

Rubén Darío Yepes Muñoz

Colección de Investigación en Artes Plásticas y Visuales



**AFECTANDO EL
CONFLICTO:**

**Mediaciones de la guerra
colombiana en el arte
y el cine contemporáneo**

APECTANDO EL CONFLICTO:

Mediaciones de la guerra colombiana
en el arte y el cine contemporáneo



Rubén Darío Yepes Muñoz



Alcaldía Mayor de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano
*SECRETARIA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE*

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Juliana Restrepo Tirado
DIRECTORA GENERAL

Jaime Cerón Silva
SUBDIRECTOR DE LAS ARTES

Lina María Gaviria Hurtado
*SUBDIRECTORA DE
EQUIPAMIENTOS CULTURALES*

Ana Catalina Orozco Peláez
*SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN
ARTÍSTICA*

Liliana Valencia Mejía
*SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA
Y FINANCIERA*

GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS

Catalina Rodríguez
GERENTE

Andrea Rodríguez
Diana Zapata
Elkin Ramos
Gloria Burgos
Jasmín Torres
Juan David Segura
Paowlet Cardona
Santiago Monge

JURADOS PREMIO DE ENSAYO HISTÓRICO, TEÓRICO O CRÍTICO SOBRE EL CAMPO DEL ARTE COLOMBIANO 2017

Gerrit Stollbrock Trujillo
Henry E. Tarazona Matta
María Clara Bernal Bermúdez

María Barbarita Gómez
*COORDINACIÓN EDITORIAL
Y EDICIÓN*

Jacobo Celnik
y Carolina Salazar
CORRECCIÓN DE ESTILO

Mónica Loaiza
DISEÑO

David Reyes
ARMADA ELECTRÓNICA

Galería Alexander and Bonin,
Delcy Morelos, María José Arjona,
Beatriz González, Juan Manuel
Echavarría, Ludmila Ferrari, Jesús
Abad Colorado, Miguel Ángel
Rojas, Libia Posada, Óscar Muñoz,
Ciudad Lunar, Oscar Campo
y Alina Hleap, Erwin Goggel,
Alejandro Landes, Laboratorios
Black Velvet, Contravía Films y
Burning Blue

*CORTESÍA FOTOGRAFÍAS
INTERIORES*

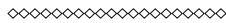
Unión Temporal Idartes 2018
IMPRESIÓN

© Instituto Distrital
de las Artes-Idartes
© Rubén Darío Yepes Muñoz
Noviembre de 2018
ISBN (impreso): 978-958-5487-21-5
ISBN (pdf): 978-958-5487-22-2

Idartes
Carrera 8 # 15-46
Bogotá, D.C., Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co /
www.idartes.gov.co

AFECTANDO EL CONFLICTO:

Mediaciones de la guerra colombiana
en el arte y el cine contemporáneo



Rubén Darío Yepes Muñoz

**Premio nacional de ensayo
histórico, teórico o crítico
sobre el campo del arte
colombiano 2017**

709.861 Y96a

Yepes Muñoz, Rubén Darío.

Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y en el cine contemporáneo / Rubén Darío Yepes Muñoz – Bogotá: Instituto Distrital de las Artes - Idartes, 2018.

400 páginas

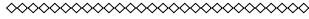
ISBN (impreso): 978-958-5487-21-5

ISBN (pdf): 978-958-5487-22-2

1. Arte Colombia 2. Cine – Conflicto Armado – Colombia 3. Arte – Conflicto Armado – Colombia 4. Arte contemporáneo – Colombia.

Fuente. SCDD 23^a ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe (noviembre de 2018).JT.

