



Centre de recherches interdisciplinaires  
DÉMOCRATIE, INSTITUTIONS, SUBJECTIVITÉ



COLPAZ  
[www.uclouvain.be/cridis](http://www.uclouvain.be/cridis) - [www.colpaz.org](http://www.colpaz.org)  
PLATEFORME D'INFORMATION SUR LA SITUATION HUMANITAIRE  
ET LE CONFLIT ARME COLOMBIENS

– No reproducir sin autorización –

## ARTE Y VIOLENCIAS DE MASA. ENTREVISTA CON JUAN-MANUEL ECHAVARRIA

por Matthieu de Nanteuil (UCL/CRIDIS)

– Entrevista realizada en mayo 2010, publicada en mayo 2012<sup>1</sup> –

*La obra de Juan-Manuel Echavarría es múltiple. Primero escritor, el artista es ahora un fotógrafo reconocido, pero une a su trabajo fotográfico, una intensa actividad narrativa. Es entonces cierta concepción del arte –una práctica artística urdida con curiosidades, con lugares recorridos varias veces, con encuentros, pero también y primeramente, con relatos– lo que aquí se interroga. Esta multiplicidad le permite al artista tomar riesgos. Hubo primero –gesto inaugural– las fotografías de aquellos maniqués de ausentes miembros y mutilados rostros. ¿Cómo separarlos de esta observación que precisa el lugar: « Los transeúntes tocaban los vestidos, rozaban las prendas, pero nunca miraban los cuerpos »? Llegó después aquel vídeo en el que se ven rostros quebrados –testigos de la masacre de sus familiares en una ciudad del Chocó– cantar su dolor y su esperanza, « porque solo el canto permite decir lo que las palabras son incapaces de decir ». Hubo esas tumbas de Puerto Berrio, paredes de color levantadas desnudas en el viento de lo absurdo, en las que aflora un mundo aparte –mezcla de resistencia política y de rituales populares, lugar silencioso de la grandeza moral. Más recientemente, hubo ese riesgo, hasta vértigo: pedirles a unos ex-combatientes que dibujaran lo que vieron sus ojos, hicieron sus manos, destruyeron fríamente sus cuerpos y sus espíritus. No era para hundirse en la impunidad, sino para situarse en la punta extrema del discurso: pedirles a los actores de la guerra ser los sepultureros de su propio olvido, volverlos a inscribir en la cadena de las responsabilidades y rechazar toda coartada.*

---

<sup>1</sup> Traducida por Marie Estripeaut-Bourjac, editada por Angela Maria Ocampo y Alexandra Woelfle.

« ¿Que no sabíamos? » Sí, sabían sus manos —y esas manos no engañan. Las manos que pintan son también las manos que mataron: así es el lugar sin lugar de un arte que se niega a rendirse ante las ilusiones de una Colombia absuelta por las virtudes de la propaganda y del tiempo que pasa. En efecto ¿cómo negar la evidencia ante esas pinturas en las que se encuentran, en la fugacidad de un gesto, a Daumier, a Pissarro y a Gauguin? La palabra del artista surge aquí, cual murmullo tenaz: « Aceptaron pintar, en el anonimato. Muchos de ellos son analfabetos. Sus pinturas valen todos los discursos. Allí se ve obrar la lógica misma de la guerra: un mundo esquizofrénico —de un lado a otro del río, en el estadio de fútbol y la escena de la masacre—, la ley del talión, las puestas en escena macabras, y las micro-historias de las que la gran Historia se compone». Ana Tiscornia, quien acogió en Medellín la exposición La guerra que no hemos visto, tuvo sin lugar a dudas la expresión más justa: « Más allá de todo, esta exposición hace tambalear la retórica del olvido». El arte, vehículo de una realidad que no se quiere ver más, trabajo mil veces reiterado, gestos inacabados, tensiones extremas al límite de lo decible, que sortean los baches de lo cotidiano y conducen al interior de lo real.

En filigrana, lo que se elabora ante nuestros ojos es determinada relación del arte con la violencia. Bien es cierto que el arte no existe sin una función crítica: denuncia, de mil modos, la violencia convertida en sistema. Pero su mensaje es a la vez más profundo y más modesto: opera una mutación en el mismo campo del discurso. El lenguaje del arte no sólo es el de la denuncia. No dice lo verdadero: funciona como un baluarte contra todas las mentiras. No indica con la precisión de un metrónomo la responsabilidad de tal o cual actor, de tal o cual institución: dice la complicidad de los actores y de la violencia, la porosidad de las instituciones con los crímenes masivos. Recuerda que una sociedad, cuyos fundamentos descansan en la industria del crimen, es una sociedad carcomida desde el interior. La sociedad... ¿pero cuál? A la hora de la globalización, cuando Colombia está inserta hasta tal grado en los intercambios económicos internacionales —y no sólo a causa del tráfico de drogas— ¿sólo deberíamos hablar de la sociedad colombiana? Pero, ¿adónde va la droga, si no es primero hacia Occidente? ¿En dónde circulan los informes sobre las violaciones sistemáticas de los derechos humanos, si no es en las agencias de prensa, las instituciones y los estados mayores diplomáticos internacionales? ¿Quién explota el subsuelo colombiano quién permite a Colombia dotarse con material ultra-moderno, quién compra las exportaciones colombianas, si no son Europa y Estados Unidos, esos socios privilegiados? Cuando el mundo se ha convertido en una supuesta « aldea », no puede ser válida la idea de un « país exótico » que sería portador por sí solo de una violencia recurrente. Colombia representa una parte, específica por cierto, más no excepcional, de esa relación íntima que nuestro mundo moderno mantiene con la idea de humanidad —o, para ser preciso, con la de su negación. Robert Antelme, Vassili Grossman, Germaine Tillon, Hannah Arendt, Zygmunt Bauman, y tantos otros, sí lo saben.

Actualidad del arte: dar a ver un régimen de complicidad, más allá de cualquier explicación. Subrayar las constantes idas y vueltas entre lo « cotidiano » y lo « excepcional », lo « normal » y lo « patológico ». Más precisamente, derribar las fronteras. Al manto de plomo de cierto mutismo, este arte opone la pluralidad de las formas, lo punzante del testimonio popular, la experiencia de la guerra y de la sobrevivencia. He aquí porque, de nuevo, esta práctica artística diversa se ordona alrededor de la narración. No se trata de superponer un discurso sobre otro, sino de autorizar una palabra que vuelve a conducir el gesto artístico a su material y a su anclaje. « En tal sitio encontré a tal persona, fue allí donde nació tal o cual idea... » La palabra subjetiva del artista, que prohíbe la fascinación del arte por el arte, desemboca al mismo tiempo en un nuevo régimen narrativo: subraya lo inacabado del acto artístico, su inserción en el mundo que representa y del cual no se puede abstraer. Emerge entonces un lenguaje global: una palabra y un gesto que se mantienen como en vilo encima de un abismo del que, sin cesar, subrayan la actualidad. Una palabra sin certezas, pero que saca su fuerza de su aptitud a dirigirse a

*todos, a articular la subjetividad del artista con la de cada uno de nosotros. Un gesto preciso y específico, pero que abre sobre lo que habita su ser más íntimo: exhumar lo real, levantar las montañas de indiferencia y miedo que inhiben la sociedad, que le impiden extaerse de la lógica de la guerra. Mediante el acto artístico, lo real está de regreso en la narración, el ágora se reconstituye alrededor y a partir del reconocimiento del asesinato – y no de su denegación. Lenguaje particular, pero capaz de implantarse en los lugares más recónditos de la sociedad. Lenguaje elaborado, pero capaz de habitar y de ser habitado por los ciudadanos más de a pie.*

*Añadamos así un punto esencial: tal lenguaje nada tiene de supuestamente « neutro ». No busca esquivar el análisis racional y menos aún en el marco de una ética a la cual el arte puede y debe ser medido, como cualquier otra actividad humana. Al contrario, por su misma diversidad, la obra de Juan-Manuel Echavarría solicita este marco; así lo demuestra la entrevista que sigue. La jerarquía de las responsabilidades, el análisis crítico de las relaciones de dominación, la capacidad de deshacerse de una confusión entre los géneros mantenida con tanta pericia por todos aquellos que tienen intereses en la guerra, son otras tantas posibles prorogaciones de su obra. Pero, al mismo tiempo, el arte obliga a reformular algunos aspectos fundamentales de tal camino: la imputación de las causas no puede efectuarse en la ignorancia de los hechos y la ética tampoco puede prescindir de un trabajo sobre lo visible, lo que le permite a una sociedad ver o no ver, el desafío del reconocimiento del otro. Hay un como presupuesto antropológico al que no se puede ocultar y que permite subrayar el arte en general –y éste en particular.*

