

# “Cuerpos sin duelo” y deuda simbólica: el lugar del arte en contextos de violencia\*

*“CORPSES WITHOUT MOURNING” AND SYMBOLIC DEBT: THE PLACE OF ART  
IN CONTEXTS OF VIOLENCE*

*“CORPOS SEM LUTO” E DÍVIDA SIMBÓLICA: O LUGAR DA ARTE EM  
CONTEXTOS DE VIOLÊNCIA*

## Elkin Rubiano\*\*

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 12 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2017  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 31-48

Fecha de recepción: 31 de enero de 2017  
Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2017  
Disponible en línea: 28 de agosto de 2017  
doi:10.11144/Javeriana.mavae12-2.csdd

\* Artículo de reflexión.

\*\* Sociólogo por la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Comunicación por la Pontificia Universidad Javeriana, especialista en Diseño Urbano por la Universidad Jorge Tadeo Lozano y doctorando en Historia del Arte en Colombia y Latinoamérica en la Universidad Nacional de Colombia. Profesor asociado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.



### Resumen

En este artículo, se hace una indagación sobre las relaciones entre violencia, arte y prácticas simbólicas. Para tal fin, se reflexiona sobre la persistencia del cementerio, las tumbas, los féretros y sus metáforas, tanto en el arte contemporáneo como en los movimientos de familias que buscan a sus desaparecidos. Inseparable de esta persistencia es la imagen de las personas asesinadas y desaparecidas: ¿Cómo enmarcar estos retratos? ¿Cómo dignificar tanto la imagen de estas personas como los ritos funerarios? Los objetos como los féretros no son solo objetos, así como las imágenes de personas desaparecidas no son solo retratos: son imágenes y objetos cuyas circunstancias las arrancan del flujo cotidiano de los acontecimientos, y no es un azar, por tanto, que algunas prácticas artísticas busquen dignificarlas intentando saldar las deudas simbólicas con las personas asesinadas y desaparecidas, así como con sus familias.

**Palabras clave:** duelo; ritos funerarios; arte contemporáneo; violencia en Colombia

### Abstract

This paper makes an inquiry about the relationship between violence, art and its symbolic practices. For this purpose it aims to reflect upon the persistence of the cemetery, the tomb, the coffin and its metaphors both in contemporary art and in civil movements lead by families that want to find their missing sons and daughters. It shows that the imagery of the missing persons tends to be inseparable from the persistence of such metaphors of dead. How to consider such images? How to dignify the memory of the missing person and the funerary rites it relates to? Objects, such as coffins, are not just objects. Just like the portraits of the missing persons are not just images: they are objects and images that fate has taken away from their ordinary uses, therefore it is not by chance that certain artistic practices aim at dignify them by paying symbolic debts with the murdered or missing person or with their families.

**Keywords:** mourn; funeral rites; contemporary art; violence in Colombia

### Resumo

Este artigo indaga acerca das relações entre violência, arte e práticas simbólicas. Para o efeito, reflete-se sobre a persistência do cemitério, dos sepulcros, e dos féretros e das suas metáforas, quer na arte contemporânea, quer nos movimentos de famílias que procuram os seus seres desaparecidos. Inseparável desta persistência está a imagem das pessoas assassinadas e desaparecidas: como enquadrar estes retratos? Como dignificar, quer a imagem destas pessoas, quer os ritos funerários? Os objetos, tais como os féretros, não são só objetos, bem como as imagens de pessoas desaparecidas não são só retratos: são objetos arrancados, pelas circunstâncias, do fluxo quotidiano dos acontecimentos e não é por acaso, por tanto, que algumas práticas artísticas procurem imprimilhes dignidade numa tentativa de saldar as dívidas simbólicas para com as pessoas assassinadas e desaparecidas, bem como para com as suas famílias.

**Palavras chave:** luto; ritos fúnebres; arte contemporânea; a violência na Colômbia

## INTRODUCCIÓN

Desde comienzos de la década de 1980, en Colombia, se incrementó el número de víctimas por violaciones de derechos humanos y derecho internacional humanitario. Esta es una de las razones para considerar que la violencia contemporánea aquí es diferente de la del periodo de la Violencia. La actual, como señala Gonzalo Sánchez, es una “guerra de masacres”:

Entre 1982 y 2007, el CNMH ha establecido un registro provisional de 2.505 masacres con 14.660 víctimas. Colombia ha vivido no solo una guerra de combates, sino también una guerra de masacres. Sin embargo, la respuesta de la sociedad no ha sido tanto de estupor o rechazo, sino la rutinización y el olvido. (CNMH 2008, 14)

El resultado de esta violencia extrema es un número inmenso de personas asesinadas y desaparecidas y una gran cantidad de familiares que luchan por encontrar su paradero. El padecimiento de la búsqueda transforma sus vidas, no solo por no encontrar la evidencia de si están vivos o muertos, sino que, en el peor de los presentimientos, no encontrar un cuerpo que velar, no poder realizar los ritos fúnebres. O, cuando el cuerpo es hallado y los restos óseos identificados, no poder realizar una ceremonia dignamente. En este contexto de degradación del conflicto armado, algunas manifestaciones artísticas procuran pagar la deuda simbólica, tanto con los muertos como con los sobrevivientes. En este intento, son frecuentes las referencias a los cementerios, las tumbas, los féretros y sus metáforas, así como la centralidad de los retratos de las víctimas, unos objetos e imágenes que, en estas condiciones, alcanzan la condición de objetos fetiches o Cosas. Para dar cuenta de tales fenómenos, se analizarán las siguientes obras: *Archivos de un presente*, de Catherine Poncin (2015); *Doble oficio por la entrega digna*, de Constanza Ramírez (2013); y *Souvenir*, de Saír García (2016).

