provincial no es una acotación regionalista, sino un plano constituido por cinco contornos: el contexto del arte, las interseccionalidad de influencias, el lenguaje del arte, la producción de subjetividades y la inquietud por la emancipación. A fin de no reiterar lo dicho en un extenso capítulo, habría que señalar que estos contornos terminan por extrañar la idea misma de lo propio para verlo como otredad. En otras palabras, lo provincial es un territorio expandido por la imaginación poética que, enraizada en la vivencia, abre las fronteras de significación de los elementos intertextuales citados en la obra y, con ello, la posibilidad de cuestionar las jerarquías desde las que hablamos de nosotros mismos, los valores y prejuicios que circulan por la cotidianidad, los modos de configuración de la subjetividad y las condiciones efectivas de contraponerse a la moderna demanda de subjetividades sumisas. Aquí, las obras de arte objetual revelan la disociación de la subjetividad en la que inciden: entre el sujeto sumiso moderno/colonial y unas formas de sujeto abiertas, insatisfechas, creativas que se expresan entre el humor y la crítica del objeto extrañado. De hecho, el paso por el estudio de la colonialidad no solo permitió ver la connivencia, sino la pulsión viva en la cultura –colombiana y latinoamericana– de fuga a la intersección de lo racial, lo patriarcal, lo moderno, el desarrollo. Este orden establece la forma del sujeto colonial, pero en las obras se muestra la disociación del sujeto en el modo mismo de expresión del extrañamiento, de la búsqueda de un sentido suplementario, reinterpretante, extrañante. Lo que hacen las obras de arte objetual es abrir un espacio de significación alternativo a partir del extrañamiento del poder unificador de lo simbólico en la singularidad de la obra –del objeto hecho obra– que condensa la intertextualidad excéntrica. Ese es el plano de lo provincial.

Así, lo provincial no solo está a la base del enunciado crítico, sino en la enunciación emancipadora. Al ver los objeto en su casa, se revela la invitación de base a revisar el lenguaje del arte mismo, esto es, desplazar el hablar por el arte, a lo que el arte puede decir. Puede hablar del estado de viaje como vector cultural, o de la insuficiencia del

paradigma dicotómico del mestizaje que deja en vacío –no constitutivo, sino discursivo– al sujeto. Son esos objetos en la obra los que demarcan disociaciones y desmarcan las normalizaciones; los objetos allí se hacen espejos de la mirada de sí –como ya había marcado *Aliento* de Muñoz. Traen a colación el performance de la identidad mimética, pero al debilitar su simbolismo dejan abierto el juego dramático de una posible performatividad. Es lo que aquí aparece como signos invertidos en los procesos de diferenciación que, por ello mismo, remiten a una multiplicación de formas de subjetivación, tal y como revelan los enseres de negritud de Angulo. Podría ser, frente al sujeto colonial, la emergencia de un sujeto hereje en la obra, pues lo provincial hace herejía del orden colonial, confronta sus influencias y desplaza la unicidad por la multiplicidad. Pues multiplicar desde el objeto extrañado las formas del sujeto implica reconocer que la historia de una exclusiva forma de subjetividad es un recurso falaz que presupone la ausencia de ser y hacer mundo. Aquí, lo provincial entonces es el campo de significación en el que la transgresión se hace viable, pues no habría transgresión sin un orden que transgredir (de ahí el excurso por manifestaciones de otras formas de sujeto que como el disociado sujeto negro de Angulo han explorado la transgresión a la manera del sujeto caníbal en su propia condición de creatividad, el sujeto real maravilloso abocado a mover la rueda de su soledad, incluso el sujeto subversivo incoado en el mamagallismo estético de Caro): son formas de sujeto que transgreden lo que toman, que vituperan al que les ha dado la herencia, que repiten aquí lo que es irrepetible acullá, pues la constitución del plano provincial aúna lo estético, lo vivido, lo geográfico, lo luchado como singularidad en la poética de la obra y en la estética de la existencia.

Esto significa que la experiencia de extrañamiento del objeto no solo instauro el sujeto de enunciación de la obra, sino que al desplazarse con el objeto, la forma sujeto deviene objeto co-formado con un sujeto enunciador *con* la obra: despojada, al menos por un instante estético, de los códigos, me ubico en el distanciamiento que requiere y hace posible pensar y sentir sin ellos. Un sujeto co-enunciador del extrañamiento y de la rotura que la obra aguza. Esa sería la forma de emancipación del lugar de lo provincial como una rearticulación de lo dado. Pues ¿qué puede ser más emancipador que una rearticulación en la que se disloca el nosotros que damos por sentado y percibimos lo común como si no lo fuera? Desde ahí, lo provincial deviene mirada crítica que no puede sino hacernos ver lo

que somos y sentir el extrañamiento de hacerlo. Es curioso que probablemente el escenario más claro sea precisamente allí en donde esa expresión particular, característica e ineludible del arte en Colombia tiene lugar: lo espectral como agencia del arte objetual abocado al sentir vivo y presente de la tradición de violencia. El arte de la violencia ha tenido lugar, no solo por un carácter temático testimonial, como a veces parece asumirse – siendo el caso, es el tema–, sino porque la incidencia e insistencia de la violencia en sus diversas formas han impedido encontrar un tiempo para curar y, antes bien, se ha generado una connivencia con la herida, con la muerte, con la agresión, con la sangre como evidencia de justicia. Y, ante ello, el arte, la literatura, la música, los movimientos culturales y sociales, las organizaciones populares, las ONG, y muchos actores han manifestado la necesidad de encontrar una vía para una altopía, una rearticulación del presente que permita pensar un por-venir. Particularmente los objetos en el arte de la violencia gritan por la herida esta lucha emancipatoria. Convierten el extrañamiento en lo que probablemente siempre ha sido: una opción para sentir la vida como si fuera la primera vez. Solo que en este caso, el sentir de la vida inicia por el dolor, el temor, la viudez, la orfandad como condición de la existencia en medio de la violencia. Es por ello que aquí el objeto no solo se da a la percepción sino que adquiere el papel de agente. El extrañamiento del objeto en la obra genera efectos, tiene una performatividad en la experiencia del sujeto.

Al considerar la agencia del objeto en la obra de esta manera, unos contornos se delinean. Frente a la faz de la función conmemorativa con la que usualmente se abordan estas obras resulta insuficiente, o al menos incompleta. Esto, con relación a la topografía de la guerra en la que han insertado que presentan. Lo conmemorativo termina siendo distante –si no reproductor– de la inacción y banalización ante la violencia. Por el contrario, hacer frente a la normalización de la desconfianza y el quiebre del tejido social que causa la violencia se requiere tomar distancia, extrañar la lógica misma que ha enhebrado la memoria de la violencia en el discurso y en la cultura. Una hebra diferente se revela al contemplar el rastro común que sostienen las obras de arte de la violencia dentro del mapa de nuestra subjetividad. He ahí el lugar de lo espectral, aquello que escapa de lo archivológico del discurso y que queda fuera de la inacción; aquello que corresponde a las huellas, no del pasado, sino de las vivencias que aún perviven, que persisten en el sentir en medio de los

despojos. Por ello la impotencia y la precariedad emergen como correlato de la mirada hacia el pasado, pues no distancias los hechos sino que vinculan, intersecan las experiencias que convoca la obra. Al ver el dolor en el mueble, en las sillas, en su ineludible cercanía y familiaridad, la impotencia se hace presencia para impedir reducir la experiencia a una mirada o interpretación unívoca. Queda el espectro de las experiencias vividas, las emociones sentidas, la cercanía del dolor subyace. En la línea de tiempo el propósito es el distanciamiento, mientras que lo espectral siempre persigue, no se va, es siempre cercano y, por ello mismo, declara lo común. Las obras de arte colombiano bien podrían declarar en conjunto su empeño por detener el distanciamiento y dejar que el espectro interpele a la sociedad. Un estado vivo de perturbación que intensifica el presente, en particular, la sensación de indecibilidad ante lo dicho y lo indecible, lo representable que cierra el caso y lo irrepresentable que deja abierta la rotura, entre la imagen de un tiempo ya pasado y un presente suspendido en la incertidumbre.