*Ver, saber... Sin lugar a dudas, se sitúa esta dualidad en el centro de todo trabajo artístico. Sin lugar a dudas, la obra de arte tiene por función primera la de volver a inscribir al hombre en el humus elemental, que convierte a los sentidos en algo más que meros órganos: en el vehículo posible de nuestra humanidad –o de su puesta entre paréntesis en los dédalos de la « ocupación » o del « entretenimiento ». Pero estos elementos cobran aquí una inflexión particular cuando, sin dejar reducirse a la posibilidad de un discurso que fijaría su significación final, surgen en el seno de una sociedad en guerra. Entonces, la obra no solo señala con el dedo una violencia abstracta y forastera: la obra es el dedo, a quien lo levanta y a quien va destinado. Ante la Medusa que petrificaría a su presa, ante la violencia que, por su abominación, paralizaría a quien encuentre a su paso, esta obra nos recuerda... que la Medusa tiene cara humana. En Colombia y en otros lugares.*

## **UNA TRAYECTORIA ARTÍSTICA: DESPUÉS DE LA ESCRITURA, EL APRENDIZAJE DE UNA « MIRADA PARTICULAR »**

*MdN – ¿Cómo resumirías lo esencial de tu camino?*

JME – Lo que me interesa hoy día en mi fotografía es salir de esta burbuja de cuatro paredes que es mi estudio en Bogotá, es ir al campo colombiano, tan azotado durante tanto tiempo por una violencia inimaginable. Una de las mejores formas para conocer nuestra realidad – a la cual aquí decidimos darle la espalda –, es escuchar las historias de los campesinos y aprender de ellos. Esta es la capital de la indiferencia, en Bogotá no nos interesa mirar más allá; hay tanta repetición de las noticias en los medios de comunicación, tantos reportajes y imágenes, que la violencia es nuestro pan de cada día. Y eso nos anestesia. Sin embargo también pienso que no querer ver es un mecanismo de defensa del ser humano, que permite vivir sin salir de su *comfort zone*. El poema

de W. H. Auden, “Musée de Beaux Arts”, en el cual reflexiona sobre una pintura de Brughel llamada *La caída de Ícaro*, habla precisamente de este mecanismo: no captar para no involucrarse. Este poema en gran medida me inspiró en el 2006 para hacer una serie de seis fotografías llamada *Monumentos*. En ella trato de mostrar la indiferencia, que considero una de las fuerzas que perpetúa el ciclo de violencia con el cual nos acostumbramos a vivir en Colombia.

*¿Pero cómo empezó todo esto? Según entendí ¿fue la escritura tu primera actividad artística? ¿Crees más en el poder de la imagen que en el poder de las palabras?*

Nací en 1947 y no creo que en Colombia haya habido un año de paz ni siquiera durante el Frente Nacional<sup>2</sup>, periodo durante el cual, según el sociólogo francés Daniel Pécaut, había una violencia “larvada”. A esa época corresponde también *La violencia (1962)*, el cuadro del pintor Alejandro Obregón, donde vemos una mujer muerta, preñada, con el estomago abultado, que parece anunciar una violencia que está a punto de estallar. Este es un país que en el siglo XX ha tenido sesenta años de guerra. De mi parte, fue esa relación entre transeúntes y maniqués desfigurados lo que rompió mi apatía. Estos maniqués de la calle los transformé en una serie que llame *Retratos* y sobre los cuales volvere a hablar. Pero fueron ellos, los que me mostraron el norte para explorar la violencia a través de la fotografía. Mi tercer libro, que nunca se publicó, *Emilia O.* era la historia de una mujer aristocrática y su indiferencia ante la guerra. Algo había ya, había un comienzo, pero no lo sentía tan fuerte. Pero tengo que contestar tu pregunta...

A los 11 años me mandaron interno a un colegio en Estado Unidos; allí hice la parte esencial mi educación. Estudié Literatura, Historia del Arte y Humanidades. La lengua que usaba era, el inglés. En esos años fui perdiendo mi lengua materna y, cuando volví a Colombia, descubrí que se me había fragmentado mi idioma y que mi vocabulario ya no existía – ¡incluso leer a García Márquez en español se me hacía difícil! Siempre tuve sensibilidad hacia las artes, así que decidí escribir, y lo hice porque sentí necesidad de recuperar mi lengua. Tendría 22 o 23 años. Ese primer libro, llamado *La gran catarata*, lo escribí con ayuda de diccionarios etimológicos, en español; duré ocho años haciéndolo. Pero fue un momento determinante. Ahí entré al corazón del este idioma; fue una experiencia casi-trascendental. Pero a los 49 años me di cuenta de que ya no podía seguir escribiendo, que la palabra misma me estaba diciendo, “¡Lárguese!, usted ya no tiene tiempo para escribir”. Entonces fui donde un par de amigas mías, artistas muy reconocidas, Liliana Porter y Ana Tiscornia, y ellas me aconsejaron: “Coja una cámara fotográfica”. Cuando les expliqué que yo estaba al borde del precipicio, ellas me empujaron al abismo.

Un día, en 1995, me fui con la cámara al Veinte de Julio, un barrio al sur de Bogotá donde hay un templo al Divino Niño, un lugar de mucho peregrinaje. Nunca había estado allí y yendo por una avenida muy grande, con las aceras muy amplias, vi dos o tres cuerdas de almacenes de ropa con maniqués afuera donde exhibían las prendas. Pero los rostros estaban rotos, los cuerpos incompletos o mutilados, muchos no tenían ojos ni narices. Parecían civiles víctimas de una guerra. Fue un choque. Ahí tomé mi primera serie en blanco y negro, sobre estos maniqués y

---

<sup>2</sup> El Frente Nacional fue un acuerdo entre los partidos Liberal y Conservador para alternarse durante 16 años, desde 1958 hasta 1974, la presidencia de la República y mantener una cantidad igual de parlamentarios de cada partido en el Congreso.

estas mutilaciones y estos rostros. Fui varias veces, sin embargo lo más importante es que, desde la primera vez, vi a las personas pasar, mirar la ropa, tocar la tela, pero nunca detenerse a observar los rostros mutilados. Entonces me reconocí como uno de ellos y dije: “Ese también soy yo; no he visto la violencia que vivimos aquí en Colombia, no la he *querido* reconocer”. Al ver esa primera serie, que llamo *Retratos*, pensé que mi fotografía debía explorar la violencia en el país. Cinco o seis años después cuando ya empecé a hacer videos volví a este lugar “inaugural”. Quería filmar la indiferencia de los transeúntes que invisibilizaban esos rostros, que invisibilizaban la violencia misma. Pero cuando llegué a la avenida encontré que ya no había almacenes. La escena aquella había desaparecido.

*Y después ¿qué hiciste?*

Vino una serie de 32 fotografías, llamada *Corte de florero*. Construí unas flores con huesos humanos, que conseguí con algunos médicos, y los fotografié inspirado en las láminas de la *Expedición Botánica de Mutis*, quien en 1783 abrió las puertas para que entrara el “*spiritu de la Ilustración*” al Nuevo Reino de Granada (hoy Colombia). Lo que mí me parece muy interesante de *Corte de florero*, o muy personal, es que en los años cincuenta, en la cual se ocurrió esa guerra civil entre liberales y conservadores, fueron también el teatro de una violencia inimaginable, sobre todo en el campo. Se hicieron unas transgresiones a los cadáveres, que se llamaban “cortes”: “corte de corbata”, “corte de mica”... Y yo de niño —vivía entonces en Medellín—, escuchaba sobre eso. El “corte de corbata” era una transgresión en la cual al cadáver se le abría un agujero en la garganta y el perpetrador le sacaba la lengua por ahí; en el “corte de mica”, entiendo que a la víctima se le cortaba la cabeza y se le colocaba sobre el estómago o en medio de las piernas. Durante estos años, se observó una forma de recomposición, de reconfiguración del cuerpo mediante estas prácticas siniestras. Hay fotografías que documentan el “corte de corbata”, el “de mica”, pero ninguno el “de florero”. Este consistía en cortar la cabeza y las extremidades de la víctima e introducir en el torso los brazos y algo de las piernas y los pies como si el torso fuera un florero. Entiendo que los nombres eran dados por los mismos campesinos. Creo que yo oía eso a través de la radio, porque en mi niñez no tuve televisión.

*Más allá de todo ¿esto no te fue transmitido por la historia familiar?*

Estoy convencido de que mis papás hablaban de la brutalidad de estos cortes, de estas prácticas, y creo que el servicio doméstico hablaba de eso también. Entonces a mí esto se me quedó atrapado en mi inconsciente, y cuando leí el libro de la antropóloga María Victoria Uribe, *Matar, rematar y contramatar*, donde habla de los cortes en el Tolima, afloró la memoria, y estos recuerdos de mi niñez me impulsaron a hacer la serie *Corte de florero*. Quizá estas historias sobre los cortes eran muy abstractas para mi mente infantil, pero algo sí debió quedar atrapado en mi imaginación, de no ser así no hubiera hecho estas “flores del mal”. Hay una imagen, en los años cincuenta que quedó impresa en mi niñez: “aplanchar”. Yo oía —y creo que esto sí era la radio— que en un pueblo entraban los liberales o los conservadores, y “aplanchaban” a los contrarios. Parece que una banda de hombres con la parte plana del machete golpeaba a los enemigos. Creo que ese es el origen de la palabra “aplanchar”. Pero yo no la entendía y recuerdo que me iba para

el cuarto de ropa y veía a la muchacha planchando e imaginaba que eso era lo que se hacían unos a otros. Sí, era una imagen muy visual lo de aplanchar. Esto lo menciono por primera vez, nunca lo había hecho, ¿pero los pantalones, la camisa que planchaba la muchacha de alguna forma me representarían una persona en mi niñez?