## LA PRESENCIA DE ANTÍGONA Y LA SEGUNDA MUERTE

En una videoinstalación de la artista Clemencia Echeverry titulada *Treno (canto fúnebre)* (*Clemenciaecheverri.com* 2017), se ve la corriente caudalosa de un río y se escucha su potencia. A pesar de su caudal, solo se ven fragmentos del río. Parece que nada más sucediera, salvo el fluir del río en su potencia. Por momentos irrumpen gritos que se incorporan al sonido del río, uno y otro conforman el treno. Parece que el sonido lo fuera todo: la potencia del río y la impotencia del grito. Pero, de un momento a otro, aparece, arrastrada por la corriente, una cosa difícil de determinar mientras que una persona se acerca a la orilla tratando de alcanzarla. Cuando finalmente lo logra, podemos percatarnos de que son prendas rescatadas del río: un pantalón, una camisa, y algo más difícil de precisar. El contexto de violencia que rodea estos acontecimientos hacen pensar que las prendas rescatadas del río son el indicio de una masacre:

El río Cauca ha sido empleado como “fosa común” [...] entre 1990 y 1999 se practicaron 547 necropsias a cadáveres recuperados de las aguas del río Cauca [...] el fenómeno de los cuerpos flotando en las aguas del río Cauca no solo es continuo en el tiempo, sino que se extiende a lo largo del río. (CNMH 2008, 67)

No es un azar, por tanto, que algunas propuestas artísticas centradas en el conflicto armado trabajen con o a partir de los rastros dejados por la violencia, bien mediante la documentación fotográfica y audiovisual, bien mediante la exploración material y escultórica. En estos casos, la ausencia de las personas desaparecidas y asesinadas se hace presente a partir de la huella material inscrita en los objetos: zapatos, tumbas, muebles y prendas. Hay, evidentemente, algunas persistencias en estas prácticas. La cuestión central, desde luego, es la muerte, pero específicamente la muerte que deja *cuerpos sin duelo*, como los ha llamado Diéguez (2013). Junto con la muerte, aparecen de manera persistente el cementerio, las tumbas, los nichos y sus metáforas. No es difícil encontrar la rectangularidad de las tumbas y la oscuridad de las fosas en obras de artistas, cuyos lenguajes resultan diferentes e incluso disímiles: *Atrabiliarios* (1992-1993), *Plegaria muda* (2009-2010) y *Sumando ausencias* (2016), de Doris Salcedo; *Réquiem NN*, de Juan Manuel Echavarría (2006-2015); *Río abajo* (2008) y *Relicarios* (2016), de Erika Diettes; *Magdalenas por el Cauca* (2008-2012), de Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, entre otras.

Los cuerpos sin duelo hacen referencia a la imposibilidad de darle una “segunda muerte” a los muertos, es decir, la imposibilidad de llevar a cabo los ritos fúnebres como parte fundamental en la elaboración del duelo, pues, como señala Leader,

el duelo es mucho más que una muerte biológica real. También consiste en *dejar descansar a alguien simbólicamente* [...] Matar a los muertos es *una forma de aflojar los lazos con ellos* y de situarlos en un espacio diferente, simbólico. Tal vez entonces se vuelva posible comenzar a forjar nuevos lazos con los vivos. (2011, 105 y 113; cursivas mías)

Desde luego, ese “alguien” no solo es el muerto sino también el doliente, pues es este quien debe descansar, y es quien, en última instancia, ha de propiciar esa segunda muerte. Esa segunda muerte —la simbólica— es la que Creonte le prohíbe realizar a Antígona:

El cadáver de Polineces, tan desdichadamente muerto, dicen que ha prohibido por medio de heraldo que nadie le dé sepultura ni lamento funerario; se le ha de dejar privado de llanto e insepulto, cual sabroso tesoro para las aves que lo otean ansiosas de rapiña. (Sófocles 2016, 94)

Como se sabe, Antígona incumple la prohibición al regar sobre el cadáver de su hermano “una fina capa de polvo”. La transgresión es descubierta, como lo reporta uno de los guardianes: “Barrimos todo el polvo que cubría al muerto, dejamos bien desnudo el cadáver, que se descomponía” (113). A pesar de esto, Antígona insiste en su propósito:

Al cabo de un rato se vio a la muchacha. Emitía los agudos lamentos del ave en su amargura cuando divisa en el nido vacío el lecho huérfano de los polluelos. Así, ella también, cuando vio al cadáver al descubierto, prorrumpió en sollozos, y lanzaba horribles maldiciones contra los autores del ultraje. Acto seguido, lleva con sus manos polvo seco y, elevando un aguamanil de bronce bien forjado, corona al muerto con tres libaciones. Al verla, nos abalanzamos, y le dimos caza al punto, sin que ella se alterara lo más mínimo. (113-114)

Los sollozos amargos de Antígona que se metamorfosean con los agudos lamentos del ave son una imagen conmovedora, particularmente porque el cadáver desnudo y en descomposición de su hermano es el sabroso tesoro para otras aves. figura singular, señala Lacan:

Extraje de *Las Fenicias* los cuatro versos en que es comparada ahí también, con la madre desolada de una nidada, que lanza sus patéticos gritos [...] el ruiseñor como la imagen en la que se muda el ser humano a nivel de esta queja. (1988, 317)

figura inquietante cuando el lamento de Antígona resuena en mi imaginación con los gritos que se escuchan en *Treno (canto fúnebre)*, pues así como la joven se metamorfosea con el ave, el grito humano se metamorfosea con el potente sonido del río, que es el mismo río presente en *Réquiem NN, Río abajo y Magdalenas por el Cauca*, un río cuyo caudal arrastra esos cuerpos que no serán velados, pues su cauce es la fosa común de miles de cuerpos, muchos de los cuales no serán rescatados ni identificados.