Visto así, ese objeto, esa taza, esas sillas, esas mesas, plantean una relación sobre el instante suspendido en el que el tiempo se ha contraído sobre la articulación de emociones y vivencias susceptibles de ser compartidas. Pero, para ello, nuevamente los objetos deben articular la forma del sujeto que enuncian (y que enuncia con la obra), y, en consecuencia, el marco de la relación con aquellos individuos con los que interactúa (el llamado cómodamente espectador). Para que ese encuentro tenga lugar, es necesario articular lo dicho por la obra –aquello que se caracteriza usualmente como lo testimonial– y la escucha, pues lo que se labra es de hecho la posibilidad del habla que las obras de arte sobre la violencia, particularmente aquellas centradas en las víctimas, expresan en el presente. Cuando el objeto se manifiesta como un objeto de melancolía y cuando en la cultura se sostiene una crisis del lenguaje, la relación presente demanda articulación: los objetos en la obra devienen medios de una demanda a la escucha porvenir; una escucha que no petrifique el relato pasado en las fronteras disyuntivas de la verdad o la ficción, sino que desde la incertidumbre acepte su espectral cercanía. Atender al dolor en la obra, a la viudez, implica romper el distanciamiento del relato ajeno ficticio o el testimonio distante verdadero y saberse cercano, reconocer que la viudez es condición de vida presente que demanda un porvenir más allá del dolor y el abandono. Esta indecibilidad entre verdad y ficción demanda entonces, también, la comparecencia del escucha. No es

fácil –sobre todo con estas vivencias– aceptar comparecer, pues ello implica exponerse al riesgo de contagio. El contagio es una manera de caracterizar ese vínculo de la experiencia extrañada. Las botas, los zapatos de niña, no sustituyen el cuerpo, ni la presencia del campesino que murió o la infante que desapareció, sino atestiguan las huellas de su actual ausencia al declarar la vigencia de su dolor –y el dolor de su mundo de vida– y demandan la posibilidad de un porvenir en el que los zapatos no duelan; pero acoger esas huellas y dolor es un efecto contagioso que se siente en la propia experiencia. Por ello, el contagio se extiende en las coordenadas de la obra que, en este caso, permiten romper las distancias entre el cuerpo violentado y el espectador/interactor. Para lo cual, reaparece lo conspicuo: el sujeto cómplice de la demanda planteada por la obra. Esa posición es nuevamente espectral, ha estado ahí, acusando, interpelando en formas sensibles. Es tarea ante la obra extrañar la inacción para hacerse cómplice. En otras palabras, la obra propone la rotura necesaria a la inacción, pero es el cómplice quien puede completar el diálogo y cerrar la experiencia. El objeto en la obra conecta con el cómplice a través del camino doloroso que va del cuerpo violentado, al sobreviviente, al tercero, a la exposición y al interactor. En la relación objeto-cómplice colapsan estos términos, no para difuminarlos en la genérica noción de víctima, sino para hacer extensible su propio tiempo, el cuidado que amerita, el clamor que se constituye en ser-común. Tampoco, habría que reiterar, el contagio es una propagación de una culpa generalizada. Es la inclusión desde el sentir de una multiplicidad de sujetos (o unas subjetividades múltiples) que participan de la respuesta al estado de indecibilidad que dispone la obra: extrae lo espectral que implica una rearticulación de las relaciones entre los términos, como una agencia suplementaria que apunta al porvenir de una alternativa de ser-en-común. Hacer común la viudez, por ejemplo, es reconocer su espectralidad como un estado de ruina que persigue la cotidianidad y acusa la posibilidad de sentir una responsabilidad con los no nacidos y los ya fallecidos: es ver lo compartido en el temor paralizante ante la violencia, la fractura en la existencia, la carga que se comporta y la fragilidad que resta para la vida; no para normalizar la herida con el ánimo de pasar la página, sino para detener la continuidad y mostrar la espectral y común fragilidad como una agencia política que confronta el registro y mantiene vivo el sentir. Allí, en ese mantener, persistir, la indecibilidad se muestra como libertad para concebir el porvenir.

La cuestión que emerge de lo anterior es que no solo lo que compete al lenguaje del arte o el lenguaje de la memoria y las víctimas resulta limitado para dar cuenta de este contagio, sino que las herencias e influencias mismas de las dicotomías entre lo humano y lo inhumano, lo personal y lo despersonalizado entran en cuestión por efecto de la indecibilidad en que nos deja el tejido espectral acotado por el objeto en la obra. Pues esa deuda en la obra, esa demanda de sentir, ese contagio dolorido, se instauran como un pendiente común que clama en la obra pero que está latente en la realidad. Así que el vínculo de extrañamiento aquí de la vida misma hace del objeto un objeto corporizado que tiene como correlato el sentir expandido del propio cómplice. Pues entre uno y otro se efectúa la posibilidad de una redistribución del sufrimiento que en un primer momento parecía ser ajeno. La orfandad, la vulnerabilidad, no es la del yo y sus iguales, sino la de aquel que era un otro, pero que vía el contagio por el objeto corporificado sus contorsiones y extrañamientos implican una compasión por lo monstruoso: ese otro sufriente de patas enrevesadas, de cuerpos volteados, de huesos atravesados, pero que ya no puedo ver ni ajeno, ni perteneciente a la humanidad. Una otredad que está fuera de la frontera excluyente entre lo humano y lo inhumano, sino que arriba en su desnudez, destierro e indefensión, pero cuyo cuidado no puede consistir en decidir incluirlo en el marco de lo humanizable, sino contagiarse de su anomalía y ser cómplice del afuera que lo hace monstruoso. Esos objetos de las obras de arte de la violencia son como insectos, son monstruosas criaturas que confrontan los prejuicios, paradigmas y modelos de lo aceptable y, por ello, son espectrales figuras que acusan las separaciones y dejan abierta la rotura en mitad de la humanidad para, allí extrañados, hacer de lo pendiente la tarea pensable de un porvenir en que la viuda, el huérfano, el sobreviviente no sean ya los monstruos que acusan nuestra inacción. Lo espectral termina aquí, aludiendo no solo al pasado que persigue, al arribante por cuidar, sino a la mutua situación en la que en esos objetos monstruosos, en esas sillas el sufrimiento va más allá de lo humano y nos ubica en lo pendiente. En esta relación indecible, ante el objeto y el instante de su sufrimiento, lo espectral nos compete y el devenir común que le debemos a los espectros de las sillas es que podamos devenir el espectro de su porvenir, la posibilidad de una respuesta a una común vulnerabilidad.

El conjunto de elementos, categorías, inferencias y planteamientos hasta aquí presentados han tenido como hilo el extrañamiento del objeto de uso en el arte de Colombia. Concebir la posibilidad de seguir las huellas en un tejido intertextual excéntrico desde el objeto en la obra hasta el sentir en la cultura, e incluso el afuera de una rearticulación de lo dado como motor de la obra, ha permitido comprender de una manera singular no solo el derrotero del arte colombiano, sino también el propio lugar en el marco cultural e histórico de las condiciones de existencia en este país. Ha sido exponerse a encontrar lo doloroso, lo crítico, lo incómodo. Pero también deja abierta una inquietud por aquello que motiva darle continuidad a la vida, las necesidades de pensar un porvenir distinto, de conectar lo que parece fracturado. Esa otra faceta que permite seguir creando, extrañando, generando poéticas que propongan contraposiciones, a pesar de la insistente precariedad. Sobrevivir, no como un acto mecánico, sino como una agencia poética que se requiere para dar sentido a la existencia y que, en efecto, permite cultivar esperando. Regresa aquí la imagen de esa cama extrañada de Escallón recubierta de un cultivo imposible de pasto que recoge los esfuerzos de personas por continuar en medio del absurdo abandono, una cama que hace posible regerminar en un lugar donde la muerte es institucionalizada. Queda entonces la pregunta por su razón de ser: ¿por qué insistir en esa locura? ¿por qué la persistencia? La persistencia en extrañar la realidad aparece como una potencia de vivir. ¿Puede ser la persistencia un valor estético emergente de lo dicho? Creo que desde las primeras obras hasta los monstruos de las obras de la violencia, la persistencia ha estado ahí halando la inquietud por esa voluntad creadora, tan amplia ella misma que su intertextualidad atraviesa y desborda lo hasta aquí planteado. Pues sería un sujeto de la persistencia aquel que sigue creando y despertando extrañamientos en esta tierra del aunque. Esa sería una posible cuestión a explorar en otra aventura por los extrañamientos del objeto en la obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, M. d. (2013). Memoria y fragilidad: el arte como resistencia al olvido. *Papel de colgadura*, 9.
- Acosta, M., & Quintana, L. (2010). De la estetización de la política a la comunidad desobrada. *Revista de Estudios Sociales* (35), 53-65.
- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- Albán, A. (2014). Arte, docencia e investigación. En M. E. Borsani, & P. Quintero, *Los desafíos decoloniales de nuestros días: Pensar en colectivo* (págs. 151-173). Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- Alcoff, L. (1991). The problem of speaking for others. *Cultural Critique*(Winter).
Obtenido de <https://depts.washington.edu/egonline/wordpress/wp-content/uploads/2010/05/Alcoff-Reading.pdf>
- Alvarez Gardezabal, G. (2004). *Cóndores no entierran todos los días*. Bogotá: Panamericana.
- Álvarez, L. (2006). *Oscar Muñoz: Disolvencia y fantasmagorías*. Obtenido de Museo Municipal de Guayaquil: <http://www.latinart.com/spanish/exview.cfm?id=243>
- Andrade, O. d. (1928). Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1(1), 1-6.
Obtenido de https://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf
- Angel, A. (1984). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Argos Vergara.
- Arango, G. (1958). *Primer manifiesto nadaísta*. Medellín: Gonzalo Arango.
- Arango, G. (03 de 03 de 2021). *La rebelión estética* . Obtenido de gonzaloarango.com: <https://www.gonzaloarango.com/ideas/la-rebelion-estetica.html>
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.
- Arendt, H. (2005). *La tradición oculta*. Buenos Aires: Paidós.