*Después de esto, parece que entras de lleno en tu trabajo artístico, llevado por la certeza de tener que emprender un trabajo sobre la imagen, lo visible, los sentidos que anteceden o sobrepasan la escritura...*

Eran apenas los inicios de mi proceso con la fotografía. Entendí que mi fortaleza estaba en la imagen, y que además con ella podía crear símbolos y metáforas. Como artista me interesa la metáfora; aprendí a utilizar la imagen en mi literatura y luego en la fotografía, que para mí, primero que todo, es arte visual. Por eso, después viene *La bandeja de Bolívar*. Esa obra nace de la indignación que sentí con el gobierno de Ernesto Samper, cuando él negó que el narcotráfico le hubiera dado dinero a su campaña. A pesar de pruebas abrumadoras, no renunció a la presidencia y el Congreso no lo hizo renunciar. En fin, un problema político muy grave, donde se burlaron de los colombianos. Mi hermano Andrés había conseguido en un anticuario en Bogotá una bandeja de la vajilla de Bolívar, decorada con unas rosas y la inscripción “República de Colombia para siempre”, o sea, un plato conmemorativo de la utopía fundadora de nuestro país, del nacimiento de Colombia como República. Él me la regaló y en ese momento de indignación dije: “Quiero romper esta bandeja”. De ahí nació la idea, es una serie de 10 fotografías: la primera es la bandeja intacta, que se va rompiendo hasta quedar hecha un pequeño túmulo blanco. Después hice un video con esas diez fotografías y le añadí sonido; usted nunca ve una mano rompiendo el plato, simplemente las imágenes de esta bandeja desintegrándose, pulverizándose, hasta terminar finalmente en un montículo de polvo que parece ser de cocaína. En el siglo XXI seguimos en guerra, y el dinero del narcotráfico penetró todas las instituciones de este país.

Luego vino *La María*, un proyecto con siete mujeres y cuatro hombres, que fueron secuestrados de la iglesia La María en Cali en mayo del 2000. Fue un secuestro masivo. El ELN (Ejército de Liberación Nacional) entró a la iglesia, dividió en grupos a la gente para poder manejarla mejor, y se llevó a muchas personas, entre ellas a estas siete mujeres, a las selvas húmedas de los farallones de Cali. Lo peor es que, siempre y cuando un secuestro no sea político sino económico, como fue el caso de estas personas, y como son la mayoría de secuestros en Colombia, a ti te vuelven un objeto, una mercancía con un solo “comprador” potencial: tu familia. Esta es la deshumanización que la persona sufre en el secuestro. Ellas me permitieron fotografiar lo que trajeron del monte y que grabara cada una de sus historias, que son muy dolorosas, con episodios de mucha tensión entre todas, y también con momentos profundamente poéticos.

En este cautiverio duraron cinco meses durante los cuales se dedicaron, entre otras, a inventar estrategias de supervivencia como por ejemplo buscar insectos y coleccionarlos. Esa actividad se volvió muy importante porque ellas les mostraban sus insectos a quienes las custodiaban; ellos salían por el monte, les traían otras especies y les preguntaban si ya las tenían en sus colecciones; entonces sirvió de puente de comunicación con los guerrilleros. Yo creo que de las cosas difíciles y necesarias en un secuestro es la comunicación entre el secuestrado y sus captores. Ellas hicieron

una colección de insectos muy variados. También dicen que vieron unos ríos extraordinarios, transparentes, con lechos de colores que hacían ver las aguas doradas, rojas o verdes; de ahí sacaban piedras y labraban figuras como mariposas, o nombres de seres queridos. Creo que en este trabajo había mucha esperanza; al labrar el nombre de una persona pensaban que esa pequeña piedra iba a ser un regalo, un *souvenir*, y así sucedió; las trajeron para regalárselas a sus familias y amigos. Creo también que estos objetos son como una resistencia al olvido. Finalmente esas piedras y esos insectos son testigos de los momentos que vivieron en el secuestro.

Otro ejemplo. Cuentan que unirse como grupo fue una cosa muy difícil porque tenían que dormir en espacios muy reducidos, en un cambuche; un cambuche no tiene colchón ni almohada, y claro, compartir este espacio tan pequeño y apretado era muy difícil, entonces comenzaron a tener conflictos. Al principio se peleaban mucho, pero llegó el momento en que entendieron que si no se unían iba a ser muy difícil. Y cuentan una historia bellísima; desarrollaron un sonido, un grito, que llamaban “el rugido del león”. Cuando alguno se iba libre, los otros se agrupaban en círculo, se abrazaban, y mientras la otra persona se alejaba ellos hacían el rugido del león para que esa persona se llevara el cariño y la voz de todos. Son historias muy conmovedoras, muy duras, muy dramáticas también, pero ellas tuvieron el coraje – y la inteligencia – para comprender que debían actuar en grupo y ser creativas. Porque además hacían obras de teatro. Decían: “Bueno, esta noche qué vamos a hacer. Imaginémonos que nos vamos a un restaurante, el más delicioso. Y tú Melitza, ¿qué quieres pedir hoy?”. Y actuaban sus fantasías, se podían reír. Fueron muy creativas en medio de su secuestro...

También, en *La María*, hubo algo muy importante dentro de mi proceso artístico, documenté las voces de ellas contando su historia y coexiste con un trabajo visual que son las fotografías de sus objetos, y en mis trabajos posteriores, como *Bocas de Ceniza* vuelven a conjugarse las artes visuales y la palabra oral. *La María* fue muy importante porque allí estaba la semilla de algo que vendría muchos años después y fueron los talleres de pintura con los ex-combatientes. Le pregunté a Melitza, que era profesora de arte, si tuvo miedo de que la mataran y me dijo: “No, porque entre las personas que nos custodiaban había niños... de la edad de mis niños”. Y ahí dije, hay que conocer las historias desde la otra orilla. *La María* se ha mostrado muy poco, solo en el Museo de la Tertulia en Cali, hace algunos años. Es una obra visualmente muy bella.

Vinieron un fin de semana a Bogotá y estuve conversando con ellas. Es bien fascinante porque los insectos los traían en estuches de casetes que los guerrilleros les dieron para que los pudieran guardar. De cada una de las diferentes especies había entre dos y ocho ejemplares, en fin, a excepción de una cucaracha de cola larga de la cual trajeron once ejemplares de la misma especie. Fue entonces cuando pense en fotografiarlos dentro de la caja de casete ya que en el grupo de las mujeres también había cuatro hombres. En total eran once personas. Y los insectos apenas cupieron, quedaron muy apretados, casi como si el uno estuviera encima del otro, muy parecido a como les tocaba a estas once personas dormir en sus cambuches durante las largas noches de su secuestro. De alguna manera, sentí que se representaban en esta especie. No dejo de pensar en estos insectos y en la *Metamorfosis* de Kafka; finalmente ellas fueron transformadas en objetos, en mercancías, como el personaje de Kafka, Gregorio, es transformado en un insecto. Cuando les

mostré la fotografía de los once insectos metidos en el la caja de casete, Melitza como Rossana de inmediato dijeron: “Estas somos nosotras”. Se vieron como insectos... antes de volver a la condición humana.

*Quisiera detenerme un momento en este punto. Sin lugar a dudas, algo en tu trabajo artístico tiene que ver con el tema de la « toma de conciencia ». Eso remueve en profundidad las acostumbradas representaciones que cada cual tiene de la sociedad colombiana. Contiene además mucho más que meras imágenes: allí se encuentran tanto la oralidad, como experiencias auditivas, pero también historias. Como lo veremos en el caso de los talleres de pintura con los ex-combatientes, los cuales dieron lugar a la exposición La guerra que no hemos visto, la narración hace un permanente acto de presencia en tu manera de presentar las obras y, por ende, de crear. Hay que escuchar las historias que cuentas respecto de los diversos cuadros —cómo fueron naciendo los contactos, lo que te dijo el excombatiente en cuanto a su experiencia de la guerra, la escena que él o ella intentó pintar, etc. — para entender su lógica y su significación exacta. Es un poco como si el mismo modo que tienes para elegir y entrar en tus temas supusiera una palabra... no artística.*

Así es, detrás de mis imágenes estan las palabras, casi siempre hay una historia. Esto debe ser un legado de mi escritura.