Y no es poesía ni arte lo que aquí se relata. Hacia el final del documental *Impunity* (2010), de Juan José Lozano y Hollman Morris, la Fiscalía General de la Nación hace entrega de restos óseos que han logrado ser identificados. Los restos se entregan a las familias en un pequeño féretro de madera. El funcionario de la Fiscalía llama a los familiares de la siguiente manera:

Hacemos entrega a Héctor de Jesús Ceballos, en calidad de hermano, los restos óseos de quien en vida respondía al nombre de Albeiro Antonio Ceballos Aguirre [...] Luz Dary Higuita, en calidad de sobrina, se hace la entrega de restos óseos de quien en vida respondía al nombre de Joaquín Emilio Naval [...] Angélica Arboleda, en calidad de madre, de quien en vida respondía al nombre de Julio Alberto Chaverra Arboleda.

Después de la entrega se llevan los restos al cementerio para darles sepultura. En el documental, se le hace el seguimiento a Luz Dary Higuita quien carga el féretro con los restos de su tío (figura 1). El sepulturero señala: "Uy, no va a caber". Hace esfuerzos para hacer entrar la caja en el nicho fúnebre: "Ese va a ser el problema: las están haciendo muy grandes". El otro sepulturero indica: "Saquémosle la tapa [al féretro]". Abren la tapa y los restos óseos quedan expuestos a la vista; los sepultureros evalúan la situación y el primero de ellos recomienda: "Habría que zafarla de acá y voltearle la tapa al contrario" (figura 2). La familiar resignada ante la situación afirma con una voz cansada: "Ah, pues si toca así". Un funcionario que acompaña el procedimiento le indica a alguien: "Y coménteles, entonces, a las otras familias, porque si no lo quieren así... no es que no se quiera sino es que no nos

caben". Los sepultureros realizan el "ajuste" mediante el cual el féretro deja de ser féretro y, sobre la tapa invertida de lo que fuera una caja fúnebre, colocan la cinta con el nombre de la víctima: Joaquín Emilio Naval (figura 3). Ingresan los restos y la bóveda es sellada (figura 4).

A pesar de la identificación y entrega de los restos a sus familiares, a pesar de la ceremonia, a pesar de poder enterrar a sus muertos (después de muchos años de espera, sufrimientos e incertidumbres), a pesar de todo eso y hasta el último momento algo sigue truncándose: a la injusticia de una muerte se le suma la imposibilidad de realizar una ceremonia fúnebre de manera digna. Parece que una deuda simbólica quedara sin saldarse, y aun después de estar resguardado en el féretro, el difunto se manifiesta enseñando sus restos (¿por qué regresan los muertos?<sup>1</sup>). El guardián que sorprende a Antígona violando la ley, relata: "Lleva con sus manos polvo seco y, elevando *un aguamanil de bronce bien forjado*, corona al muerto con tres libaciones" (114, cursivas mías). ¿Por qué hacer mención de lo bien forjado del bronce? La respuesta es clara: porque el ritual no consiste solo en realizar la libación, sino también en el modo de hacerlo; es una ofrenda en la que se pone en suspensión el flujo ordinario de la vida, de ahí que la libación no se realice con una vasija común, pues es esencial no solo el líquido que se ofrenda, sino a su vez el recipiente que lo contiene. Difícil no recordar aquí la reflexión que Heidegger realiza sobre La Cosa (*Das Ding*), cuyo ejemplo es, precisamente, una jarra:

Pero el obsequio de la jarra se obsequia a veces en vistas de la consagración [...] entonces no calma ninguna sed. Calma la solemnidad de la fiesta elevándola a lo alto. En este caso, lo vertido no se escancia en una taberna, y este obsequio no es una bebida para los mortales. Lo vertido es la bebida dispensada a los dioses inmortales [...] La bebida consagrada es lo que la palabra *vertido* propiamente designa: dádiva y sacrificio. (2001, 126-127)

Con su *aguamanil de bronce bien forjado*, Antígona hace las cosas como *se deben*, y esa es la razón de su tranquilidad en el momento de su captura: "Nos abalanzamos, y le dimos caza al punto, sin que ella se alterara lo más mínimo" (113). Antígona sabe que ha pagado su deuda simbólica con los muertos, independiente del castigo que recibirá por ello.

En cambio, en el caso de Luz Dary, el nicho no se ajusta al féretro de su tío. La solución, entonces, fue descuartizar la caja, como recalcando, mediante una metonimia infame, el cuerpo descuartizado que contiene. A diferencia del *bronce bien forjado*, la caja mortuoria es tratada como una caja cualquiera, indistinta, banalizada. Allí, como en tantos otros casos, se hicieron las cosas como *no se deben*, y el resultado es una deuda simbólica no saldada ni con las personas asesinadas ni con los dolientes. Más que la concientización o la denuncia lo que el arte busca es —en un contexto de violencia extrema— saldar esas deudas de manera simbólica. De ahí su estrecha relación con los dolientes.