CONTENIDO



PRESENTACIÓN
PÁGINA 13

AGRADECIMI-
ENTOS
PÁGINA 21

INTRODUCCIÓN
PÁGINA 25

CAPÍTULO UNO:
AFECTOS
SUBLIMES
PÁGINA 63

MEMORIA AFECTIVA
PÁGINA 71

ESPACIOS INTENSOS
PÁGINA 89

LA VIOLENCIA EN
ACTO
PÁGINA 106

SUBLIMACIONES
PÁGINA 122

CAPÍTULO DOS:
ESTÉTICA
PRÁCTICA
PÁGINA 127

ONDAS POLÍTICAS
PÁGINA 132

GUERREROS (IN)
VISIBLES
PÁGINA 147

RETAZOS QUE SANAN
PÁGINA 160

ESTÉTICA PRÁCTICA
PÁGINA 172

CAPÍTULO TRES:
AFECTOS
INDEXICALES
PÁGINA 179

IDEALES
TRUNCADOS
PÁGINA 193

CARTOGRAFÍAS
AFECTIVAS
PÁGINA 206

AGENCIAS FUGACES
PÁGINA 220

IMAGINANDO
EL PASADO
PÁGINA 232



LISTADO DE FIGURAS

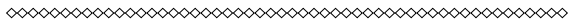


Figura 1. Doris Salcedo, <i>Noviembre 6 y 7</i> , 2002	70
Figura 2. <i>Noviembre 6 y 7</i> , 2002	78
Figura 3. Delcy Morelos, <i>De lo que soy</i> , 1995	92
Figura 4. <i>Color que soy</i> , 2000	92
Figuras 5 y 6. <i>Adentro</i> , 2007	95
Figura 7. <i>Si yo fuera tela</i> , 2010	96
Figura 8. <i>Adentro</i> , 2007 (detalle)	102
Figura 9. <i>Si yo fuera tela</i> , 2010 (detalle)	105
Figura 10. María José Arjona, <i>Retorno</i> . Acción, Clínica Santa Rosa, Bogotá, 2008	109
Figura 11. <i>Retorno</i> , 2008	111
Figura 12. <i>Tiempo medio</i> , 2013	112
Figura 13. <i>Tiempo medio</i> , 2013	114
Figura 14. <i>Retorno</i> , 2008	118
Figura 15. <i>Tiempo medio</i> , 2013	120
Figura 16. Beatriz González, <i>Ondas de Rancho Grande</i> , 2008	133
Figura 17. <i>Ondas de Rancho Grande</i> , 2008	136
Figura 18. Luis Hernández Mellizo, <i>La santa moderna</i> , 2008	142
Figura 19. Fredy Vivas, <i>Sin título</i> , 2008	143

Figura 20. Beatriz González, <i>Ondas de Rancho Grande</i> , 2008	146
Figura 21. Juan Manuel Echavarría <i>La guerra que no hemos visto</i> , 2007	149
Figura 22. <i>La guerra que no hemos visto</i> , 2007	152
Figura 23. <i>La guerra que no hemos visto</i> , 2007	155
Figura 24. <i>La guerra que no hemos visto</i> , 2007	157
Figura 25. <i>La guerra que no hemos visto</i> , 2007	159
Figura 26. Ludmila Ferrari, <i>Tejedores de historias</i> , 2007	162
Figura 27. <i>Tejedores de historias</i> , 2007	166
Figura 28. <i>Tejedores de historias</i> , 2007	170
Figura 29. Jesús Abad Colorado, <i>Dieciocho trabajadores bananeros asesinados por las FARC en Carepa, Urabá</i> , 1995	189
Figura 30. <i>El cuerpo de Víctor Julio Suárez Rojas, el Mono Jojoy</i> , 2010	190
Figura 31. Miguel Ángel Rojas <i>David</i> , 2005	194
Figura 32. <i>David</i> , 2005	198
Figura 33. El <i>David</i> de Miguel Ángel Buonarotti y la obra homónima de Miguel Ángel Rojas	202
Figura 34. Libia Posada <i>Signos cardinales</i> , 2009	208
Figura 35. <i>Signos cardinales</i> , 2009	210
Figura 36. <i>Signos cardinales</i> , 2009 (detalle)	210
Figura 37. <i>Signos cardinales</i> , 2009	212
Figura 38. <i>Signos cardinales</i> , 2009	214
Figura 39. Óscar Muñoz, <i>Aliento</i> , 1995-2002	221
Figura 40. <i>Aliento</i> , 1995-2002	222
Figura 41. <i>Aliento</i> , 1995-2002	225
Figura 42. <i>Haber estado allí</i> , 2011	237
Figura 43. Ciro Guerra, <i>La sombra del caminante</i> , 2004	261
Figura 44. <i>La sombra del caminante</i> , 2004	263
Figura 45. <i>La sombra del caminante</i> , 2004	267
Figura 46. Óscar Campo, <i>Yo soy otro</i> , 2008	270