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Arendt, H. (2013). *Eichmann en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: DeBolsillo.
- Aristizabal, D. (2015). *Juguetes e infancias. La consolidación de una sensibilidad moderna sobre los niños en Colombia, 1840 - 1950*. Bogotá: Uniandes.
- Ariza Urbina, U. (20 de Agosto de 2020). Adolfo Pacheco: el hombre que hablaba con el espejo. *El Bolivarense*, págs. <https://bolivarense.com/adolfo-pacheco-el-hombre-que-hablaba-con-el-espejo/>.
- Artishock. (01 de 02 de 2021). *Maria Teresa Hincapié. Archivo: 1980-2008*. Obtenido de Artishock. Revista de arte contemporáneo.: <https://artishockrevista.com/2021/02/01/maria-teresa-hincapie-archivo-1980-2008/>
- ASOVIDA. (2022). *Salón del Nunca Más*. Obtenido de <https://www.salondelnuncamas.com/quienes-somos/>
- Atehortúa, A. (25 de 03 de 2019). *Dolores en un pedestal: un repaso por la obra de Érika Diettes*. Obtenido de Hacemos memoria: <http://hacemosmemoria.org/2019/03/25/erika-diettes-artista-memoria/>
- Băicoianu, A. (2015). Eccentric Modernities: Shklovsky, Benjamin, Blanchot. *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics*, V(1), 141 – 150.
- Bal, M. (2010). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Chicago: The university of Chicago Press .
- Banco de la República. (11 de 11 de 2020). *En Estado de Coma 2007*. Obtenido de Colección de Arte: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/en-estado-de-coma-ap5328>
- Banrepcultural. (10 de 04 de 2019). *Bamba, martillo y refilón. Fabio Melecio Palacios*. Obtenido de La Red Cultural del Banco de la República en Colombia: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/tierra-de-por-medio/bamba-martillo-y-refilon>
- Banrepcultural. (18 de 06 de 2019). *Hágalo usted mismo. Antonio Caro*. Obtenido de La Red Cultural del Banco de la República en Colombia: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/hagalo-usted-mismo-ap3419>

- Banrepcultural. (2019). *Oscar Muñoz. Obras en la colección*. Obtenido de La Colección de Arte del Banco de la República: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/artista/oscar-munoz>
- Banrepcultural. (18 de 06 de 2019). *Paso del Quindío II. José Alejandro Restrepo*. Obtenido de Red Cultural del Banco de la República en Colombia: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/paso-del-quindio-ii-ap3082>
- Banrepcultural. (2021). *Feliza Bursztyn. Artistas colombianas en las colecciones del MAMBO y el Banco de la República*. Obtenido de La red cultural del Banco de la República en Colombia: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/galeria-el-dorado/encuentros/feliza-bursztyn>
- Barney, A. (2022). *Obras*. Obtenido de Alicia Barney Caldas: <https://www.aliciabarneycaldas.com/obra>
- Baron, S. (2020). *The Birth of Intertextuality. The Riddle of Creativity*. NY: Routledge.
- Barriendos, J. (1999). Jerarquías estéticas de la modernidad/colonialidad. *Revista de artes visuales ramona, Octubre(29)*, 33-38.
- Barriendos, J. (2009). Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo . *Inter: art actual, Printemps(102)*. Obtenido de <https://id.erudit.org/iderudit/45465ac>
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas(35)*, 13-29.
- Barrios, Á. (1999). *Orígenes del arte conceptual en Colombia (1968-1979)*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Basualdo, C. (2000). Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo. En N. Princethal, C. Basualdo, & A. Huyssen, *Doris Salcedo* (págs. 8-35). Londres: Phaidon. Obtenido de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1081278#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1116%2C0%2C3930%2C2199>
- Bauman, R. (2004). *A world of others' words*. Malden: Blackwell.
- Bauman, Z. (2007a). Arte, muerte y posmodernidad. En Z. Bauman, & et alt, *Arte ¿líquido?* (págs. 11-26). Madrid: Sequitur.

- Bauman, Z. (2007b). Arte líquido. En Z. Bauman, & et al., *Arte ¿líquido?* (págs. 35-48). Madrid: Sequitur.
- Bello, M. (18 de 05 de 2017). *Decir lo indecible o hacer audible lo dicho*. Obtenido de Centro de Memoria Histórica: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/decir-lo-indecible-o-hacer-audible-lo-dicho/>
- Benjamin, W. (1973). ¿Que es el teatro epico? En *Tentativas sobre Brecht* (págs. 15-41). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Best, S. (1999). The trace and the body. En A. Bond, *1st Liverpool Biennial of Internacional Contemporary Art. Trace*. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Blanchot, M. (2000). The instant of my death. En M. Blanchot, & J. Derrida, *The instant of my death & Demeure*. Stanford: Stanford University Press.
- Bonilla, V. (2006). *Siervos de Dios, amos de indios*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Bourdieu, P. (1971). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En P. Bourdieu, & et al., *Sociología del arte* (págs. 43-81). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Boyer, A. (2009). Archipelia. Lugar de la relación entre geoestética y poética. *Nómadas*(31), 13-25. Obtenido de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000200002&lng=en&tlng=es
- Brecht, B. (1974). Alienation effects in the narrative pictures of the elder Brueghel. En J. Willet, *Brecht on theatre* (págs. 157-159). Londres: Eyre Methuen.
- Brecht, B. (2019). *Pequeño organón. Selección de textos*. Obtenido de Seminario Multidisciplinario Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico: <http://smjegupr.net/wp-content/uploads/2012/07/El-peque%C3%B1o-orga%C3%B1on1.pdf>
- Breton, A. (1970). *El surrealismo*. Barcelona: Ediciones Barral.

- Buenaventura, J. (2007). Fósiles del Proyecto sobre un pedestal firmado. En J. Jaramillo, *Bursztyn - Salcedo. Demostraciones* (págs. 31-42). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Museo de Antioquia.
- Buenaventura, J. (2014). *Polvo eres. El correr del tiempo en María Elvira Escallón*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bustos, M. L. (1994). Cestería y mundo femenino. *Historia Crítica*(9), 30-35.
doi:<https://doi.org/10.7440/histcrit9.1994.04>
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Byung-Chul, H. (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.
- Byung-Chul, H. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Madrid: Herder.
- Caballero Calderón, E. (1990). *El cristo de espaldas*. Bogotá: Panamericana.
- Caicedo, D. (1953). *Viento seco*. Buenos Aires: Nuestra América.
- Campos, A., & Hoyos, Y. (2019). Arte, intimidad y duelo. Entrevista a Manuela Álvarez. *Portal Error 19-13. Revista de arte contemporáneo*, 1(1). Obtenido de <https://portal-error-1913.com/primera-edicion/>
- Cano, A. M. (1994). *Beatriz González : Reportaje con Ana María Cano*. Obtenido de ICAA: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1343076#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1455%2C98%2C5459%2C3055>
- Cárdenas, R., & Beltrán-Barrera, Y. (2020). Artista invitada. Doris Salcedo. *Nómadas*(53), 239-248.
- Carpentier, A. (1967). *El reino de este mundo*. México: Compañía general de ediciones SA.
- Carpentier, A. (1973). El angel de las maracas: lo que la música moderna debe a América. *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XXVI(6), 16-18, 34-36. Obtenido de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000051033_spa
- Carpentier, A. (1984). La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo. Conferencia Universidad de Yale, 1979. En *Ensayos* (págs. 145-167). Habana: Lestras Cubanas.
- Carpentier, A. (1987). Literatura y conciencia política en América Latina. En *Tientos, diferencias y otros ensayos* (págs. 49-58). Barcelona: Plaza & Janés.