Imagen 1. *Frame de Impunity* (2010)

Imagen 2. *Frame de Impunity* (2010)

Imagen 3. *Frame de Impunity* (2010)

Imagen 4. *Frame de Impunity* (2010)

## LA IMAGEN SAGRADA: COSA, VACÍO Y SIMBOLIZACIÓN

¿Cómo enmarcar la imagen de un desaparecido? Una hipótesis podría ser que el marco, es decir, aquello que hace que fijemos la mirada, se construye mediante una dialéctica entre el rostro y el rastro: los artistas contemporáneos recurren marcadamente al rastro, es decir, a la “indexicalidad” (la tesis de Malagón [2010]), mientras que los movimientos de víctimas recurren marcadamente al rostro, a las fotografías de personas desaparecidas y asesinadas. Entre una y otra forma hay cruces. Basta pensar, por ejemplo, en la exposición de la artista francesa Catherine Poncin, *Archivos de un presente*<sup>2</sup> (figura 5). Mediante unos retablos con los retratos de personas desaparecidas, Poncin pone el énfasis en las huellas grabadas en las imágenes, huellas que son índice de un peregrinaje: las marchas y los actos simbólicos de los familiares en las calles y el espacio público, el bodegaje después de las peregrinaciones y, de nuevo, marchas y más marchas una y otra vez, mientras estas imágenes, a lo largo del tiempo, se desgastan con el sol, la lluvia y la humedad (figura 6). De modo que las imágenes ajadas, desteñidas y desgastadas son el indicio de un olvido: *esos retratos muestran la lucha* de los sobrevivientes contra el olvido, pero la evidencia física de *los retablos demuestra el olvido* colectivo en el que las víctimas son dejadas, los retablos ponen en evidencia los años de peregrinaje de los familiares sin tener respuesta del paradero de sus seres queridos. Lo que Poncin hace, en este caso, es explorar el rastro dejado en las imágenes de los rostros, cuya seña es el índice de un olvido estructural. Sin embargo, no transforma el material que le ha sido donado, más bien construye un dispositivo para la mirada mediante su instalación. Esa es su forma de enmarcarlos, de hacer que el público se percate de algo. Podría señalarse, haciéndose eco de una tesis de Didi-Huberman (2014), que quizá lo que se enmarca es la subexposición de los pueblos expuestos al exterminio.<sup>3</sup>



Imagen 5. Catherine Poncin, *Archivos de un presente* (2015)





Imagen 6. Catherine Poncin, Archivos de un presente (2015)

Y todo esto permite preguntarse ¿qué es lo que una imagen puede? Una imagen modesta y cotidiana capturada en un momento en el que las imágenes no abundaban, pues una gran cantidad de los retratos de esos retablos fueron tomados entre las décadas de 1980 y 1990, antes de que irrumpiera la imagen digital que puede capturarse y multiplicarse fácilmente. Así que en muchos casos el retrato que circula es uno de los pocos que se conservan de ese ser querido, cuando no el único. ¿Cómo enmarcar esa imagen dignamente? ¿Cómo intentar pagar la deuda simbólica con los muertos y los sobrevivientes? Detengámonos en dos casos: *Doble oficio por la entrega digna* (2013), de Constanza Ramírez, y *Souvenir* (2016), de Saír García.

*Doble oficio por la entrega digna* es una obra de Constanza Ramírez realizada como parte de su trabajo en Familiares Colombia, organización en la que, además de luchar por la búsqueda de sus familiares desaparecidos, exige, cuando los restos óseos son identificados, una entrega digna de estos. El caso de Luz Dary con los restos de su tío resulta indignante, sin embargo, ese caso está lejos de ser excepcional:

Me entregaron a mi hermana en una bolsa. ¿Cómo llego a decirle a mi sobrino que ahí está su mamá? [...] A veces entregaban los restos en cajas, y las personas, que iban a reclamarlo a otro lugar donde no vivían, se devolvían en buses, con su familiar en las manos. (*Semana*, 2014)

Después de la lucha de varias organizaciones como Familiares Colombia, Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos, Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes del Estado y Fundación Nydia Erika Bautista, se construyó un protocolo de entrega de restos óseos:

Que la entrega de los restos óseos de un desaparecido debe ser un proceso digno donde se debe tener en cuenta, previo a la diligencia, todos los pormenores para no causar un malestar mayor a los familiares [...] Por sencillo y obvio que parezca, se debe participar y asistir con respeto y apropiadamente, desde el comportamiento que se despliegue hasta el vestuario debe corresponder a la ocasión. (Familiares Colombia 2013).<sup>4</sup>

Ese es el contexto en el que se crea la instalación *Doble oficio por la entrega digna* (Familiares Colombia 2017). En un cuarto oscuro, caen de manera vertical dos haces de luz sobre dos álbumes fotográficos colocados sobre unos pedestales (figura 7). En uno de ellos, una luz cálida ilumina las imágenes de personas desaparecidas, cuyos restos fueron entregados a sus familiares. Son imágenes fotográficas acompañadas de una leyenda: nombre de la víctima, fecha de desaparición y la indicación de que sus restos fueron hallados y entregados (figura 8). El otro álbum está compuesto, igualmente, de imágenes de personas desaparecidas, pero, a diferencia del primero, las imágenes no están grabadas en el soporte físico del papel, sino que se proyectan fantasmagóricamente sobre el álbum, es solo un haz de luz, evanescente, que no puede fijarse en el papel, ya que la imagen desaparece después de un breve tiempo de proyección y les da lugar a otras imágenes, y así sucesivamente. Estas fotografías tienen, como las primeras, una leyenda: nombre de la víctima, fecha y lugar de la desaparición. Pero, a diferencia del primer álbum, son los retratos de víctimas cuyos restos no han sido hallados (figura 9). Mientras se observan las imágenes, se escuchan los testimonios de los familiares: el viacrucis que padecen en la búsqueda de sus desaparecidos, las exigencias a las instituciones encargadas y los trámites burocráticos en los que se acumulan folios de peticiones sin sentido.