*Desde este punto de vista, no sólo abres la puerta de un mundo de imágenes oscuras o fantasiosas, abres también una ventana sobre lo real, una ventana sobre un real que ya no logramos ver o mirar de frente.*

Eso ha sido parte de mi proceso, eso no existía en mi literatura, mi literatura era onírica. No quería tocar la realidad, ni política, ni económica, nada de eso. Desde que empecé a fotografiar, desde cuando hice los maniqués comencé a leer sobre la historia de Colombia y de otros lugares, por supuesto, que también han vivido momentos extremos. La fotografía me llevó al texto, y a la reflexión.

*Esto vuelve a encaminarte hacia la escritura, pero mediante un camino inédito...*

Es correcto. Y también a la oralidad, a las historias de los que la han vivido la violencia en carne propia.

*Esto me parece la introducción perfecta para mencionar Bocas de Ceniza. ¿Qué pasó?*

Yo estaba en el pueblo de Barú a principios del 2003, y una noche estábamos sentados tomándonos unas cervezas, cuando de pronto llega un individuo, se sienta, nos tomamos unos tragos y dice: “Tengo una canción, ¿la quieren escuchar? Yo la compuse”. Por supuesto, la escuchamos. Era una canción en la que le agradecía a Dios por haberlo salvado de una masacre, entonces me di cuenta de que Dorismel, el cantante, había transformado su profundo dolor en un canto. Hablé con él y le pregunté si me permitía filmarlo cantando su canción a cappella. Después cuando volví a Bogotá y lo escuché de nuevo me conmovió muchísimo y dije, “¿dónde más?, esto no puede ser un fenómeno aislado; en Colombia tiene que haber muchas víctimas que como Dorismel ha transformado su dolor en una canción”. Algunos meses después vi un noticiero de

televisión donde mostraban al presidente Pastrana visitando el pueblo de Bellavista en Bojayá donde ocurrió una masacre dentro de una iglesia el 2 de mayo del 2002. Pero en esta misma noticia, y en una fracción de segundo, muestran a dos muchachos que cantaban una canción sobre la masacre. Ahí fui. Encontré a Noel y a Vicente. Ellos le habían compuesto una canción al horror del cual fueron testigos en su pueblo de Bellavista. Y ellos me habían dado la visión de lo que podría ser *Bocas de Ceniza*. Les contacté y ellos también me permitieron que los filmara a cappella y ellos me hicieron el contacto con otros cantantes de Bojayá. Este pueblo está junto al río Atrato, en el Chocó. Este río es un corredor estratégico para entrar armas en la costa pacífica, y para sacar droga. Allí siempre había mucho conflicto; guerrilla y paramilitares se peleaban el lugar. Los paramilitares se habían adueñado del corregimiento de Bellavista y de otro pueblo al frente llamado Vigía del Fuerte. La guerrilla llegó a sacarlos, hubo un enfrentamiento muy fuerte y la población buscó protección en la iglesia. La guerrilla lanzó una pipeta de gas – un arma que usa las FARC a menudo –, esta cayó sobre el techo de la iglesia y hubo 79 muertos. Cuerpos brutalmente destruidos y mutilados. A Bellavista y a Vigía del Fuerte he ido durante varios años a la conmemoración de la tragedia. Allí el cementerio no significa mucho para esta cultura afrocolombiana, guardan la memoria a través de sus cantos. Conozco más de diez personas que le han compuesto canciones a esta masacre y al horror que vivió la población.

*¿Cuáles fueron los actores armados implicados en esta masacre?*

Todos tienen responsabilidad en esta masacre: los paramilitares y las FARC peleaban por este corredor estratégico, estaban en combate, y el Ejército colombiano dejó pasar por el río Atrato a los paramilitares. Pero es el arma de las FARC la que acaba con la vida de tanta gente y de una forma brutal. Muchos cuerpos quedaron desmembrados e irreconocibles. Domingo, uno de los cantantes en *Bocas de Ceniza*, fue quien recogió los muertos. Sus descripciones son una cosa inimaginable. Sin embargo cuando le pregunté a Luzmila (otra de los cantantes en *Bocas de Ceniza*), sobre la violencia que vivió en su pueblo – Juradó, un lugar muy golpeado por la guerra en el pacífico colombiano –, ella me respondió que era incapaz de contarle con palabras pero que sí, con la canción era posible. Eso me llamó mucho la atención y me ha hecho pensar que la transformación que se logra en el arte es lo que nos permite ver el horror sin paralizarnos, sin petrificarnos. En la exposición de *La guerra que no hemos visto* en el Museo de Antioquia, curada por Ana Tiscornia, recuerdo que frente a una pintura muy dura de un ex combatiente – donde se representa otra masacre –, el curador de este museo, Conrado Uribe, me comentó que el arte es como el escudo de Perseo en el cual sí, podemos mirar el rostro de la Medusa. No olvidemos que en el mito griego el rostro de la Medusa nunca se podía mirar directamente: petrificaba de inmediato.

*El arte ¿para oponerse a la petrificación? ¿Qué quieres decir con esto?*

Quisiera insistir sobre el tema de cómo a través del arte podemos mirar el horror. Pensemos en Goya: él en uno de sus grabados de la serie *Los desastres de la guerra*, nos muestra una masacre de

civiles y debajo escribe, “No se puede mirar”<sup>3</sup>. ¿Goya nos estará diciendo que lo que no podemos mirar de frente, si lo podemos mirar indirectamente a través del arte? También puedo observar sin paralizarme los grabados de 1633 del francés Jacques Callot, que él llamó, *Les miseres et les malheurs de la guerra*<sup>4</sup>. Igual me sucede con la pintura en blanco y negro de un excombatiente de la guerra colombiana, quien en el 2009 nos representó la tortura de un hombre colgado de un árbol<sup>5</sup>. Todas estas imágenes me confrontan con el horror, pero todas me permiten mirarlas, sobrecogerme, reflexionar. Me llama la atención que a pesar de haber un espacio de más o menos doscientos años entre cada una de ellas, en las tres se repite la guerra con el mismo hilo conductor: la deshumanización y la repetición de su inimaginable crueldad.

*Aprovecho la oportunidad para confiarte algo que se me ocurre al escucharte. Primero, me parece que hay en tu trabajo un gesto fundacional de « descentralizar », que consiste en « ir a ver », en trabajar en los lugares en los que se desenvuelve la violencia como también en lugares en donde hay resistencia a esta violencia. Pero hay más. Detrás de este juego de « ver y no-ver », se esconde cierto modo de ejercitar la visión: el aprendizaje de lo que se podría llamar « una mirada indirecta ». Se trata de organizar cierta mirada, sin por eso incurrir en el voyeurismo o peor aún, la pornografía. Porque existe una manera pornográfica de mirar la violencia, que nos aspira en el vórtice del espectáculo orgánico, que nos zambulle en el detalle de los cuerpos mutilados y atrofiados. Dicha reflexión nos coloca así ante una de las dificultades encontradas por Occidente cuando tiene que abordar estos temas, especialmente en el terreno periodístico: el monopolio de la visión o, más precisamente, el predominio del « ver » en el uso de los sentidos. Este monopolio privilegia un sentido en detrimento de los demás. Atestigua del cómo se hizo, en el plano antropológico, el desarrollo de la racionalidad técnico-instrumental, al efectuar una como selección en la relación sensible del hombre con el mundo. Es la pluralidad de la receptividad sensorial que se niega así, con todas las secuelas estéticas que se derivan de ello —una pluralidad que, al contrario, se sitúa en el corazón de las sociedades no-occidentales. A su modo, tu obra contribuye a un nuevo despliegue de dicha pluralidad. Al juntar lo visible con la oralidad, al jugar con la pluralidad y la indecisión formales, tu búsqueda estética me parece desbaratar las trampas de la omnipotencia del ver y, por eso mismo, volver a poner lo visible ante su exigencia fundacional: « mirar » con el sentido del aprendizaje de una « postura » total. Mirar, oír, sentir, vivir...*

Perfecto. Como te decía, en este lugar de Bojayá donde hubo esa masacre dentro de la iglesia, el cementerio no significa mucho, a diferencia de Puerto Berrío; lo importante en Bojayá es la oralidad. Eso es bien fascinante. En estas culturas afrocolombianas la oralidad es fundamental. Cada vez que voy a las conmemoraciones de la masacre me encuentro que hay alguien más que ya ha compuesto alguna canción sobre la tragedia. Entonces es mediante la palabra y el canto como esta comunidad guarda la memoria.

---

<sup>3</sup> *No se puede mirar* pertenece a la serie de 82 grabados que el pintor español Francisco de Goya realizó entre 1810 y 1815 sobre la llamada Guerra de Independencia española, ocurrida en 1808. El grabado detalla las víctimas de los fusilamientos.

<sup>4</sup> Sobre la Guerra de los Treinta Años.

<sup>5</sup> En la ya mencionada exposición *La guerra que no hemos visto*.