- Carpentier, A. (12 de 2010). *Lo barroco y lo real maravilloso*. Obtenido de Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura: <https://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>
- Castañeda, S., Gómez, N., & Ramírez, L. (20 de Octubre de 2014). *Evidencias de los hechos*. Obtenido de Universes in Universe: <https://universes.art/es/art-destinations/colombia/bogota/mes-del-arte/2014/candelaria/adquisiciones-recientes/maria-elvira-escallon>
- Castro, C. (2023). *El que no sufre no vive*. Obtenido de Carlos Castro Arias: <http://www.carlostcastroarias.com/projects/en/el-que-no-sufre>
- Catálogo Razonado Beatriz González. (2021). *Catálogo Razonado Beatriz González*. Obtenido de BADAC Banco de Archivos Digitales de Arte en Colombia. Uniandes: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Celemín Reyes, L. (2009). *Representaciones sociopolíticas en el arte latinoamericano. Tres propuestas interpretativas: Candido Portinari (Brasil), Wilfredo Lam (Cuba) y Beatriz González (Colombia)*. Bogotá: Repositorio Maestría en Estudios Latinoamericanos. Pontificia Universidad Javeriana.
- Cerón, J. (2011). Traducciones culturales. Contrabando y piratería en la construcción de identidades. En J. Jiménez, *Una teoría del arte desde América Latina* (págs. 53-77). Madrid: MEIAC/Turner.
- Chakrabarty, D. (2008). *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Barcelona: Tusquets.
- Chaparro, A. (2013). *Pensar caníbal. Una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*. Buenos Aires: Katz.
- Chaparro, A. (2020). *Modernidades periféricas. Archivos para la historia conceptual de América Latina*. Barcelona: Herder.
- Checa-Gisnero, P. (2016). Reseña: Cultural Anthropophagy. The 24TH Bienal de Sao Paulo. *A-Desk. Critical thinking [on-line]*. Obtenido de <https://a-desk.org/magazine/resena-cultural-anthropophagy-the/>
- Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila.
- Chiampi, I. (2000). *Barroco y modernidad*. México: FCE.

- Chirolla, G. (2022). *Política de una trenodia audio-visual*. Obtenido de Clemencia Echeverri estudio:
<https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/proyectos/treno>
- Cirlot, J.-E. (1990). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos.
- Claramonte, J. (18 de Septiembre de 2007). *Procomún y arte*. Obtenido de Estética y teoría del arte - Jordi Claramonte Textos inéditos:
<http://jordiclaramonte.blogspot.com/2007/09/procomun-y-arte.html>
- Claramonte, J. (2016). *Estética modal*. Madrid: Tecnos.
- Collazos, O. (2018). *Cuentos escogidos 1964-2006*. Cali: Universidad del Valle.
- Comisión Colombiana de Juristas. (11 de abril de 2020). *19 años de la masacre del Naya: saldo en rojo del Estado*. Obtenido de Comisión Colombiana de Juristas:
https://www.coljuristas.org/nuestro_quehacer/item.php?id=292
- Comisión de la Verdad. (2022). *Hay futuro si hay verdad. Informe final. Hallazgos y recomendaciones*. Bogotá: Comisión de la Verdad.
- Comisión de la Verdad. (2022). *Violaciones de derechos humanos, infracciones al derecho internacional humanitario y responsabilidades colectivas*. Obtenido de Comisión de la Verdad: <https://comisiondelaverdad.co/>
- Contursi, A. (2017). Ostranenie: hacia una ontología del arte como transformación poética del sentido y la experiencia. *I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina - CIEPAAL*. La Plata: SEDICI. Obtenido de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65587>
- Culler, J. (1976). Presupposition and intertextuality. *Comparative literature*, 91(6), 1380-1396.
- CVI. (10 de 11 de 2020). *Fernell Franco (1942 – 2006)*. Obtenido de Centro Virtual Isaacs: <http://cvisaacs.univalle.edu.co/fotografia/fernell-franco/>
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.
- de Vieco, B. (2007). Exposición conceptual de Bernardo Salcedo. En J. Jaramillo, *Bursztyn Salcedo. Demostraciones* (págs. 117-120). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Museo de Antioquia.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1975). La farmacia de Platón. En J. Derrida, *La Diseminación* (págs. 91-261). Madrid: Fundamentos.
- Derrida, J. (1992). Fuerza de ley: el "fundamento místico de la autoridad". *Doxa. Cuadernos de Filosofía del Derecho*(11), 129-191.
doi:<https://doi.org/10.14198/DOXA1992.11.06>.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- Diago, M. (14 de 12 de 2008). El arte político de Rosenberg Sandoval. *El Espectador*.
Obtenido de <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-arte-politico-de-rosenberg-sandoval-article-99002/>
- Dibie, P. (1989). *Etnología de la alcoba*. Barcelona: Gedisa.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Diettes, E. (2019). *Erika Diettes*. Obtenido de <https://www.erikadiettes.com/>
- Diettes, E. (2019). *Relicarios*. Obtenido de Erika Diettes:
<https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>
- DiSarno, J. (2021). Containment in Doris Salcedo's Atrabiliarios. *Third Text*, 35 (6), 689-708. doi:10.1080/09528822.2021.2016330
- Durrant, N. (25 de Septiembre de 2018). *Bodies of work: the artist who dares to speak for the dead. Doris Salcedo talks to Nancy Durrant*. Obtenido de The Times (London):
<https://www.thetimes.co.uk/article/bodies-of-work-doris-salcedo-the-artist-who-dares-to-speak-for-the-dead-7p3nhx7wl>
- Echavarría, J. M. (2021). *Juan Manuel Echavarría*. Obtenido de
<https://jmechavarria.com/es/#1>
- Echeverri, C. (2022). *Clemencia Echeverri Studio*. Obtenido de
<https://www.clemenciaecheverri.com/>

- Echeverría, B. (2003). Introducción. En W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen. Obtenido de ICAA: <http://icaadocs.mfah.org>
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Eco, U. (1993). *Lector in fábula*. Barcelona: Madrid.
- Eco, U. (1998). *Entre mentira e ironía*. Barcelona : Lumen.
- Eichenbaum, B. (1978). La teoría del "método formal". En T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (págs. 21-55). México: Siglo XXI.
- El Espectador. (28 de Julio de 2022). Doris Salcedo y su nueva exposición basada en la violencia con armas en EE.UU. *El Espectador*. Obtenido de <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/doris-salcedo-y-su-nueva-exposicion-basada-en-la-violencia-con-armas-en-eeuu/>
- El Nuevo Siglo. (26 de 10 de 2018). Guerra y paz bajo la lente de Jesús Abad Colorado. *El Nuevo Siglo*, págs. <https://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/10-2018-guerra-y-paz-bajo-la-lente-de-jesus-abad-colorado>.
- Escallón, M. E. (29 de Noviembre de 2017). Entrevista a María Elvira Escallón. Reflexiones sobre «Nuevas floras», 2003. Premio Luis Caballero, tercera versión. (G. Alarcón, Entrevistador) Obtenido de <https://vimeo.com/296218377>
- Escallón, M. E., & Jaramillo, C. (2009). En Estado de Coma. Entrevista a Maria Elvira Escallón por Carmen María Jaramillo. En IDPC, *En Estado de Coma* (págs. 25-36). Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Obtenido de https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/en_estado_de_coma_final
- Escobar, A. (2007). *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- Escobar, T. (1994). Postmodernismo / Precapitalismo. En Centro Wilfredo Lam, *Vision del arte latinoamericano en la década de 1980* (págs. 45-53). Lima: PNUD/UNESCO.
- Escobar, T. (2009). *El arte fuera de sí*. Valencia: IVAM.

- Espejo, B. (19 de marzo de 2018). *Beatriz González "La obra de arte sirve como reflexión histórica"*. Obtenido de Diario El País:
https://elpais.com/cultura/2018/03/15/babelia/1521129712_110230.html
- Esposito, R. (2009). *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fairclough, N. (1994). *Discourse and social change*. Cambridge: Blackwell.
- Fals Borda, O., Umaña, E., & Guzmán, G. (1962). *La violencia en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (1991). *El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2001). L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté. En *Dits et écrits*. París: Gallimard.
- Foucault, M. (11 de 2014). *Des espaces autres (1967), Hétérotopias*. . Obtenido de Cinédidac Hypotheses:
<https://cinedidac.hypotheses.org/files/2014/11/heterotopias.pdf>
- Francis, N. (2017). The Trotsky-Shklovsky debate: formalism versus marxism. *International journal of russian studies*, 6(1), 15-27.
- Fundación Fernell Franco. (2016). *Fernell Franco*. Obtenido de <https://www.fernellfranco.org/galerias/>
- Festival Gabo. (12 de Octubre de 2019). *Video: Beatriz González: transgresiones de una pintora de provincia*. Obtenido de Festival Gabo 2019:
<https://premioggm.org/noticias/2019/10/video-beatriz-gonzalez-transgresiones-de-una-pintora-de-provincia/>
- Gadamer, H. (1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gaitán, A. (2020). A la espera. En FUGA, *V Bienal de Artes Plásticas y Visuales 2018* (págs. 49-53). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Galbert, A. d. (2013). *La Distance Juste*. Obtenido de arte-sur.org: <http://www.arte-sur.org/es/%20inicio/la-distance-juste-2/>
- Galería Oscar Román. (2022). *Bernardo Salcedo, El Viaje (El Enmaletado), 1975. Ensamblaje de Objetos*. Obtenido de Galería Oscar Román:

<https://galeriaoscarroman.wordpress.com/2014/04/16/bernardo-salcedo-el-artista-de-las-cajas/3-bernardo-salcedo-el-viaje-el-enmaletado-1975-ensamblaje-de-objetos/>

- Galería Santa Fe. (2020). *Episodio 5: Nuevas Floras*. Obtenido de Galería Santa Fe: <https://galeriasantafe.gov.co/gsfradio-maria-escallon/>
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- García Canclini, N. (2014). ¿A qué llamamos estética y de quién necesitamos emanciparnos? En C. Medina, & M. Botey, *Estética y emancipación* (págs. 267-282). México: Siglo XXI.
- García Márquez, G. (1975). *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- García Márquez, G. (2007). Los 166 días de Feliza. En J. Jaramillo, *Bursztyn - Salcedo. Demostraciones* (pág. 93a). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Museo de Antioquia.
- García Márquez, G. (2014). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Debolsillo.
- García Márquez, G. (11 de 02 de 2021). *Discurso de aceptación del Premio Nobel. La Soledad de América Latina (1982)*. Obtenido de Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm
- Garzón, D. (2005). *Other voices, other art. Ten conversations with colombian artists*. Bogotá: Planeta.
- Gasparov, B. (2010). *Speech, memory and meaning. Intertextuality in everyday language*. Berlín: DeGruyter.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.
- Gibson, M. (2004). Melancholy objects. *Mortality*, 9(4).
- Ginzburg, C. (2000). *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona: Península.
- Giraldo, E. (2012). *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. Medellín: La Carreta.
- Giraldo, S. (2014). *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

- Giraldo, S. A. (2009). Doris Salcedo. Las memorias y las cosas. *Revista Universidad De Antioquia*(297).
- Gómez Gallego, J., Herrera Vergara, J., & Pinilla, N. (2010). *Informe final de la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Gómez, P. P. (2014). *Estéticas de frontera en el contexto colombiano*. Quito: Repositorio Tesis Doctoral Universidad Andina Simón Bolívar. Obtenido de <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3930/1/TD046-DECLA-Gomez-Estetica.pdf>
- Gómez, P., González, A., & Ferreira, G. (2016). “Estética(s) decolonial(es)”: entrevista a Pedro Pablo Gómez. *Estudios Artísticos*, 2(2), 120-131.
doi:<https://doi.org/10.14483/25009311.11531>
- González, B. (2020). Recuperar el aura. En M. Ramírez, & T. Ostrander, *Beatriz González: una retrospectiva* (págs. 220-234). Bogotá: Banco de la República.
- González, B. (2022). *Beatriz González 1976. Typed manuscript. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia*. Obtenido de ICAA International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston:
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/1093273#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-970%2C160%2C3639%2C2037>
- González, B., & Chacón, K. (1994). Entrevista a Beatriz González realizada por Katherine Chacón. En *Beatriz González. Restrospectiva* (págs. 9-20). Caracas: Museo de Bellas Artes de Caracas,.
- González, F. (1990). Presentación. En M. V. Uribe, *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima 1948-1964*. Bogotá: Controversia.
- González, F. (11 de 04 de 2016). *Viaje a pié*. Obtenido de Corporación Otraparte:
<https://www.otraparte.org/fernando-gonzalez/ideas/1929-viaje/>
- González, F. (11 de 04 de 2016b). *Viaje a pié*. Obtenido de Corporación Otraparte:
<https://www.otraparte.org/fernando-gonzalez/ideas/1929-viaje/>
- González, J. (2015). El estado de excepción a través del duelo del Otro. En J. Roca, & A. Martín, *Doris Salcedo. Trauma y memoria. Colección de Arte Contemporáneo*. Bogotá: Seguros Bolívar.

- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guáqueta, E. S. (2016). Una refuncionalización necesaria: algunas consideraciones sobre Benjamin y el teatro de Brecht. *Revista Laboratorio. Literatura y experimentación*(14). Obtenido de <http://revistalaboratorio.udp.cl/una-refuncionalizacion-necesaria-algunas-consideraciones-sobre-benjamin-y-el-teatro-de-brecht/>
- Guisado, V. (2 de marzo de 2017). *Perspectivas de la producción visual en la representación de la mujer negra*. Obtenido de Libreta de Bocetos: <https://nodoarte.com/2017/03/02/perspectivas-de-la-produccion-visual-en-la-representacion-de-la-mujer-negra/>
- Gutiérrez, N. (1999b). *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Gutiérrez, N. (2000). Entrevista con José Alejandro Restrepo, Bogotá, 1996. En *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Editorial IDCT.
- Gutiérrez, N. (2013). *Trayectoria 1969-2013. Mario opazo*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Gutiérrez, N. (2016). *Arte colombiano. Archivos éticos*. Bogotá: Repositorio Tesis Doctoral Universidad Nacional. Obtenido de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/59513>
- Guzmán, F. (1999). *El Veloz. Museo de la calle. Transacción ilimitada*. Obtenido de <http://museodelacalle.blogspot.com/>
- Han, B.-C. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M. (2010). La época de la imagen del mundo. En *Caminos de Bosque*. Alianza: Madrid.
- Hellín Nistal, L. (2016). Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso. *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, 461-491.
- Herzog, H.-M. (2004). *Cantos Cuentos Colombianos - Contemporary Colombian Art*. Zurich: Daros-Latinoamérica.

- Herzog, H.-M. (2006). Conversación con Óscar Muñoz, 29 de enero de 2004. En J. Roca, & M. C. García, *Inmemorial. Óscar Muñoz*. Bogotá: Banco de la República.
- Horta, A. (2021). *El viaje de Sísifo. Pre-textos carpenterianos de arte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- IDARTES. (2015). *VIII Premio Luis Caballero*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Obtenido de <https://idartesencasa.gov.co/artes-plasticas-y-visuales/libros/viii-premio-luis-caballero-2014>
- IDPC. (2009). *En Estado de Coma*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Obtenido de <https://issuu.com/patrimoniobogota/docs/coma/12>
- Iovino, M. (2001). *Bernardo Salcedo. El universo en caja*. Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango.
- Iovino, M. (2003). *Volverse aire*. Bogotá: Ediciones Eco.
- Iovino, M. (2004). *Fernell Franco. Presentación y entrevista de María Iovino (2001-2004)*. Obtenido de ICAA: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/860546#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>
- Jameson, F. (1974). *The Prison-House of Language*. New Jersey: Princeton University Press.
- Jameson, F. (2004). *Una modernidad singular*. Barcelona: Gedisa.
- Jameson, F. (2013). *Brecht y el método*. Buenos Aires: Manantial.
- Jaramillo, C. M. (2005). Las imágenes de los otros: una aproximación a la obra de Beatriz González en las décadas del sesenta, setenta y mitad del ochenta. En B. Villegas, *Beatriz González* (págs. 15-134). Bogotá: Villegas Editores.
- Jaramillo, M. D. (12 de 12 de 2020). *Principios estéticos del nadaísmo*. Obtenido de gonzaloarango.com: <https://www.gonzaloarango.com/vida/jaramillo-maria-dolores-1.html>
- Jaramillo, M. D. (01 de 04 de 2021). *Lo ético del nadaísmo*. Obtenido de gonzaloarango.com: <https://www.gonzaloarango.com/vida/jaramillo-maria-dolores-3.html>
- Jauregui, C. (2005). *Canibalia. Canibalismos, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

- Jiménez, J. (2011). Pensar desde América Latina. En J. Jiménez, *Una teoría del arte desde América Latina* (págs. 9-22). Madrid: Meiac/Turner.
- Jiménez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Juliff, T., & Tierney, T. (2021). Silent Witnesses: Doris Salcedo and Blanchot. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 21(2), 192-207.
doi:10.1080/14434318.2021.1992721
- Junca, H. (23 de 1 de 2014). Decoración de interiores, Beatriz González. *Semana*. Obtenido de <https://www.semana.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-decoracion-de-interiores-beatriz-gonzalez/35081/>
- Kremer, H. (2017). *Harold Kremer. Cuentos*. Medellín: EAFIT.
- Kristeva, J. (1997). Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: La Habana.
- Lagnado, L. (2015). *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de Sao Paulo*. Londres: Afterall, University of Arts London.
- Lara, D. (17 de septiembre de 2017). *Carolina Caycedo y el arte de la resistencia*. Obtenido de Atlas Imaginarios Visuales: <https://atlasiv.com/2017/09/27/carolina-caycedo-arte-la-resistencia/>
- Laverde, M. C. (2017). Entrevista con Debora Arango. *Hojas Universitarias*, 212-242. Obtenido de http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1853
- Leval, S. (1994). El arte latinoamericano y la búsqueda de identidad. En Centro Wilfredo Lam, *Vision del arte latinoamericano en la década de 1980* (págs. 23-27). Lima: PNUD/UNESCO.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Llavadot, L. (2013). No hay mundo común: Jacques Derrida y la idea de comunidad. *Isegoría*(49), 549-566.