Figura 47. <i>Yo soy otro</i> , 2008	277
Figura 48. <i>Yo soy otro</i> , 2008	280
Figura 49. <i>Yo soy otro</i> , 2008	283
Figura 50. Carlos Gaviria, <i>Retratos en un mar de mentiras</i> , 2010	287
Figura 51. <i>Retratos en un mar de mentiras</i> , 2010	291
Figura 52. <i>Retratos en un mar de mentiras</i> , 2010	293
Figura 53. <i>Retratos en un mar de mentiras</i> , 2010	297
Figura 54. Alejandro Landes, <i>Porfirio</i> , 2012	314
Figura 55. <i>Porfirio</i> , 2012	319
Figura 56. <i>Porfirio</i> , 2012	321
Figura 57. <i>Porfirio</i> (tras escenas) 2012	329
Figura 58. William Vega, <i>La sirga</i> , 2012	331
Figura 59. César Acevedo, <i>La tierra y la sombra</i> , 2015	331
Figuras 60 y 61. William Vega, <i>La sirga</i> , 2012	335
Figura 62. César Acevedo, <i>La tierra y la sombra</i> , 2015	335
Figura 63. William Vega, <i>La sirga</i> , 2012	338
Figura 64. César Acevedo, <i>La tierra y la sombra</i> , 2015	338
Figura 65. William Vega, <i>La sirga</i> , 2012	348
Figura 66. César Acevedo, <i>La tierra y la sombra</i> , 2015	349
Figura 67. <i>La tierra y la sombra</i> , 2015	358

PRESENTACIÓN



Rubén Yepes, ganador del Premio Nacional de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte Colombiano 2017, nos entrega el resultado de una investigación visual y documental derivada de la tesis doctoral que presentó en la Universidad de Rochester, Estados Unidos, alrededor de las mediaciones que de nuestro conflicto han hecho las artes visuales y el cine colombiano con los consiguientes efectos y afectos en todos nosotros.

En cinco capítulos: “Afectos sublimes”, “Estética práctica”, “Afectos indexicales”, “Ficciones cinematográficas” y “Poderes del cine”, Yepes explora, desde una interpretación particular, el concepto de mediación en un grupo de obras visuales, presentadas en Colombia entre 2002 y 2017, con las cuales artistas y realizadores como Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría, Delcy Morelos, María José Arjona, Beatriz González, Ludmila Ferrari, Miguel Ángel Rojas, Libia Posada, Óscar Muñoz, Ciro Guerra,

Óscar Campo, Carlos Gaviria, Alejandro Landes, William Vega y César Acevedo abordan el conflicto armado colombiano y hacen su aporte a la “memoria del conflicto y a la superación de su legado social e histórico”¹ a la vez que renuncian a representar de manera literal y explícita el sufrimiento de las víctimas apelando a la metáfora, la ficción y la alegoría.

Afectando el conflicto analiza las contribuciones que han realizado el arte y el cine contemporáneo a la memoria de la confrontación armada en nuestro país y a la superación de los efectos negativos que esta ha tenido en la sociedad colombiana. Yepes argumenta que, antes que representar el conflicto, las instalaciones, las acciones, las obras de arte participativas y colectivas, las obras fotográficas y los largometrajes de ficción observados “han hecho uso del poder de las artes visuales para incidir sobre los patrones de pensamiento y comportamiento individuales y colectivos”. Dicho poder consiste en mediar la distancia entre las audiencias ciudadinas y los eventos y las víctimas del conflicto, que generalmente están ubicadas en las zonas rurales de nuestro país; esta mediación, en muchos casos, nos ha hecho pensar que la violencia es algo terrible, pero que hace parte de nuestra cotidianidad. La baja intensidad y la prolongada duración de nuestro conflicto interno han logrado insertar el tema de la violencia en las relaciones sociales de tal manera que lo percibimos como algo cotidiano. Los proyectos analizados por Yepes nos confrontan con la idea de que la violencia física y simbólica hace parte de lo ordinario de la vida mientras su potencia afectiva repara la ruptura entre los dos ámbitos, el rural y el urbano, y nos invitan a reflexionar e imaginar lo que sienten los otros y, por esa vía, cuestionar las razones por las cuales la sociedad colombiana ha trivializado la violencia hasta el punto de ser indiferente a ella.