## ENTRE RITUALES Y RESISTENCIAS, UNE ESTÉTICA DE LA EXPERIENCIA POPULAR: “LAS TUMBAS DE PUERTO BERRIO”

*Llegamos así a lo que me parece constituir una de tus obras mayores: Las tumbas de Puerto Berrio. Dió lugar a una serie de exposiciones, Réquiem NN entre otras, en la Galería Sextante de Bogotá, a finales del 2009 y principios del 2010. Esta obra también se expuso recientemente en la Casa de la Cultura de Puerto Berrio, desde noviembre del 2010.*

Terminé *Bocas de Ceniza* creo que a principios del 2004, y luego tuve un espacio de mucho silencio que me duró como año y medio hasta cuando me visitó Laurel Reuter, quien dirige un museo en Grand Forks, North Dakota, Estados Unidos. Ella estaba preparando la exposición *The Disappeared*<sup>6</sup>, entonces hice una serie de fotografías que se llama NN – *Ningún Nombre*, y las mostré allí. Fue ahí cuando empecé a pensar en los desaparecidos, un tema muy marginal, muy callado en Colombia, aunque si la desaparición forzada viene desde tiempo atrás en la historia del país. En la violencia de los años cincuenta los cuerpos se botaban al río; y en las pinturas recientes de los ex combatientes vemos muchos cadáveres en los ríos. El Estado tiene una enorme responsabilidad con respecto a las desapariciones forzadas. El ejemplo es la desaparición de once personas durante la toma del Palacio de Justicia, o los asesinatos de civiles cometidos por miembros del Ejército, conocidos como “falsos positivos”<sup>7</sup>. Algo que ha sido muy perturbador para mí, así como la complicidad de miembros de las fuerzas del Estado en muchas de las masacres de los paramilitares. Algunos ex paramilitares en los talleres de pintura me contaron que ellos llamaban a los soldados del Ejército Colombiano, “primos”. Eso nunca lo podré olvidar.

*Semejante contribución del Estado a la destrucción de la sociedad no es propia de Colombia. Se encuentra en todos los casos en los que se configura un sistema político autoritario o totalitario, cuya permanencia se vale del bloqueo de la sociedad (de su autonomía, de sus aspiraciones, etc.). Pero la práctica de la desaparición forzada a gran escala, como es el caso de Colombia, se explica con algunos rasgos específicos, que tienen que ver con la historia colombiana misma. Me parece que dos rasgos se deben mencionar. El primero se debe a que la desaparición forzada se sitúa en un conjunto de violaciones específicas. Y, por este mismo motivo, responde a unas exigencias funcionales que consisten, en este caso, en quebrar la dimensión pública de cada existencia singular, y emprenderlas contra la base de lo que Hannah Arendt llamaba el aparecer. Según ella, el aparecer constituye la base de la polis, es decir de la potencia que cada comunidad humana tiene de actuar colectivamente respetando la pluralidad de sus miembros. En el aparecer, cada cual está participando a la formación de un « espacio público », espacio de comunicación que reúne una diversidad de seres únicos. Así, la actuación política debe abandonar su posición de soberanía para reconocerse en el intercambio mutuo, orientado hacia el sentido común. Por eso, la desaparición forzada destruye la raíces filosóficas de la democracia. Se diferencia de los homicidios o de los desplazamientos forzados que apuntan a la ocupación territorial (que se practican más entre los grupos*

---

<sup>6</sup> *The Disappeared (Los Desaparecidos)* fue una exposición que reunió en el North Dakota Museum of Art a veintisiete artistas latinoamericanos, provenientes de países donde la guerra civil o las dictaduras militares han producido el secuestro, tortura y muerte de civiles por parte de agentes del Estado o por fuerzas irregulares casi siempre en connivencia con estos.

<sup>7</sup> Se le dio el nombre de “falsos positivos” al asesinato de civiles inocentes por parte del Ejército de Colombia, para hacerlos aparecer como guerrilleros muertos en combate, de manera que las brigadas pudieran presentar resultados dentro del conflicto que vive el país. Aunque se habla de que esta ha sido una práctica de mucho tiempo, se sabe que en el marco de la política de Seguridad Democrática establecida durante la presidencia de Álvaro Uribe Vélez tuvo un gran incremento.

*paramilitares), o también de los atentados que apuntan a destruir los aparatos militares o las estructuras estatales (practicados por las guerrillas). En el campo de la violencia, ella es la expresión exacta del poder soberano.*

*Un segundo rasgo se añade a todo esto. La desaparición forzada, esencialmente practicada por las fuerzas armadas, con la complicidad de los grupos paramilitares, por antonomasia... no se ve. No sólo apunta a hacer desaparecer, también apunta a diluir la cadena de las responsabilidades. Por ello, mantiene alejada la imagen del « Estado de derecho » de la comprobación de complicidad activa con la « violación de los derechos ». Protege tanto la institución estatal, como su fundamento jurídico. En otros términos, constituye un mecanismo esencial en la perpetuación de la violencia de Estado –a pesar de algunos avances jurídicos recientes debidos al fortalecimiento del derecho penal internacional. Por eso, tu trabajo de descubrimiento es decisivo. Se trata de un acto sumamente político, en el sentido arendtiano del término. Pero volvamos a Puerto Berrío...*

Leí en el periódico *El Tiempo* algo muy corto sobre las tumbas de los NN – aclaro, es la sigla que se le da a los muertos que no son identificados. Y pensé, después de leer el artículo, que debía ir a conocer Puerto Berrío, un lugar de unos 50 mil habitantes a orillas del Magdalena, uno de los principales ríos de Colombia. Puerto Berrío, y esta región conocida como Magdalena Medio, ha sido durante muchos años azotada por la guerrilla, por el paramilitarismo y también por miembros del Ejército colombiano, del alto mando, que colaboraban con los paramilitares en esta zona. Mis dos obras anteriores: las series de fotografías – *NN* y *Monumentos* – ya me tenían muy sensibilizado sobre este tema de los desaparecidos. O sea que es mi camino, mi proceso de trabajo, el que me impulsa a viajar con la cámara a Puerto Berrío. Llegué sin conocer a nadie y cuatro años después conozco muchas historias de muchas personas. Me dí cuenta de que las víctimas tenían la necesidad de hablar, de contar, de ser escuchadas. El artículo se refería a las tumbas milagrosas de los NN y al ritual de pedirle favores a los cadáveres que se rescataban, la mayoría del río Magdalena, y se enterraban en el cementerio. También de cómo los pobladores se peleaban para “escoger” a un NN.

*El artículo insistía entonces sobre los aspectos rituales, al poner de realce los « cálculos » que harían los pobladores para conseguir « favores » por parte de los muertos. No recalaba en la dimensión simbólica, ni tampoco en la dimensión política...*

Sobre eso no recuerdo que hablaba el artículo. Cuando fui por primera vez, vi algo asombroso. El cementerio lo abren a media noche durante todo el mes de noviembre y un hombre al que le dicen el “Animero”, que no es sacerdote, encabeza una procesión. Va vestido de negro, lleva una campana y mientras camina dice unas oraciones. Detrás va la gente que golpea con los nudillos las tumbas y así llaman a las ánimas a que vengan del más allá. Entonces entendí que ese ritual tenía que ser muy antiguo y que en Puerto Berrío existe una fe muy arraigada con las ánimas de los muertos. Pero lo más importante de mi primer viaje fue entender que un NN enterrado en Puerto Berrío es un desaparecido en otra parte del país. Y que las visitas a Puerto Berrío tenían que continuar para profundizar en todas estas historias, porque en una sola visita solo se logra tocar la superficie. Una primera persona, encontrada por azar en el cementerio, contó que tenía tres NN adoptados, y que uno de ellos le había dado un favor que era el número con el que se había ganado una lotería. Me mostró “sus” tumbas. Toño iba todas las mañanas a primera hora a

arreglarlas, las tenía impecables, sobre todo la del NN que le hizo el milagro. Era una tumba con una ventana de vidrio, con llave, que él mismo abría y cerraba. Mantenía la llave colgada al cuello con una cuerda.

*¿Te encontraste con esta persona durante tu primera visita?*

Sí, fue en la primera visita, y cuando constaté que Toño había bautizado a sus NN con nombres de mujeres, sin saber si esos cuerpos eran masculinos o femeninos. Uno de ellos se llamaba Sonia. A todas les había escrito en la tumba su primer apellido; y a dos incluso les había dado su segundo apellido. Y todo esto, hoy día, me hace pensar en cómo el bautizo en la muerte es una forma simbólica que le devuelve al cadáver su dignidad y además lo convierte en un ser querido, en parte de la familia. Esta práctica de bautizar con sus apellidos al NN adoptado la seguí encontrando en mis visitas posteriores. Durante mi primera visita, empecé a conocer el cementerio, a observar, a hablar con algunas personas, a sentir el ambiente de Puerto Berrío. Por supuesto que en este primer viaje tomé fotos, pero no tenía muy claro cómo quería tomarlas. A mí me interesan los procesos y, hoy día, en mis fotografías, podemos ver muchas tumbas que ya no existen. Este, es un cementerio muy vivo y en mi fotografía puedo observar cómo una misma tumba puede ir cambiando con el paso del tiempo. He captado momentos sorprendentes de cómo algunas tumbas se van transformando.