Los recursos utilizados en *Doble oficio* están cargados de connotaciones conceptuales: la imagen inmaterial, evanescente y fantasmagórica para los desaparecidos, cuyos cuerpos no han sido recuperados. El audio, que no solo es informativo, sino que también propicia una experiencia sonora acompañado por un persistente y molesto tictac, que es tanto el paso del tiempo como el latido de un corazón. Por último, el material de los álbumes, un papel reciclado cuya procedencia es tomada de los papeles acumulados por los familiares en la búsqueda de los desaparecidos. Pero, independiente de estas connotaciones conceptuales, Constanza Ramírez sabe del límite trazado entre lo que se puede y no se puede hacer con estas imágenes. Así como en el trabajo de Poncin, en el de Ramírez no hay una manipulación de las imágenes, sino una disposición de estas para ser vistas y cargarlas de sentido. Constanza sabe de la relación afectiva que los familiares tienen con estas fotografías. Los recuadros donde se colocaron las imágenes se trazaron de acuerdo con los formatos estandarizados que diligencian los familiares: "Los formatos son todos iguales y los desaparecidos y las víctimas son distintas".<sup>5</sup> Desde el punto de vista conceptual, las fotografías se hubieran podido ajustar al recuadro burocrático alargándolas, encogiéndolas, achatándolas, etc.,<sup>6</sup> y así insinuar el proceso kafkiano por el que tienen que pasar los familiares, tanto en la búsqueda como en la entrega de los restos óseos. Sin embargo, tal "ajuste" hubiera sido semejante al que realizaron los sepultureros en el féretro de Joaquín Emilio Naval. En estos casos, las imágenes como los objetos son sagrados.



Imagen 7. Constanza Ramírez, Doble oficio por la entrega digna (2013)

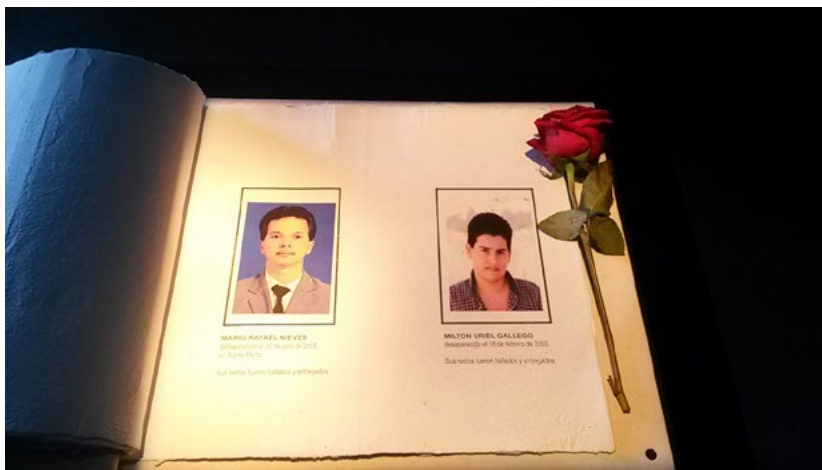


Imagen 8. Constanza Ramírez, Doble oficio por la entrega digna (2013)



Imagen 9. Constanza Ramírez, Doble oficio por la entrega digna (2013)

La repetición de estas imágenes, su insistencia persistente en las manifestaciones y en los encuentros de familiares de desaparecidos, resulta sintomático. Y es evidente tal persistencia no solo en Colombia sino también en países que han padecido el crimen de la desaparición forzada, cuya definición dio el dictador argentino Jorge Rafael Videla: “No están ni muertos ni vivos, están desaparecidos”. Están en un limbo como “seres irreales que permanecen en un estado imposible y no tienen siquiera el derecho de pertenecer al mundo de los vivos o al de los muertos” (Burucúa y Kwiatkowski 2014, 182). En las manifestaciones y en el arte, las siluetas, las sombras, la repetición y las fantasmagorías vuelven una y otra vez. ¿Por qué regresan los muertos?

El resultado de estas ausencias, de estos cuerpos sin duelo, es la deuda simbólica no saldada ni con los muertos ni con sus familiares. Esa es la deuda que todos estos procesos de simbolización intentan saldar, elevando la imagen de las personas desaparecidas a instancias sagradas, como merecedoras de un culto que debe realizarse con dignidad. En la reflexión de Heidegger sobre La Cosa, una modesta jarra se eleva hacia lo sagrado y construye un vínculo entre lo divino y lo mortal. Por una vía semejante, Lacan exploró la naturaleza de La Cosa en relación con su dimensión psicoanalítica. Sus reflexiones resultaron colindando con el arte a partir de la idea de que La Cosa puede ser extraída de un objeto: elevar el objeto a la dignidad de La Cosa, señala Lacan (1988, 138). Esta intuición se le presentó a Lacan cuando visitó a Jacques Prévert y vio una colección de cajas de fósforos perteneciente al poeta. A partir de un objeto cotidiano, ordinario y de uso, se lograba conformar un conjunto que resultaba convertido en otra cosa:

El carácter completamente gratuito, proliferante y excesivo, casi absurdo, de esta colección apuntaba de hecho a su cosidad de caja de fósforos. El coleccionista encontraba de este modo su razón en esa manera de captación que recaía menos sobre la caja de fósforos que sobre esa Cosa que subsiste en una caja de fósforos. (141)

Elevar el objeto a la dignidad de La Cosa significa desnaturalizar el objeto, darle un carácter extraño, sacarlo de la serie y situarlo en otro lugar. No hay que olvidar, en todo caso, que tanto para Heidegger como para Lacan La Cosa remite al vacío, el vacío central de la jarra, por ejemplo. Así que el arte, en relación con ese vacío, puede bordearlo, evocarlo y organizarlo y así construir “una diferencia entre el objeto y el espacio en que el objeto se encuentra, el lugar especial, sagrado, de la Cosa” (Leader 2014, 72).