¹ Todas las citas del autor pertenecen a la presente edición de *Afectando el conflicto*.

Tanto la apatía como la empatía han sido señaladas y producidas por las obras que se analizan en *Afectando el conflicto*, y nos interpelan por la estructura de la indiferencia.

Yepes enmarca su análisis en tres hipótesis que explican los motivos de la ausencia generalizada del tema de la violencia en las artes visuales especialmente desde la década del setenta hasta el cambio de milenio: 1. Los intelectuales y pensadores de los años sesenta y setenta, que se atrevían a enunciar la violencia, podían ser señalados de estar involucrados con los movimientos guerrilleros, 2. La inclusión de críticos y contradictores en las listas negras de los ejércitos legales e ilegales “encargados de implementar” políticas estatales y paraestatales de seguridad hizo que hablar de la violencia significara un alto riesgo para la vida y 3. La investigación de Yepes opera bajo el supuesto de que nuestro conflicto armado ha sucedido principalmente en el campo, lejos de las ciudades, y que el contacto de los habitantes de las ciudades con la visualidad del conflicto se ha dado, principalmente, a través de los medios de comunicación. Con esto no se quiere ignorar que, en algunas zonas de nuestras urbes, el conflicto está presente y sus consecuencias se han sentido con mucho dolor, pero, para la mayoría de las ciudades colombianas, el conflicto armado es algo que sucede en la televisión, la radio y la prensa.

La visualidad del conflicto es una técnica específica de la colonialidad y del imperialismo. A través de ella “el regente” construye la visión histórica y política que proyecta para su sistema en lo doméstico y en lo internacional. Algunos aspectos de la violencia permanecen invisibles y otros ingresan al debate público, pero, en cualquier caso, lo que se ve y lo que no es decidido por los que detentan el poder. Las imágenes que vemos “constituyen la mediación dominante a través de la cual los sectores urbanos se han relacionado con el conflicto”. Los medios de comunicación y las artes, en alguna medida, nos han anestesiado exponiéndonos constantemente, y por mucho tiempo, a más estímulos visuales de los que podemos humanamente procesar: “Cuando

este exceso es reiterativo como, por ejemplo, en la vida urbana moderna (Benjamin), en la homogeneidad social producida por las industrias culturales (Adorno y Horkheimer), en la amplificación de las sensaciones y el choque sensitivo producido por los nuevos medios tecnológicos (McLuhan) y, podemos añadir, en la sobreabundancia de imágenes violentas del conflicto armado—, el sistema cognitivo anula la sobrecarga, no precisamente bloqueándola sino haciendo que el sujeto se vuelva insensible a ella”.

Por otro lado, Yepes explora la noción de mediación para definir el mecanismo mediante el cual los proyectos analizados en su ensayo establecen un vínculo afectivo, más que cognitivo, entre los públicos y los eventos que pretenden señalar. A partir de la definición de mediación propuesta por John Guillory y según la cual un acto de mediación es “un proceso en el que dos personas, ámbitos, objetos o términos, son puestos en relación el uno con el otro”, Yepes indica que las obras artísticas analizadas producen afectos en los espectadores a partir de la relación que establecen con ellas, la cual es posible en tanto los afectos producidos tienen la capacidad de transformar a los sujetos: “Cuando decimos que algo o alguien nos afecta, lo que queremos decir es que hemos entrado en una relación sensible con dicho objeto o persona”. Según “distintas vertientes de la teoría del afecto (así como varias de las filosofías sobre las emociones anteriores a ellas), el afecto es el proceso a través del cual tanto el sujeto como el cuerpo son modificados en el encuentro con otros objetos o cuerpos, modificación que incluye los actos que resultan de dichos encuentros. No se trata de un hecho puntual circunscrito a la experiencia del objeto o la situación que lo causa sino de un evento continuo y abierto hacia el futuro. Los comportamientos y acciones ligados a ellos pueden ser tanto internos como externos; las reflexiones, ideas, pensamientos e imágenes mentales son, en este sentido, también acciones”.