*¿Puedes profundizar en este punto?*

Cuando el cuerpo del NN lo entierran la gente lo “escoge” y le empieza a pedir al ánimo del NN favores y a cambio le pinta su tumba, la decora, le lleva flores y le pone una placa de mármol agradeciéndole el favor recibido, o le escribe a mano en la tumba los agradecimientos. Incluso lo bautiza. Algunas tumbas tienen solo un primer nombre y en otras, como he dicho, al NN le dan un apellido. Este ritual nos muestra que hay algo utilitario, es una especie de trueque en el que a cambio de algo, yo le cuido la tumba. Pero hay otra dimensión, mucho más profunda además: el NN, al ser bautizado, se humaniza en la muerte. Según lo que he podido presenciar en este cementerio, son los más marginados quienes “escogen” a un NN, es la gente la más humilde la que le pide al ánimo del NN el favor, a cambio de mantenerle y de cuidarle la tumba. No es el dueño de la ferretería o de la farmacia o del supermercado. También hay personas, muchas, que tienen un familiar desaparecido –en Puerto Berrío hay centenares de desaparecidos– y adoptan a un NN esperando quizás que en algún otro lugar, en algún otro cementerio, alguien también haga lo mismo con su hijo, su hermano, su padre o su marido. Entonces ¿no será este ritual también una forma simbólica de hacer el duelo?

*En el momento de tu presentación en la Galería Sextante, insinuabas que la recuperación de los cuerpos en el río era, antes que el ritual de adopción, también un acto de alta significación...*

Un cuerpo que se saca del río es una evidencia y también una esperanza para alguna familia; pero esta práctica no es tan común ni tan sencilla. Para sacar los cuerpos del río tiene que existir voluntad política de las autoridades locales. En Puerto Berrío, son los pescadores, los bomberos o

la policía misma, quienes traen el cuerpo del NN y lo entregan a Medicina Legal. El médico forense hace la necropsia y después de unos ocho días, si nadie llega a reclamar el cuerpo, se le entrega a la Alcaldía y a la Iglesia para que lo entierre. El cajón del NN lo paga la Alcaldía y la Iglesia es quien pone la bóveda en el cementerio. Luego comienza el ritual de adopción.

Este ritual –se lo he escuchado a diferentes personas en Puerto Berrío– comenzó a principios de los años ochenta. Me contaba Gloria Valencia, una señora que adoptó un NN y lo bautizó con el nombre de Lucas Fandiño, que en esa época, a la que ella se refiere como “la época de Pablo Escobar”, bajaban “filas de muertos” por el río y que eran tantos que ella dejó de comer pescado.

Pienso que a nivel colectivo –y quizás inconsciente–, lo que sucede con los NN en Puerto Berrío es un acto de resistencia muy profundo. Para una persona recoger un cuerpo o un pedazo de cuerpo –no nos olvidemos que en Colombia es muy frecuente que se mutilen los cuerpos–, es un acto de mucho coraje y jurídicamente no es nada fácil. Los perpetradores de la violencia botan el cuerpo al río para desaparecerlo, para borrar toda evidencia, para que los gallinazos y los peces se los coman. En los talleres de pintura con los ex combatientes escuchaba historias de una práctica muy frecuente en el paramilitarismo consistente en abrir el estómago de la víctima, sacarle las entrañas y luego botarlo al río para que se hundiera y no flotara. En Puerto Berrío, el cuerpo de un NN es una evidencia contundente de la violencia. Por esta misma razón, cuidar a un NN se convierte en un acto político, ético. Es como si la comunidad les dijera a los victimarios: “Aquí, no dejamos desaparecer a sus víctimas, aquí las recogemos, las enterramos, les pedimos favores, les cuidamos sus tumbas y además las bautizamos en la muerte; incluso les damos nuestros apellidos. Aquí volvemos nuestros a los NN”.

No muy lejos de Puerto Berrío, en un pueblo llamado San Miguel, a orillas del río La Miel, no hay un solo NN en su cementerio, y una señora me explicó que allí los paramilitares habían prohibido el entierro de los NN. Todos debían ir al río. El cementerio de esa pequeña población, también azotada por la guerra, me hizo pensar mucho en lo que sucede en Puerto Berrío.

*¿Nunca te has encontrado con pescadores que hayan recuperado cuerpos?*

En mi última visita, en noviembre del 2010, fui a mostrar *Réquiem NN*. Con estas fotografías me invitaron a inaugurar la Casa de la Cultura de Puerto Berrío<sup>8</sup> y entonces puede conocer a varios pescadores y les escuche algunas historias. Uno de ellos, Carlos, me decía que, a veces, cuando echaba las redes de pescar, sacaba cabezas o brazos de personas. Otros me contaban cómo rescataban y enterraban pedazo de seres humanos en las playas del río para que los gallinazos no se los comieran. Lo que si me aclaró Carlos es que no siempre sacaron los cuerpos, muchos continuaron y desaparecieron en el río abajo. El hecho de recoger un cuerpo produce susto, temor de que los grupos armados luego maten a quien lo rescata, o que las autoridades locales los enreden con preguntas inquisidoras. ¿Te acuerdas, que en un rincón del cementerio hubo un pescador que, en voz baja, nos dijo que sacar un muerto era un lío con la justicia, porque la policía les hacía “muchas preguntas”, y que él prefería dejar que los cuerpos siguieran bajando

---

<sup>8</sup> Ciudadela Educativa y Cultural América, Puerto Berrío, Antioquia, Colombia. 2010.

por el río? Si no hay voluntad política en las administraciones locales, se vuelve muy difícil el rescate de los cadáveres. Noel Palacios, uno de los cantantes de *Bocas de Ceniza*, me contó que cuando era niño vio pasar “balsas” de muertos; cuerpos que bajaban amarrados por el río Atrato con un grafiti escrito por los perpetradores que decía: “No me toquen”. Entonces pienso que recoger un cuerpo es un acto muy valiente: trasgresor.

Domingo Mena, de quien ya he hablado, es pescador en el Atrato y me dice que cuando ve desde lejos muchos gallinazos es un muerto que baja por el río. Entonces le quita el cuerpo a los gallinazos, “le mete la canoa al muerto”, va donde el alcalde y se lo entrega. Y me cuenta que ha enterrado varios NN en el cementario de Bellavista en Bojayá. A Domingo le importan los NN. Él fue quien después de la masacre limpió la iglesia de Bojayá; dice que los muertos quedaron tres días a la intemperie porque la iglesia quedó sin techo, así que estuvieron ahí, pudriéndose porque nadie los recogía, hasta que Silver, el jefe guerrillero, le dijo a Domingo: “Recoja estos cuerpos o les voy a echar gasolina”. Fue él, quien tuvo que recoger los cuerpos despedazados, y cuenta que mientras lo hacía lloraba y les componía canciones a los muertos. Debo decir que su canción a cappella en *Bocas de Ceniza*, aun después de tantos años de oírla, no deja de conmoverme.

*¿A cuáles historias has asistido en el curso de tus diversas visitas, especialmente en las que has hecho recientemente?*

Hay una historia que no deja de impresionarme. Una mamá sabe que en Puerto Berrío recogen desaparecidos, así que llega donde el sepulturero y le dice que ella sabe que su hijo desaparecido está allí. El sepulturero entiende la angustia y el dolor de la madre, y le dice: “Yo le voy a ayudar a encontrar su hijo”. Él, entonces le trae huesos de diferentes cuerpos y como un rompecabezas le arma un esqueleto y le pregunta si este podría ser su hijo. Ella, frente a esos huesos y sin ninguna evidencia como puede ser una prenda de vestir, le contesta que “sí, ese es mi hijo”.

Hay otra historia de un muchacho Wilmer que fue soldado profesional durante muchos años en el monte, es de Puerto Berrío, y ya dejó el Ejército. Padece una enfermedad, no sabe qué es, va donde un médico naturalista y el médico le dice: “Usted debe adoptar un NN para que el NN le ayude con su salud”. Esto me hace pensar en las raíces tan profundas que este ritual tiene en Puerto Berrío. Finalmente, Wilmer dijo que no quiso adoptar un NN, porque era mucha responsabilidad, y que le dio susto tener que cuidarlo regularmente.

*¿En tu opinión, cuál es el papel del artista ante un ritual tan complejo y tan profundo?*

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

otros cementerios donde puede haber reglas muy estrictas. Aquí la estética popular y la estética religiosa se entrelazan, coexisten.