Veamos el caso de un objeto que se saca de su uso habitual para ser convertido en otra cosa. Se trata de un *souvenir*, o mejor aún, de la idea de *souvenir* que el artista Saír García construye al imprimir las fotografías de personas desaparecidas en cubos transparentes en los que los retratos parecen adquirir vida, pues, con el movimiento del observador y la tridimensionalidad de la imagen, los retratos parecen moverse (figura 10). *Souvenir* se expuso en tres ocasiones durante 2016: el 30 de agosto, el Día Internacional de los Desaparecidos, en la sala de convenciones de un hotel de Bogotá; entre el 2 y el 5 de septiembre en la Fiscalía General de la Nación; y en la exposición colectiva *Intersecciones: perspectivas estéticas y políticas para la paz*, realizada en la Universidad Cooperativa de Bogotá entre noviembre y diciembre. Los lugares señalados aquí no están mencionados al azar, como se verá más adelante.



Imagen 10. Saír García, Souvenir, Día Internacional de los Desaparecidos (2016)

Imagen 11. Saír García, Souvenir, Día Internacional de los Desaparecidos (2016)

En primer lugar, pensemos en el objeto propiciador de la obra. El *souvenir* es un objeto que asociamos al viaje, el recuerdo y el regalo. Está estrechamente ligado a momentos de felicidad. Así que el *souvenir*, normalmente un objeto pequeño, permite que recordemos aquellos momentos que nos resultaron gratos: que la felicidad pasada se convierta en una felicidad presente cuando les dirigimos la mirada. El *souvenir* es algo que obtenemos para nosotros mismos cuando viajamos, pero también es algo que adquirimos para regalárselo a otros, porque, acaso, también queremos compartir nuestra felicidad con ellos. Si un minúsculo objeto permite recordar y atesorar algo tan íntimo y efímero, es porque el *souvenir* parece tener propiedades mágicas, muy cercanas al fetiche.

Los *souvenirs* de García parecen tener esa propiedad. Aunque los familiares de personas desaparecidas hayan visto una y otra vez y mil veces las fotografías de sus seres amados, cuando se encuentran con los pequeños cubos translúcidos, en cuyo interior se atesora la imagen de la hija, del padre, del hermano, algo mágico ocurre: la imagen cobra vida y su mirada sigue a las personas que la estén mirando. Para los familiares, este encuentro produce inmediatamente una felicidad que, sin embargo, se mezcla de inmediato con el llanto, como ocurrió el 30 de agosto (figura 11). El dolor y la felicidad no se diferencian en tal encuentro. Si tradicionalmente el *souvenir* está asociado a un viaje gozoso, pasajero y voluntario, una partida que anticipa el regreso del viajero, los *souvenirs* de García remiten a otra partida: la de personas víctimas de desaparición forzada, cuya partida no tiene regreso.

La experiencia de los familiares con los cubos de García tuvo lugar el 30 de agosto de 2016 en la sala de convenciones de un hotel de Bogotá, fecha en la que el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado conmemoró el Día Internacional de los Desaparecidos. La conmemoración reunió a familiares de diferentes partes de Colombia, se realizaron conversatorios en los que se recogían experiencias, se hablaba de asuntos legales y de la situación en la que se encontraba la búsqueda de cada desaparecido. Frecuentemente, se escuchaban consignas que irrumpían de un momento a otro: "Porque vivos se los llevaron, vivos los queremos"; "Somos semilla, somos memoria, somos el sol que renace ante la impunidad. Somos el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado"; "Por nuestros desaparecidos ni un minuto de silencio, toda una vida de lucha". Fue en este ambiente cargado de dolor que fue exhibida la obra *Souvenir*. Sin embargo, la idea inicial era exhibirla ese mismo día en la Fiscalía General de la Nación, proyecto que se vio truncado por protocolos de seguridad de la institución. Este *impasse* hizo que García se ausentara de la conmemoración realizada en el hotel, pues consideró que el sitio no era apropiado para su obra. Pero, sin el artista, la obra, ella sola, resultaba elocuente, propiamente viva por la relación que los familiares construyeron con las imágenes. Vale la pena recoger algunos relatos para dar cuenta de tal relación:

La primera vez que yo vi el cubo fue supremamente impactante para mí, porque uno siempre ve esta foto [muestra la fotografía plastificada que llevada colgada al cuello, como muchos otros familiares], y al ver esa foto que se mueve, te transmite a otra dimensión. Cuando yo veía que mi papá se me movía [...] la relación con mi papá fue completamente diferente, fue como si me estuviera hablando y me estuviera contestando lo que yo le estaba diciendo. Esa es la importancia para mí del cubo. (Marcela Granados, quien busca a cinco familiares desaparecidos)

Madre 1: Yo cuando vi esta foto, sentí como si lo estuviera viendo ahí vivo. Madre 2: Buenas tardes para todos y todas, estoy muy triste porque el mío no salió, pero cuando vi la de otros, me llené como de presión [se coge el corazón] porque vi como que se movían cuando uno los miraba y se veían como si estuvieran vivos, entonces me llene de no sé [se vuelve a coger el corazón], no lo puedo decir, una nostalgia, pero grande.