Yepes explora el concepto de mediación confrontándolo con el de representación con miras a entender la operación semiótica

y sensible que estas obras producen para afectar a quienes las experimentan. Adoptar el concepto de mediación en lugar del de representación explica por qué los artistas y sus proyectos acuden a la metáfora, la alegoría o la ironía para “evitar la representación mimética de la violencia y del sufrimiento causados por el conflicto”. Como él mismo manifiesta: “En este estudio, conjugo la noción comunicativa del concepto de mediación ... con el enfoque sobre la dimensión afectiva de las obras en cuestión. Uso dicho concepto para referirme a la capacidad de las obras estudiadas de crear ensamblajes de discursos y afectos que interrelacionan distintos polos o términos, acortando así la distancia entre ellos”. Es decir, “aunque algunos de estos objetos recurren a la representación, su dimensión afectiva es el aspecto clave de su relación con el conflicto”. Esta misma operación: recurrir a la experiencia vivida para producir una lectura de los proyectos analizados es la que utiliza para introducirnos en una lectura a partir de los afectos producidos en él al haber sido expuesto a dichos objetos, imágenes y acciones. Esta aproximación fenomenológica a las obras estudiadas, esto es analizadas en función de lo que ellas eventualmente producen en términos de sensibilidad y saber o conocimiento, es estructurada acudiendo a la noción de ensamblaje central propuesta por Silvan Tomkins en torno a las dinámicas presentes en la interacción entre “percepciones, afectos, recuerdos, ideologías y pensamientos”.

Este acercamiento al conflicto colombiano desde la potencia transformadora de las obras exploradas es posible porque ellas “median el conflicto armado al modificar las ideas, los discursos y los afectos que informan nuestra relación habitual con el conflicto, produciendo nuevos afectos que nos disponen a actuar frente a este”. Un asunto por resaltar es que estos trabajos producen afectos en las percepciones y creencias del espectador “perturbando las circunstancias en las que este se relaciona con el conflicto, con sus eventos y sus víctimas [...] por su capacidad de promover pensamientos y acciones no solo con relación a

los objetos que los produjeron sino también al contexto social y político del conflicto”.

En las conclusiones del ensayo encontramos algunas exhortaciones que nos interpelan como colombianos, artistas y gestores culturales al señalar el autor que:

Si aquellos colombianos lo suficientemente privilegiados como para ver el conflicto como algo distante han de participar activamente en la construcción de la memoria de este y en los cambios sociales que el país necesita, deberán primero acumular dentro de ellos la energía afectiva que este compromiso requiere. Es por esta razón que, al contribuir a la producción de esta energía afectiva, las obras estudiadas aquí cumplen una función política.

El sueño de lograr la transformación social a través del arte nunca fue tan fuerte en el arte moderno colombiano como lo fue en las vanguardias europeas, o incluso en el arte moderno de otros países latinoamericanos. El utopismo de ese sueño es ahora insostenible. No podemos pedirle al arte que redima los horrores de la guerra. Las obras de arte y las películas abordadas en este estudio demuestran que, si bien las artes visuales no pueden hacerse responsables de los esfuerzos reparativos que la sociedad colombiana necesita realizar, pueden contribuir a la creación de la energía afectiva que se necesita para sostener estos esfuerzos.

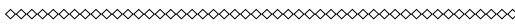
Las artes visuales, con su capacidad de crear y canalizar el afecto, de transformar las estructuras del sentimiento y las subjetividades predominantes, pueden desempeñar un papel clave en el proceso

de reconciliación, en la sutura del tejido social y el aseguramiento de la estabilidad política y social. Tal es el reto que la historia le lanza a los artistas del país.