- Lopera Molano, A. (2015). El diálogo que se encamina. La traducción entre Paul Celan y Doris Salcedo. *Hallazgos*, 12(24), 31-48. doi:<http://dx.doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0024.02>
- López, M. (2018). Tres momentos de desarrollo del mueble en la Nueva Granada. En M. Colonial, *Catálogo Museo Colonial. Volumen III: Mobiliario* (págs. 27-56). Bogotá: Museo Colonial.
- Madrid, A. (2010). *La política y la justicia del sufrimiento*. Madrid: Trotta.
- Malagón-Kurka, M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*(31), 16-33.
- Malagón-Kurka, M. (2010). *Arte como presencia indéxica*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Malagón-Kurka, M. M. (2005). Gusto y gesto en la obra de Beatriz González: una mirada a su trabajo desde mediados de los ochenta hasta los primeros años del siglo XXI. En B. Villegas, *Beatriz González* (págs. 134-215). Bogotá: Villegas Editores.
- Malevich, K. (1975). *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. México: Grijalbo.
- Martín, A., & Roca, J. I. (2014). *Antonio Caro. Símbolo Nacional. Colección de arte contemporáneo*. Bogotá: Seguros Bolívar.
- Martínez, C. (1979). Cartilla de cestería. *Revista de Antropología. ICANH*, 22.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Madrid: Melusina.
- MCA Chicago. (24 de may de 2015). *Doris Salcedo*. Obtenido de Museum of Contemporary Art (MCA) Chicago: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/>
- McDaniel, G. (2014). Antonio Caro: el poder de la miopía. En A. Martín, & J. I. Roca, *Antonio Caro. Símbolo Nacional. Colección de arte contemporáneo* (págs. 13-29). Bogotá: Seguros Bolívar.
- MDE07. (03 de 03 de 2007). *Orestiada - 1989*. Obtenido de Encuentro Internacional Medellín 2007 Prácticas artísticas contemporáneas: <https://mde.org.co/mde07/nodo/orestiada-1989-2/>
- Medina, Á. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Menke, C. (2011). *Estética y negatividad*. México: FCE.

- Merewether, C. (1993). Comunidad y continuidad. Nombrando la violencia en la obra de Doris Salcedo. *Arte en Colombia (Internacional)*(55).
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: FCE.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (2010). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. En *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (págs. 39-49). Buenos Aires: Signo.
- Molano, A. (2016). *Desterrados*. Bogotá: Debolsillo.
- Molano, A. (2017). *Los años del tropel*. Bogotá: Debolsillo .
- Mosquera, G. (1992). Presentación Ante América. En G. Mosquera , R. Weiss, & C. Ponce de León, *Ante América* (págs. 11-16). Bogotá: Banco de la República / Biblioteca Luis Angel Arango.
- Mosquera, G. (24 de agosto de 2012). *Adiós a la antropofagia. Arte, internacionalización y dinámicas culturales*. Obtenido de Banrepcultural:
<https://www.banrepcultural.org/multimedia/adios-la-antropofagia-arte-internacionalizacion-y-dinamicas-culturales-por-gerardo>
- Mosquera, G. (2022). *Contra el arte latinoamericano*. Obtenido de Estudios de Arte desde América Latina. UNAM:
http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf
- Mosquera, G., & Papastergiadis, N. (2015). La geo-política del arte contemporáneo. *Errata#*, *Julio-Diciembre*(14), 18-40. Obtenido de
<https://revistaerrata.gov.co/contenido/la-geo-politica-del-arte-contemporaneo>
- Museo de Antioquia. (2015). *Piso piloto. Un proyecto que reflexiona sobre la vivienda*. Obtenido de Museo de Antioquia:
<https://www.museodeantioquia.co/exposicion/piso-piloto/adrian-gaitan/>
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. (1996). *Óscar Muñoz. Una conversación con Miguel González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

- Museo de la Memoria de Colombia. (2020). *Maria Elvira Escallón. Desde Adentro*.
Obtenido de Museo de la Memoria de Colombia:
<https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/desde-adentro-2/>
- Museo de Memoria de Colombia. (10 de junio de 2022). *Túmulo funerario para soldados bachilleres*. Obtenido de Beatriz González. Voces de la memoria:
<https://museodememoria.gov.co/bga/tumulo.html>
- Nancy, J.-L. (2001). *La comunidad desobrada (nueva edición, revisada y aumentada)*. Madrid: Arena Libros.
- Navarro, C. (06 de 12 de 2022). “Yo entrené una tropa de menores que comía gente”: Alias ‘Martín Sombra’. *Caracol Radio*. Obtenido de
<https://caracol.com.co/2022/12/06/yo-entrene-una-tropa-de-menores-que-comia-gente-alias-martin-sombra/>
- Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Trotta.
- Newby, Z., & Toulson, R. (2019). Introduction. Emotions and materiality in theory and method. En Z. Newby, & R. Toulson, *The materiality of mourning: cross-disciplinary perspectives*. . NY: Routledge.
- Noorthoorn, V. (2013). Oscar Muñoz: el lugar habitado. En C. d. Contemporáneo, *Óscar Muñoz. Entre contrarios*. Bogotá: Sociedades Bolívar.
- Noriega, C. (2017). To dwell on this matrix of places. En C. Noriega, M. C. Ramírez, & P. Tompkins, *Home - So different, so appealing* (págs. 23-73). Los Angeles: UCLA Chicano Studies Reserach Center Press.
- Nussbaum, M. (2006). *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Kats Editores.
- Ochoa, A. (2000). Una hamaca por país. *Revista de estudios sociales*(5), 135-137.
doi:<https://doi.org/10.7440/res5.2000.15>
- Ochoa, K. (11 de Mayo de 2021). Feminismos comunitarios y decoloniales. *Conferencia abierta dictada en el curso libre PAVIVIR "Feminismos y filosofía. ¿Por qué pensar los feminismos hoy?" del Programa de Filosofía la Universidad Externado de Colombia*. Bogotá.

- O'Donohoe, S., & Turley, D. (2012). The sadness of lives and the comfort of things: Goods as evocative objects in bereavement. *Journal of Marketing Management*, 28(11-12), 1331-1353. doi:10.1080/0267257X.2012.691528
- Olea, H. (2004). Versions, inversions, subversions: the artists as theoretician. En M. C. Ramírez, & H. Olea, *Inverted utopias* (págs. 443-453). Houston: Yale University Press.
- Opazo, M. (24 de 12 de 2012). *Mario Opazo*. Obtenido de https://meopazoc.wordpress.com/2012/12/24/2010_solo-de-violin/
- Opazo, M. (24 de diciembre de 2012). *Solo de Violín*. Obtenido de Mario Opazo: https://meopazoc.wordpress.com/2012/12/24/2010_solo-de-violin/
- Ordóñez, L. F. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nómadas*(38).
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Óscar Muñoz Protografías . (2011). *Óscar Muñoz Protografías* . Obtenido de Museo de Arte Banco de la República: <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/index.html>
- Osorio, A. (2 de octubre de 2022). *Débora Arango y su denuncia social en el Museo de Arte Moderno de Medellín*. Obtenido de Revista Diners: https://revistadiners.com.co/cultura/arte-y-libros/106529_debora-arango-y-su-denuncia-social-en-el-museo-de-arte-moderno-de-medellin/
- Ospina, L. (2007). Contra la cultura. Una entrevista [en extenso] a Bernardo Salcedo . En J. Jaramillo, *Bursztyn - Salcedo. Demostraciones* (págs. 127-141). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Museo de Antioquia.
- Ospina, L. (14 de 01 de 2019). *Feliza Bursztyn: “En un país de machistas, ¡hágase la loca!”*. Obtenido de Cerosetenta: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/feliza-bursztyn-en-un-pais-de-machistas-hagase-la-loc/>
- Pérez Moreno, J. D. (2017). Toda mi posesión está expropiada: supervivencia y subjetividad a partir de Aliento de Óscar Muñoz. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*(1), 15-35. doi:http://dx. doi.org/10.25025/ hart01.2017.02