Madre 3: Vi las fotos, me dio mucha tristeza, lloré como siempre lo hago, pero sentí como si las tuviera vivas, como si las mirara por primera vez desde hace 5 años. (madres de Buenaventura)

Mujer 1: A mí me desaparecieron a mi hijo en el 2006. Cuando las vi ahí cubiertas con las sábanas blancas, me dio mucha tristeza, mucho pesar, pero cuando vi la foto yo me le iba arrimando y era como si el me mirara, me dio mucha alegría porque es como si lo hubiera encontrado de nuevo.

Mujer 2: La primera vez que vi el cubo fue supremamente impactante para mí, porque uno siempre ve esta foto [muestra la fotografía que lleva colgada al cuello], y al ver esa foto que se mueve te transmite a otro sitio, a otra dimensión, es como si él me estuviera hablando y él me contestara lo que yo le estoy diciendo. (mujeres de Medellín que buscan los cuerpos de sus familiares arrojados a La Escombrera)

Algo extraño ocurre con esas fotografías, una suerte de animismo que trae a los desaparecidos de vuelta. Una sensación, para los familiares, más cercana al goce que al placer, en un sentido psicoanalítico, pues la alegría que les produce es inseparable del dolor y, aunque el dolor sea muy grande, no pueden dejar de fijar la mirada en el objeto, ese objeto que señala y bordea el vacío de la desaparición y, al hacerlo, se convierte en algo más, en un objeto fetiche,<sup>7</sup> en una Cosa que, como lo repiten con frecuencia, los transporta hacia otra *dimensión*.

A pesar de la imposibilidad de exhibir la obra en la Fiscalía el 30 de agosto, tres días después pudo llevarse allí la exposición. La obra se instaló en el bloque F del búnker, un lugar donde de manera permanente, mediante un mural de fotografías, se les rinde un homenaje a funcionarios de la Fiscalía que fueron asesinados en el ejercicio de su labor. La invitación de la institución fue la siguiente:

Para sensibilizar a los servidores de la entidad sobre la naturaleza violatoria de los derechos humanos de esta conducta que afecta a miles de familias colombianas, promover acciones tendientes a un trato diferencial con los familiares de las víctimas, garantizando la no revictimización y la recuperación de confianza en el ente investigador.

En esta ocasión, no estuvieron los familiares (ni la posibilidad de levantar registro fotográfico por protocolos de seguridad), pero sí los funcionarios de la Fiscalía, quienes, sin necesidad de visitar una exposición, se cruzaban con ella. Las reacciones fueron diversas, tanto de indiferencia como de interés por los cubos. Tuve la oportunidad de presenciar la reacción que tuvieron una odontóloga y un antropólogo forenses. Después de almorzar, se dirigían a sus laboratorios y se cruzaron con la exposición. Les llamó la atención tanto los cubos como su disposición circular sobre unos pedestales negros. Acudieron a Marcela Granados, quien custodiaba la obra, para que les explicara el propósito de esa instalación. Mientras miraban y escuchaban, la odontóloga exclamó: "¡Yo lo tuve a él!". Tuve que preguntar qué significaba eso, es decir, aquello de *haberlo tenido*. Desde luego, lo que había tenido eran sus restos óseos para ser identificados. Y, aunque lo había tenido en una forma tan cercana, una cercanía sin intimidación, más allá del gesto y de la carne, algo se le alejaba: no podía recordar su nombre. Un fantasma regresaba y la acosaba a ella, quien había logrado identificarlo mediante técnicas forenses. Algo del pasado regresaba, pero, para ella, seguía desaparecido hasta no poder nombrarlo. Fue tanta su inquietud que Marcela Granados, de manera diligente, logró dar con el nombre después de intercambiar algunas llamadas. Después de esto, la odontóloga descansó. Yo lo presencié. Y presencié lo que algunos llamarían *guiños del destino*: que Marcela, quien busca a cinco familiares desaparecidos, terminó por encontrarle el nombre a quien identifica restos óseos.

Algo ocurrió con los familiares y los funcionarios de la Fiscalía ante estos cubos modestos. Algo inmenso hay en estos contenedores minúsculos, algo que excede su materialidad: una potencia de la imagen —su santificación en los cubos— resulta inseparable de una impotencia: los cuerpos sin duelo y el dolor de los familiares. Toda esto se manifestó en el contexto, el de los familiares el Día Internacional de los Desaparecidos y el de los funcionarios en el búnker de la Fiscalía. ¿Qué pasa cuando la obra se descontextualiza? *Souvenir* se expuso en

una muestra colectiva titulada *Intersecciones: perspectivas estéticas y políticas para la paz*, realizada en la Universidad Cooperativa de Bogotá entre noviembre y diciembre de 2016. Allí, en el lugar consagrado del arte, un espacio de exhibición de paredes blancas, la obra ya no tiene el contacto intenso con otras personas, no hay dolientes ni forenses, a veces tampoco público (figura 12). Tal vez este sea el momento de desasosiego de la obra. El momento también de percatarnos de sus límites, cuya elocuencia podemos hallar en otro testimonio:

Cuando vi las fotos —porque la de mi hermano fue la última que vi—, volví a recordar los rostros de estas personas; cuando vi a mi hermano, por primera vez después de 20 años que llevamos en la lucha, en la búsqueda de ellos, vi como que él estaba detrás de mí, como que caminaba conmigo. Me dio mucha nostalgia ver las fotos así, porque nosotros no hemos tenido la oportunidad de recoger sus restos y darles cristiana sepultura. Entonces, en el momento sentí que sí los habíamos encontrado, pero devolviendo el tiempo, no es así, no los hemos encontrado. (mujer de Medellín)