*Me parece que esta estética no es neutra... Se funda en una doble transgresión: transgrede el orden de la guerra, que busca generalizar la violencia, pero también transgrede el orden religioso, que quisiera formatear las respuestas. En esta manera de adoptar y de abandonar las tumbas, en este modo de bautizar y de bautizar de nuevo, más allá del sexo del muerto, por ejemplo, hay algo que pertenece a la transgresión absoluta. Esto me hace pensar en lo que Maurice Merleau-Ponty, un filósofo francés, llamaba « la ontología salvaje ». Es el salvagismo de lo vivo ante el salvagismo de lo mortífero. Pero, para que este salvagismo sea operante de algún modo, necesita al mismo tiempo apoyarse en unos ritos, una tradición, un sentido preciso de lo sagrado –vuelve entonces la religión como el centro de una relación al mundo que rechaza la muerte inmediata y reanuda con un horizonte a largo plazo, una creencia en el sentido pleno de la palabra.*

Comparto esa idea. Como dices, bautizar en la muerte sí es una trasgresión doble. ¿Podríamos llamarlo bautizo “laico”?

*Si, laico, pero en un sentido que no es exactamente el que se usa en Europa. Se trata de una concepción muy popular y muy libre también, que corresponde a aquella mezcla de agnosticismo y de espiritualidad sobre la cual se fundaba gran parte de la identidad de los pueblos indígenas, antes de la Conquista española. Es una verdad simbólica la que se muestra allí, abierta a la pluralidad de las interpretaciones. No se trata de una verdad dogmática, ni tampoco de una verdad científica. La modalidad con la cual la « verdad de los hechos » intentó ocupar el lugar de la « verdad de los dioses » en el Occidente del siglo XIX, es así la marca de su dificultad para pensar el puesto específico que ocupa esta verdad simbólica, particularmente para resistir a la violencia. Además, podemos agregar que, en un mundo que separó la esfera del conocimiento (de los hechos) de la cultura (basada en la búsqueda de sentido y el vínculo con lo simbólico), la violencia siempre puede volver cual boomerang, ya que no existen más límites a la idea de que la violencia podría permitir, a pesar de todo, « restablecer » la verdad de los hechos – mediante la tortura, una guerra en la cual se devuelve cada golpe, etc. –, incluyendo cuando se trata de denegar los referentes simbólicos esenciales. A la inversa, inscribirse en una cultura, enlazar lo cotidiano con el aliento de la esperanza, permite romper con el círculo infernal de la violencia fría. Porque, detrás de los hechos, siempre se esconde un impulso que ningún poder puede quebrantar. Y se trata precisamente de eso en Puerto Berrio: el impluso, la esperanza fundadora que subtienden esta experiencia popular, residen en la posibilidad siempre abierta de ofrecerles una sepultura digna a unos desconocidos y agrandar así el perímetro de los lazos humanos. Y eso, nada puede refrenarlo. Esta verdad simbólica debe hundirse en la prueba de lo particular para surgir de verdad: hay que nombrar, strictu sensu. En cambio, no se trata de saber si es efectivamente el cuerpo de Luisa, Christian, Roberto, etc. Estos hechos pasan a un segundo plano, sin que por eso se niegen. Ni científica ni estrictamente religiosa, la lucha por una sepultura digna instaure otro tipo de verdad.*

Totalmente de acuerdo, como artista lo que me importa es la verdad simbólica.

## EN LOS LÍMITES DEL ACTO ARTÍSTICO: ESA GUERRA QUE NO VEMOS MÁS... PERO QUE VEN LOS COMBATIENTES

*¿Podemos ahora abordar tu última experiencia artística? Se trata de La guerra que no hemos visto, cuya primera exposición se verificó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en octubre 2009, con la curaduría de Ana Tiscornia. La exposición circuló y se presentó en el Museo de Antioquia de Medellín en la primavera 2010. Pero, para que el lector entienda, los cuadros expuestos sólo son la última fase. No se trata, además, de fotografías, sino de pinturas: de pinturas realizadas por ex-combatientes, procedentes de los diversos actores armados (FARC, paramilitares, fuerzas armadas). Y en unos « talleres » especiales, que duraron casi dos años. ¿Puedes decirnos algo más al respecto?*

Después del proyecto de La María del año 2001, me quedé con la inquietud de cómo escuchar historias desde la otra orilla, las de los perpetradores de la violencia. Victimarios muy jóvenes, niños que tenían la edad de los hijos de las mujeres secuestradas. Me preguntaba qué historias encerraría su niñez, qué los habría llevado a entrar en la guerra. Hasta que en La Ceja, una población cerca de Medellín, pude conocer a tres muchachos ex paramilitares en la Casa de la Cultura y allí les propuse –había abierto una fundación hacía un par de años– unos talleres de pintura. Su respuesta no fue inmediata, pero volví varias veces en ese lugar y finalmente aceptaron empezar.

Así nació el primer taller con los ex-combatientes del paramilitarismo, y estos tres muchachos después de unas semanas trajeron otros compañeros, todos soldados rasos, y empezaron a plasmar en pinturas sus historias personales sobre la guerra. Me pareció que esto era un proyecto de memoria para un país con una obsesión política de negar la guerra. Por esto fuimos al Programa de Atención Complementaria a la Población Reincorporada<sup>9</sup>, en la Alcaldía de Bogotá y su coordinador, Darío Villamizar, nos abrió las puertas para que, también, trabajáramos con muchos ex combatientes de la guerrilla. Todos los talleres eran voluntarios. Todos, insisto, fueron con soldados rasos. Tiempo después también trabajamos los talleres de pintura con mujeres ex guerrilleras y con soldados del Ejército colombiano heridos en combate. Estos talleres duraron un poco más de dos años. Los talleristas Fernando Grisales, Noel Placios y yo, logramos generar un clima de confianza que permitió que estos ex combatientes contaran a través de los pinceles sus historias personales. No hubiera podido ser de otra manera. Yo les decía: “Enséñenme qué es la guerra, necesito conocerla desde adentro”.

“¿Ustedes permiten que esto se vea públicamente, que esto se vea en museos? –les preguntábamos– porque estas pinturas nos enseñan, nos educan sobre la guerra”. Ellos se sentían bien de poder transmitir públicamente sus historias; nunca fue mi propósito la terapia en estos talleres, pero si me alegraba cuando todos decían que al hacer estas pinturas “se deshagoban” y que, a través de ellas, podían contar historias que nunca antes habían contado. “Nadie nos creería”, decían muchos. Fue muy importante que se hiciera así porque la pintura es un medio

---

<sup>9</sup> Programa de la Alcaldía Mayor de Bogotá, encargado de acoger a ex combatientes de grupos armados ilegales y ofrecerles oportunidades para reincorporarse a la sociedad. Funciona desde 2002.

que ni conocían ni controlaban. Con el lenguaje uno va contando la historia y también la va “editándola” de alguna forma; aquí en estas pinturas irrumpió el inconsciente. Pudieron pintar con símbolos, como por ejemplo esos cielos rojos que simbolizan la sangre. Además nos mostraron la geografía donde se pelea esta guerra, una geografía que los colombianos de las ciudades no conocen. Al pintar estos cuadros tuvieron que confrontarse con sus víctimas; ellas son las protagonistas de estas pinturas y pienso que esto les desencadenó a unos victimarios – no a todos – un proceso de reflexión, aunque considero que estos procesos de concientización toman mucho tiempo. La mayoría de las veces ellos se justificaban diciendo que “tuvimos que seguir órdenes”.

*Si mal no entiendo, primero has hecho contactos con ex-paramilitares, antes de contactar con ex-guerrilleros. En ambos casos, se fue entablando un largo diálogo para instaurar la confianza y permitir esta experiencia. ¿Hubo diferencias entre estos dos grupos?*

Los ex guerrilleros eran casi todos del sur de Colombia. Los ex paramilitares del oriente antioqueño, en el centro del país. Regiones culturalmente muy distintas. Los del Ejército eran de todas partes de Colombia. Sus pinturas son testimonios personales y era esto lo que me interesaba, más que ver si había diferencias entre los grupos. Las atrocidades que cometieron los combatientes de estos grupos son inimaginables. Pero sí coinciden en contar cómo algunos entran en la guerra para vengarse del otro grupo que le mató a su papá o le violó a la mamá o le asesinó la familia. “El ojo por ojo” es una constante de la guerra en Colombia. Hay una muchacha joven que pintó su autorretrato ejecutando a su primo con quien había entrado a la guerrilla. Él tenía paludismo y no podía hacer su guardia, entonces el comandante como castigo lo mando amarrar y ella lo tenía que cuidar. Su primo le decía que se escaparan, hasta que un día otro compañero los oyó, le contó al comandante y este lo llamó y le dijo que tenía que matar a su primo. Él le decía: “Prima, yo estoy enfermo, usted está bien, máteme”. Ella lo pinta acostado en el suelo, la cara sobre la tierra, porque él se puso en esa posición para que ella lo matara. Como esa, hay muchas otras pinturas desgarradoras. Las mujeres hicieron unas obras inolvidables donde nos muestran sus vivencias en la guerra. Todas son campesinas como la casi-totalidad de los ex combatientes. Y todos son rasos. Lo que yo llamo los “peones en el ajedrez de la guerra”, los que tuvieron que hacer el trabajo sucio. Al decir esto aclaro que no justifico ninguno de sus crímenes, ninguna de las atrocidades que cometieron.