- Pérez, C. (2009). Transformación, tiempo, memoria. En Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, *En estado de coma* (págs. 71-76). Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Urbano.
- Perniola, M. (2008). *Del Sentir*. Valencia: Pre-textos.
- Pineda Cruz, E., Sánchez, M., & Amariles, D. (1998). *Lenguajes objetuales: posicionamiento*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Pineda, F. (2008). El cuadro, la fábrica y el hospital. La producción del espacio en la época clásica. *Eidos. Revista de Filosofía*(8), 104-135.
- Pineda, F. (2016). La sala del hogar como contexto objetual: planteamiento de una categoría para el estudio de la cultura material. *Iconofacto*, 12(18), 70-95. Obtenido de <https://repository.upb.edu.co/bitstream/handle/20.500.11912/7506/La%20sala%20del%20hogar%20como%20contexto%20objetual%20planteamiento%20de%20una%20categor%C3%ADA%20para%20el%20estudio%20de%20la%20cultura%20material.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pineda, F. (2019). Heidegger, Schapiro, Derrida lo que se hace presencia en los zapatos. Una polémica extendida a la obra de María Teresa Hincapié Una cosa es una cosa. *Revista de Humanidades*, 9(2), 72-85.
- Pini, I. (2002). María Teresa Hincapié. Entre lo cotidiano y lo sagrado. *ArtNexus*, 3(45). Obtenido de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63032890cc21cf7c09dfee/45/maria-teresa-hincapie-between-the-quotidian-and-the-holy>
- Pini, I. (2005). María Elvira Escallón. Moviéndose entre límites. *ArtNexus*, 58(Sept-Nov). Obtenido de Art Nexus: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63263090cc21cf7c09f4ea/58/maria-elvira-escallon>
- Ponce de León, C. (1988). Beatriz González in situ. En *Beatriz González: una pintora de provincia* (págs. 12-29). Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Prada, J. (2013). Brecht y el teatro colombiano. Reflexiones sobre su incidencia en el devenir de la praxis teatral en nuestro país. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 7, 134-144.
- Pross, H. (1980). *Estructura simbólica del poder*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Proyecto Bachué. (2016). *Borrador #1 o la perpetuidad del voto nacional*. Bogotá: Editorial La Bachué.
- Puelles Romero, L. (2016). Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las imágenes. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XXI(3), 23-37.
- Puelles, L. (2017). *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. Madrid: Abada Editores.
- Puertas, S. (2015). La plasticidad pragmática y gramatical del nosotros. En A. Chaparro, B. van Roermund, & W. Herrera, *¿Quiénes somos 'nosotros'? o cómo (no) hablar en primera persona del plural* (págs. 21-42). Bogotá: Universidad del Rosario.
- Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el Aura. Desorden visual del arte moderno*. Madrid: Akal.
- Ramírez, M. C. (2001). Reflexión heterotópica: las obras. En Museo Nacional Reina Sofía, *Heterotopías. Medio siglo sin lugar 1918-1968* (págs. 23-43). Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Ramírez, M. C. (2004). Tactics for thriving on adversity. Conceptualism in Latin America, 1960-80. En M. C. Ramírez, & H. Olea, *Inverted utopias* (págs. 425-455). Houston: Yale University Press.
- Ramírez, M. C. (2004). Vital structures. The constructive nexus in South America. En M. C. Ramírez, & H. Ólea, *Inverted utopias. Avant-Garde Art in Latin America* (págs. 191-201). Houston: Yale University Press.
- Ramírez, M. C. (2017). Political agency and/or strategies of autoconstrucción? A critical approach to "Home" in the americas. En C. Noriega, M. C. Ramírez, & P. Tompkins, *Home - So different, so appealing* (págs. 75-107). Los Angeles: LACMA.
- Ramírez, M. C., & Ostrander, P. (2020). *Beatriz González: una retrospectiva*. Bogotá: Banco de la República.
- Ramos, J. (2020). Sentipensar la sustentabilidad: Decolonialidad y afectos en el pensamiento latinoamericano reciente. *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 17(2), 114-127.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2014). ¿Ha pasado el tiempo de la emancipación? *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 9(13), 14-27.
doi:<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2014.3.a01>
- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Uniandes.
- Revista Semana. (20 de 08 de 2020). Los 2.000 zapatos que reflejan la indignación en Tunja. *Revista Semana*. Obtenido de <https://www.semana.com/cultura/articulo/paradosenlaraya-performance-que-refleja-la-indignacion-de-artistas-en-tunja/695610/>
- Revista Sobredosis. (30 de 09 de 2018). Una obra de arte sobre la violación sexual en una galería de Londres. *Revista Sobredosis*. Obtenido de <https://medium.com/revista-sobredosis/doris-salcedo-violacion-c6964c1445cb>
- Riaño, P. (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 9(21), 91-104.
- Richard, N. (1994). Latinoamérica y posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia. En Centro Wilfredo Lam, *Vision del arte latinoamericano en la década de 1980* (págs. 39-45). Lima: PNUD/UNESCO.
- Richard, N. (1994b). Modernidad, posmodernismo y periferia. En Centro Wilfredo Lam, *Vision del arte latinoamericano en la década de 1980* (págs. 33-39). Lima: PNUD/UNESCO.
- Richard, N. (1996). Latinoamérica y la posmodernidad. *Escritos*(13), 271-280.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción*. México: FCE.
- Rivera García, M. (2017). Tejer y Resistir. Etnografías Audiovisuales y Narrativas Textiles. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*(27), 139-160.
- Rivera, J. (2017). “Yo soy jaguar”. Una lectura cruzada entre la filosofía y la antropología sobre los enunciados con contenido animal en las comunidades Inga y Kamëntsa. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*(28), 153-170.
doi:<https://doi.org/10.7440/antipoda28.2017.07>

- Rivera, J. (2018). "De racismos-otros, racismos sin raza. Una lectura al autoracismo latente en Colombia". En Delgado, Juan David. *Cultura y poder: Reflexiones interdisciplinarias en ciencias sociales*. Bogotá: Universidad Externado.
- Rivera, L. (2020). Memoria, reparación simbólica y arte: la memoria como parte de la verdad . *Foro. Revista de Derecho, enero-junio(33)*, 29-64.
- Robinson, D. (2008). *Estrangement and the somatics of literature. Tolstoy, Shklovski, Brecht*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Roca, J. (23 de julio de 2000). *María Elvira Escallón: El Reino de este mundo*. Obtenido de Columna de Arena: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col28/col28.htm>
- Roca, J. (2012). Protografías. En M. d. Antioquia, Óscar Muñoz. *Protografías*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Roca, J. I. (28 de agosto de 2003). *María Elvira Escallón: Nuevas Floras*. Obtenido de Columna de arena: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col53/index.htm>
- Roca, J. M. (2007). *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX. Antología*. Bogotá: Taller de Edición.
- Roca, J., & Martín, A. (2013). Óscar Muñoz. Entre contrarios. Ensayo gráfico de José Roca y Alejandro Martín. En *Colección de arte contemporáneo. Óscar Muñoz. Entre contrarios* . Bogotá: Sociedades Bolívar.
- Roca, J., & Martín, A. (2015). *Doris Salcedo. Trauma y memoria. Colección de Arte Contemporáneo*. Bogotá: Seguros Bolívar.
- Rodríguez, E. (1983). Prólogo. En I. Chiampi, *El realismo mágico* (págs. 9-16). Caracas: Monte Ávila.
- Rodríguez, M. (2007). *Los hijos del paisaje*. Barranquilla: Luna con Parasol.
- Rodríguez, V. M. (1996). Los espejos de Beatriz González. Modernismo, postcolonialidad e identificación. *Historia crítica(13)*, 21-31.
- Rojas Herazo, H. (10 de mayo de 2004). *La casa entre los robles*. Obtenido de Palabra Virtual:
https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=3297&t=La+casa+entre+los+robles++++&p=H%E9ctor+Rojas+Erazo&o=H%E9ctor+Rosales