Imagen 12. Sair García, Souvenir, Universidad Cooperativa de Bogotá (2016)

Después de todo, o a pesar de todo, podemos percatarnos de que la imagen es un consuelo, pero un consuelo cuyo alcance es espectral. Las obras de arte que aquí se han reseñado no son neutrales ni asépticas; no son indiferentes a las luchas de las familias, sino que se solidarizan con ellas y se hacen partícipes, no solo de sus consignas, sino también de su dolor. Mediante procedimientos formales y materiales enaltecen y elevan los nombres y los rostros de las personas asesinadas y desaparecidas. Intentan, lo logren o no, pagar la deuda simbólica para aquellos cuerpos sin sepultura ni rito funerario.



---

## NOTAS

- 1 Leader retoma una persistente pregunta de orden psicoanalítico: “Nuestra cultura está llena de historias, libros y películas acerca de los muertos que no mueren del todo [...] Este animismo atribuido a los muertos es otra señal más de que en cierto nivel creemos que los muertos están siempre a punto de regresar [...] ¿por qué no reconocer el mecanismo básico de enviarlos a descansar? Para que los vivos se sientan sanos y salvos, los muertos deben morir dos veces” (2011, 106). Y con respecto a la deuda simbólica no saldada con los muertos, cuyo resultado es el sentimiento de culpa de los vivos, duelos no resueltos y melancolía, es clave tener en cuenta lo siguiente: “El historiador Jean-Claude Schmitt mostró en su libro sobre fantasmas en la Edad Media cómo estos siempre volvían para implorar por misas, limosnas u oraciones [...] Si los ritos de duelo no habían sido completados, los muertos sufrían y se aparecían ante los vivos [...] la única forma de deshacerse de ellos de manera adecuada sería averiguar cuál era el problema exactamente y después tratar de resolverlo” (116). Es decir, lo que hoy en día un psicoanalista le recomienda a una persona en duelo cuando se le aparecen sus *fantasmas*.
- 2 Alianza Francesa, Bogotá, sede Chicó, 17 de abril-23 de junio de 2015. Los retablos con los retartos de las víctimas fueron donados a la artista por la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos. Como intercambio, la artista le devolvía a esta asociación unos retablos nuevos.
- 3 “Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están [...] *subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo. La subexposición nos priva sencillamente de los medios de ver [...] Pero la sobreexposición no es mucho mejor: demasiada luz ciega” (Didi-Humerman 2014, 14).
- 4 Igualmente, se pide tener en cuenta el credo religioso de los familiares, si se quiere o no que la entrega sea individual o colectiva, etc.
- 5 Entrevista con Constanza Ramírez, 20 de mayo de 2016.
- 6 “Hubo alguien en alguna oportunidad, una artista, que me decía que ella hubiera estirado las fotos hasta que le cupieran en el formato, aunque se deformaran. Y aunque a mí me parecía una buena idea, cuando yo pensé en qué pensaría un familiar al ver la foto de su ser querido deformada, yo creo que no le hubiera gustado, y preferí declinar mi deseo de hacerlo, por respeto a la familia, porque la familia quiere ver la foto de su familiar bonita” (entrevista con Constanza Ramírez, 20 de mayo de 2016).
- 7 Agamben señala al respecto lo siguiente: “En cuanto presencia, el objeto-fetiché es en efecto algo concreto y hasta tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede nunca poseer realmente” (2006, 72).

---

## REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. 2006. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Barcelona: Pre-Textos.
- Burucúa, José Emilio y Nicolás Kwiatkowski. 2015. "Cómo sucedieron estas cosas": *representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo: icnografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénica.
- Clemenciaecheverri.com. 2017. "TRENO (2007)"; acceso el 24 de enero de 2017, <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/treno>
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2013. *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: CNMH .
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2008. *Trujillo: una tragedia que no cesa*. Bogotá: CNMH.
- Familiares Colombia. 2013. *Doble oficio por la entrega digna: una exposición sobre la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: Familiares Colombia.
- Familiares Colombia. 2017. "Doble oficio por la entrega digna"; acceso el 24 de enero de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=iqm4hGePq9c>
- Heidegger, Martin. 2001. "La Cosa". En *Conferencias y artículos*, editado por Ives Zimmermann, 121-137. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Lacan, Jacques. 1988. *La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Barcelona: Paidós.
- Leader, Darian. 2011. *Duelo, melancolía y depresión*. Madrid: Sexto Piso.
- 2014. *El robo de la Mona Lisa: lo que el arte nos impide ver*. Madrid: Sexto Piso.
- Lozano, Juan José y Hollman Morris. 2010. *Impunity*. Documental, acceso el 15 de enero de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=goZUwkldHB4&app=desktop>
- Malagón-Kurka, María Margarita. 2010. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Semana (29 octubre 2014). "Me entregaron a mi hermana en una bolsa"; acceso el 3 de octubre de 2016, <http://www.semana.com/nacion/articulo/entrega-de-desaparecidos-ahora-tendra-un-protocolo-mas-digno/400731-3>
- Sófocles. 2016. *Edipo Rey, Antígona*. Medellín: Universidad de Antioquia.

### Cómo citar este artículo:

Rubiano, Elkin. 2017. "“Cuerpos sin duelo” y deuda simbólica: el lugar del arte en contextos de violencia". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (2): 31-48. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-2.csdd>