*Desde tu punto de vista ¿cuál es el balance de la exposición?*

Yo creo que en el Museo de Arte Moderno de Bogotá fue una exposición muy corta, duró solo un mes. Luego viajó al Museo de Antioquia en Medellín y allí estuvo tres meses. En el 2011 se va a mostrar en el Museo La Tertulia en la ciudad de Cali. Mucha gente joven fue a ambas exposiciones, colegios, hubo buen público. También trajimos muchos de los ex combatientes a ver sus obras expuestas. Hubo editoriales en la prensa y se habló de ella en la televisión. Es importante visibilizar esta guerra que tantos niegan en Colombia, incluso los mismos gobernantes. Creo que estas pinturas nos pueden enseñar mucho sobre ella. Como lo anotó la curadora, Ana Tiscornia: al ver estas pinturas nos damos cuenta de que sí es verdad lo que las

víctimas nos dicen, porque a estas muchas veces no se les cree lo que cuentan, se piensa que exageran sus historias.

*¿Cómo explicas las críticas de las que esta exposición ha sido el blanco?*

Pensé que iba a ser mucho más controvertida, que se iba a escribir en contra de la exposición porque ahí están las voces de los victimarios y este país está tan polarizado que en algunos casos queremos escuchar una sola voz. Pero en las pinturas, repito, la víctima es la protagonista. Sin embargo, *La guerra que no hemos visto* definitivamente no pasó inadvertida. Por otra parte, Ana Tiscornia, quien ha estudiado el conflicto colombiano, tiene claro que este es muy complejo. Por eso acordamos publicar un catálogo con ensayos de académicos muy respetados en diferentes disciplinas (historiadores, geógrafos, psicoanalistas, etc.), para que nos ayuden a percibir esta complejidad.

*Tienes toda la razón, mantener la existencia de cierta complejidad es importante, en oposición a los estereotipos que pesan sobre numerosos conflictos armados. La complejidad representa un elemento innegable de la realidad colombiana, aún cuando en ningún caso esto pueda utilizarse como coartada para dar paso al relativismo moral. Pero, si te parece, quisiera intentar terminar este intercambio con algunas observaciones: a la vez en tanto que un visitante del montón —que tuvo el privilegio de ver la mayor parte de los cuadros en el lugar en el que están guardados, luego en el Museo de Medellín— y en tanto que universitario, que ha trabajado un poco estos temas. Se debe subrayar varios puntos, me parece.*

*El primero tiene que ver con tu propia trayectoria artística: para entender el alcance de esta nueva experiencia, hay que volverla a situar en tu recorrido. La María daba cuenta de un secuestro, Las tumbas de Puerto Berrio planteaban el problema de la desaparición forzada. Y, en ambos casos, tu obra hacía énfasis en las resistencias, no sólo a la violencia, sino también a la sujeción por la violencia. En el caso presente, lo que se expone, es el punto de vista de los combatientes, de los que están metidos en los operativos de proporcionar la muerte. En conjunto, propones una mirada ampliada sobre la guerra, una mirada que hasta ahora supo mantener algún equilibrio entre los diversos actores armados, sin caer en la tentación de la polarización. Dicho esto —segundo apunte—, el hecho de trabajar con unos combatientes que están en la vanguardia de la violencia introduce una nueva dimensión en tu obra: considerar a estos combatientes como « meros » humanos. Para deshacer definitivamente la idea de que esta violencia sería la expresión de un monstruo informe que no tendría nada que ver con la misma sociedad, eso es esencial. Y eso nos trae de nuevo a la imagen de la Medusa que a menudo utilizas, siempre y cuando se vea... cuán humana es la cara de la Medusa. Lo petrificante y lo terrorífico, es precisamente el hecho de que no sea una Medusa el origen de lo abominable, sino criaturas ordinariamente humanas, gente cercana.*

*Pero aquí es donde interviene un tercer apunte, sobre el cual quisiera insistir. Toca lo que llamo la « distancia ontológica » entre victimarios y víctimas. Esta exposición de su actividad, por los mismos victimarios, sería sumamente inmoral si de promoverla se tratase. Sin embargo, no hay ninguna ambigüedad en este terreno: tu obra, en esta exposición como en otras, es una condena sin tregua de la violencia. Se opone a la idea que tal violencia sea « indecible » y que los que la practican no sean también miembros de la comunidad humana, como lo son todas sus víctimas. Pero ¿hasta dónde podemos abondar en esta dirección? Aquí se sitúa el meollo del asunto. Por ejemplo, ya sabemos que en *L'écriture ou la vie*, Jorge Semprun rechaza con fuerza la idea de que existiría algo*

« indecible »: para él, es lo propio de una violencia tan mitificada que escapa a todo análisis crítico y termina siendo interpretada como una « fatalidad », cuando no como una « segunda naturaleza ». Es el mejor método para que se vuelva excusable. Pero, ¿decirlo todo puede ir hasta dar la palabra a los victimarios? Sí, bajo la condición de dibujar sin cesar el círculo de esta ética elemental, que consiste en no confundir los papeles, en rescatar la importancia crucial del juicio moral hasta en las experiencias artísticas radicales. Este fue el punto de vista de Jean Hatzfeld, periodista y escritor, especialista del genocidio de los Tutsis en Rwanda, cuando, después de dedicar un libro a los testimonios de los sobrevivientes, titulado *Dans le nu de la vie*, decidió ponerse a escuchar la palabra de los victimarios. No sólo se trataba para él de hacer como si... Dio cuenta de esta palabra en un segundo libro, de igual calidad, titulado esta vez *Une saison de machettes*. En este caso, las personas entrevistadas ya habían sido condenadas y no cabía confusión alguna. Su libro sólo quería dar cuenta del « trabajo » de exterminio, al mostrar cómo se insertaba en una práctica ordinaria, hecha de comidas, de sueño, de sentimientos amorosos, de risas... En tu caso, esta distancia se sitúa en el centro de la reflexión que deben llevar los que se interesan en tu obra. No viene dada a priori por lo de la perpetuación del estado de guerra. Pero insisto: esa distancia entre victimarios y víctimas en Rwanda, entre combatientes y población civil en Colombia, nunca puede abolirse: es una distancia fundadora del orden social y es también el asiento moral sobre el cual descansa la salida de la violencia. Sin ella, se derrumba todo, comenzando por la obra artística. Menciono una « distancia ontológica » en este sentido: entronca con las condiciones de posibilidad del ser humano en sociedad.

Finalmente, la controversia que puede surgir legítimamente de lo que aquí se trata: unas obras realizadas por personas que tienen una responsabilidad —directa o indirecta— en diversas masacres. Dices que esos mismos combatientes son los instrumentos de un sistema que se les escapa y que, a la inversa, sus víctimas son los protagonistas de sus pinturas. Es totalmente cierto y debe ser recordado: los instigadores principales de la violencia de masa no pintan y jamás pintarían. Los ex-combatientes de los que hablas sí que son los « peones de una inmensa partida de ajedrez ». Empero, tal respuesta me parece insuficiente, por el mero hecho de que son también actores que participaron en la guerra. Y sus víctimas son aquí unos protagonistas mudos. Sobre este tema de controversia, quisiera así proseguir la discusión, pero siguiendo otro derrotero. Vale la pena recordar que la controversia se sitúa en el corazón de la actividad artística, sobre todo cuando esta actividad se lleva a cabo en las cercanías de la violencia. Cortes de Florero, *La María* o *Las tumbas de Puerto Berrio* no son obras sin controversia. En su mismo gesto, el artista toma el riesgo de instrumentalizar la violencia para convertirla en el tema de sus obras. Aún siendo abiertamente de denuncia, su acto es controversial. Sin embargo, bien es verdad que, en *La guerra que nos hemos visto*, se da un paso adicional: trabajar con ex-combatientes. Allí se encuentra una tensión extrema en la experiencia artística. Pero esto, lejos de perjudicar al conjunto del trabajo, me parece más bien sugerir la imposibilidad de producir un lenguaje estable, sereno y totalmente apaciguado sobre estos temas. Esta última tentativa demuestra que la misma actividad artística alberga un abismo en su seno. Creo así que resultaría vano clausurar este intercambio con intentos de « defensa » de tal o cual exposición. Este diálogo invita más bien a considerar tu obra en su densidad, sin prejuizar de cómo puede ser recibida. El Otro se viste aquí del ropaje del juicio estético: existe una incertidumbre radical ante el acto artístico, mayormente cuando éste se aventura en el terreno de la crítica del orden establecido. Ante la violencia, tus tomas de riesgo suenan cual truenos en el tejido social de una sociedad en guerra. Pero ¿quién conoce el ruido exacto de sus ecos en la conciencia de cada cual?