- Rojas, M. (2016). Una flor (modernidad) marchita. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 1(1), 82-104. doi:10.14483/udistrital.jour.ear.2016.1.a06
- Roldán, Ó. (23 de enero de 2014). 1978. *Alacena con Zapatos, El Sindicato*. Obtenido de Revista Semana: <https://www.semana.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-alacena-con-zapatos-el-sindicato/35077/>
- Romero, A. (17 de 08 de 2018). *¿Qué era el arte contemporáneo?* Obtenido de DLA. Trabajos de Grado - Doctorado en Estudios Sociales - Universidad Externado de Colombia: <https://bdigital.uexternado.edu.co/handle/001/865>
- Rosaldo, R. (2000). Introducción La aflicción y la ira de un cazador de cabezas. En *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Rubiano, E. (2019). *Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)*. Bogotá: Repositorio Tesis doctoral Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/76387>
- Rubiano, G. (1984). El arte de la violencia: nunca la imaginación supera su crudelísima realidad. *Arte en Colombia: Internacional (Bogotá, Colombia)*(25), 25–33. Obtenido de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1093642#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>
- Rubiano, G. (1986). Feliza Bursztyn Escultora. *Escala*(1).
- Rubiano, G. (2007). Los caminos de la libertad. En J. Jaramillo, *Bursztyn - Salcedo. Demostraciones* (págs. 13-28). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Museo de Antioquia.
- Rubio, C. (2017). Violencia e infancia en la obra del artista colombiano Rosemberg Sandoval. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*(48), 189-204.
- Rutas del Conflicto. (10 de 02 de 2019). *Masacre de Mapiripán 1997*. Obtenido de Rutas del Conflicto: <https://rutasdelconflicto.com/masacres/mapiripan-1997>
- Salcedo, D. (2003). *Conferencia Salcedo*. Obtenido de ICAA: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1088508>
- Salcedo, D. (2010). La visión de los vencidos es una mirada invertida. En C. Medina, *Sur, sur, sur...* (págs. 77-85). México: Editorial Patronato de Arte Contemporáneo, AC. Obtenido de PAC: <http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/6.-Salcedo.pdf>

- Sánchez, G. (1990). Guerra y política en la sociedad colombiana. *Análisis político*(11).
- Sánchez, G., & Escallón, M. (Mayo-Agosto de 2007). Memoria, imagen y duelo. Conversaciones entre una artista y un historiador. *Análisis político*(60), 60-90.
- Sánchez-Biosca, V. (1994). Del excentrismo formalista al principio del montaje. *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*(3). Obtenido de www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_24.html
- Sandoval, R. (2023). *Rosemberg Sandoval*. Obtenido de <https://www.rosebergsandoval.com/>
- Sanmartín Ortí, P. (2007). *La finalidad poética en el formalismo ruso el concepto de desautomatización [Tesis]*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Obtenido de <https://eprints.ucm.es/7496/>
- Schneider Enriquez, M. (2016). *Doris Salcedo. The materiality of mourning*. New Haven: Yale University Press.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.
- Seguros Bolivar. (2015). *Colección de arte contemporáneo Doris Salcedo*. Bogotá: Seguros Bolivar.
- Serrano, E. (2007). Bernardo Salcedo. En J. Jaramillo, *Bursztyn Salcedo. Demostraciones* (págs. 116-117). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Museo de Antioquia.
- Serrato, M. (06 de 02 de 2018). *Así lo cuenta Beatriz González*. Obtenido de Artishock. Revista de arte contemporáneo: <https://artishockrevista.com/2018/02/06/beatriz-gonzalez-capc/>
- Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En T. Todorov, *La teoría de la literatura de los formalistas rusos* (págs. 55-71). México: Siglo XXI.
- Shotter, J. (2001). *Realidades conversacionales. La construcción de la vida a través del lenguaje*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sierra, J., & Pineda, F. (2019). *Martha Nussbaum y la justicia social para los animales*. Bogotá: Universidad Autónoma de Colombia.
- Silva-Cañaverall, S. J. (2012). La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte. *Revista nodo*, 7(13), 43-56.

- Simmel, G. (2014). Filosofía de la coquetería. En *Filosofía de la coquetería y otros ensayos* (págs. 7-27). México: Coyoacán.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Subercaseaux, B. (1994). La apropiación cultural en el pensamiento latinoamericano. En Centro Wilfredo Lam, *Vision del arte latinoamericano en la década de 1980* (págs. 27-33). Lima: PNUD/UNESCO.
- Sullivan, E. (1994). Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos. En Centro Wilfredo Lam, *Vision del arte latinoamericano en la década de 1980* (págs. 81-87). Lima: PNUD/UNESCO.
- Taylor, B. (2000). *Arte hoy*. Madrid: Akal.
- Tóbon, A. (2021). *Siempre habrá un recuerdo que nos vuelva locos. Antología*. Barranquilla: Universidad del Norte.
- Todorov, T. (1978). Presentación. En T. Todorov, *La teoría de la literatura de los formalistas rusos* (págs. 11-21). México: Siglo XXI.
- Toledo, R. (2019). *Abrir mundo. Resistencia, visualidad y producción artística*. Bogotá: UNAD.
- Toluca Editions. (2018). *Juan Manuel Echavarría Works*. Obtenido de Toluca Editions: <https://www.tolucaeditions.com/?portfolio=juan-manuel-echavarría-works>
- Torrance, J. (1977). *Estrangement, alienation, exploitation*. NY: The Macmillan Press.
- Torres Silva, D. (2017). Analyzing Doris Salcedo's Political Commitment. *Revista Educación y Desarrollo Social*, 11(1), 146-155. doi:org/10/18359/reds.2811
- Traba, M. (2007). Diálogo de la chatarra. En J. Jaramillo, *Bursztyn - Salcedo. Demostraciones* (págs. 29-30). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Museo de Antioquia.
- Traba, M. (2007). Feliza Bursztyn. En J. Jaramillo, *Bursztyn - Salcedo. Demostraciones* (págs. 43-68). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Museo de Antioquia.
- Traba, M. (2007). Las cajas de Salcedo ¿En qué mundo vivimos? En J. Jaramillo, *Bursztyn - Salcedo. Demostraciones* (págs. 121-124). Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño / Museo de Antioquia.

- UiU Universes in Universe Magazine. (11 de 2019). *Doris Salcedo gana un premio de arte de 1 millón de US\$*. Obtenido de Universes in Universe:
<https://universes.art/es/magazine/articles/2019/doris-salcedo-nomura-art-award>
- Uribe, M. V. (1990). *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima 1948-1964*. Bogotá: Controversia.
- Uribe, M. V. (2004). *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia*. Obtenido de Academia.edu:
https://www.academia.edu/691480/Antropolog%C3%ADa_de_la_inhumanidad_un_ensayo_interpretativo_del_terror_en_Colombia
- Uribe, M. V. (2015). *Hilando fino. Voces femeninas en La Violencia*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Uribe, M. V. (2015). Presentación y representación de la violencia en el arte colombiano. *Errata*(13). Obtenido de <https://revistaerrata.gov.co/contenido/presentacion-y-representacion-de-la-violencia-en-el-arte-colombiano>
- Urriago, H. (2006). *Caligrafías del asombro*. Cali: Universidad del Valle.
- Uzcategui, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sildia Reyes*. Madrid: Eutelequia.
- Valcárcel, M. (1 de 03 de 2015). *Doris Salcedo: El arte como cicatriz*. Obtenido de Revista Alejandra de Argos:
<https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>
- Valenzuela Klenner Galería. (2022). *Liliana Angulo*. Obtenido de <https://docplayer.es/74666965-Liliana-angulo-valenzuela-klenner-galeria-carrera-5-26b-26-tel-bogota-colombia.html>
- Van Heusden, B. (2010). Estrangement and the representation of life in art. En A. v. Oever, *Ostrannenie. On "Strangeness" and the moving image. The history, reception and relevance of a concept*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vanegas, C. (2019). Artista invitada. Beatriz González. *Nómadas*(51), 232-241.
- Vatulescu, C. (2006). The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices. *Poetics Today*, 27(1), 35-66.

- Vidler, A. (2001). *Warped Space. Art, architecture and anxiety in modern culture*. Londres: The MIT Press.
- Viñas Amarís, A. M. (2021). Arte y violencia en Colombia, ¿cómo continuar pensando el arte colombiano? Diálogo con Álvaro Medina. *Revista de Estudios Colombianos*(57).
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Viso, O. (1996). Doris Salcedo, The Dynamic of Violence . En *Distemper: Dissonant Themes in the Art of the 1990s* (págs. 86-95). Washington: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.
- Vivas Hurtado, S. (2012). Kirigaiai : Los Géneros Poéticos De La Cultura Minika. *Antípoda. Revista de Antropología*(15), 223-244.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Madrid: Katz.
- Wallerstein, I. (1996). *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI.
- Walsh, C., & Mignolo, W. (2003). Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo. *Polis [En línea]*(4). Obtenido de <http://journals.openedition.org/polis/7138>
- Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. *The journal of aesthetics and art criticism*, 15(1), 27-35.
- White Cube Gallery. (2020). *Doris Salcedo. Tabula rasa VII 2018-2020*. Obtenido de White Cube Gallery: <https://whitecube.viewingrooms.com/artworks/9542-doris-salcedo-tabula-rasa-vii-2018-2020/>
- Zabala, L. (1996). Elementos para el análisis de la intertextualidad. *La Colmena*. Obtenido de Academia.edu: https://www.academia.edu/1331310/Elementos_para_el_an%C3%A1lisis_de_la_intertextualidad