Para el Instituto Distrital de las Artes es fundamental crear oportunidades y condiciones para que las prácticas investigativas en artes visuales se desarrollen y fortalezcan, por lo que, desde su creación en 2010 y hasta la fecha, Idartes ha entregado el Premio Nacional de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte Colombiano continuando así con la Colección de Ensayos sobre Arte en Colombia creada en 2006 por el antiguo Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT). Dicha colección se ha enriquecido, año tras año, con los ensayos ganadores del premio de ensayo y, desde 2017, con los resultados de la beca de investigación en artes plásticas, incentivos que hacen parte del Programa Distrital de Estímulos creado por el sector cultura, recreación y deporte de la Alcaldía de Bogotá.

Juliana Restrepo Tirado
Directora General
Idartes

AGRADECIMIENTOS



Este trabajo se deriva de la tesis doctoral que presenté en la Universidad de Rochester. Ha sido posible gracias a una beca otorgada por Fulbright-Colombia y el Ministerio de Cultura, una beca de estudios doctorales otorgada por la Universidad de Rochester y una beca de terminación de tesis concedida por The American Council of Learned Societies. Agradezco enormemente al Instituto Distrital de las Artes-Idartes, por hacer realidad esta publicación.

Varias personas contribuyeron a que este trabajo pudiera llegar a buen término. Quiero expresar mi enorme gratitud a mi director de tesis, Paul Duro, cuya enseñanza, consejo y apoyo fueron fundamentales no solo para este proyecto sino también para mi desarrollo académico. Las conversaciones con él fueron particularmente productivas para la formulación del marco conceptual del trabajo. Los consejos y el apoyo de Robert Doran contribuyeron en gran medida a las secciones más filosóficas del

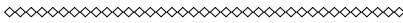
trabajo, especialmente aquellas relacionadas con el concepto de lo sublime. Los aportes y enseñanzas de Jason Middleton fueron cruciales para los capítulos sobre cine y para mi comprensión del afecto cinematográfico. Asimismo, le agradezco a Janet Berlo el apoyo profesional y moral, así como los comentarios directos y tajantes. Las animadas conversaciones con mis colegas Patrick Sullivan y Daniel Singleton —en nuestro grupo de lectura en teoría cinematográfica— aportaron invaluable ideas y reflexiones sobre la teoría y la historia del cine. Mis colegas Berin Golonu y S. Alana Wolf hicieron valiosos comentarios sobre varias secciones del trabajo.

Este trabajo también se benefició de las ideas, opiniones, recursos y orientaciones de artistas, cineastas, curadores, administradores de galerías, bibliotecarios y productores de películas. Las conversaciones e intercambios escritos con Delcy Morelos, María José Arjona, Juan Manuel Echavarría, Ludmila Ferrari, Libia Posada, Óscar Campo, Carlos Gaviria, Alejandro Landes, William Vega y César Acevedo fueron importantes para las secciones sobre su trabajo. También agradezco a Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Óscar Muñoz, Jesús Abad Colorado, Erwin Goggel y Alina Hleap, quienes generosamente me proporcionaron imágenes y material de archivo sobre su trabajo. Con la misma cordialidad actuaron los administradores de la galería de arte Alexander y Bonin, quienes me facilitaron imágenes y materiales sobre Doris Salcedo. Las productoras de cine *Black Velvet*, *Burning Blue*, Contravía Films y Ciudad Lunar amablemente contribuyeron con copias e imágenes de varias de las películas tratadas en los capítulos cuarto y quinto. También agradezco a los funcionarios de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Centro de Documentación de Arte de la Pontificia Universidad Javeriana y la Biblioteca de Arte de la Universidad de los Andes, que me ayudaron a encontrar valiosos documentos.

Finalmente, me gustaría expresar mi más profundo agradecimiento a mi familia, que amorosamente me apoyó y animó

a lo largo de mis estudios de posgrado. Asimismo, a mi querida amiga Gail Goers, quien revisó rigurosamente el texto original en inglés y estuvo a mi lado durante el proceso de escritura. En muchos sentidos, este trabajo les pertenece a ellos.

INTRODUCCIÓN



*La obra de arte es un ser de sensación,
y nada más. Existe en sí.*

Gilles Deleuze y Félix Guattari¹

I.



En el año 2002, cuando aún era estudiante de pregrado, por casualidad me encontré con *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo. Es una de las obras de arte más impresionantes que he visto. Me detuve en la acera a observar, anonadado, el tumulto de sillas de madera que descendía lentamente a lo largo de la fachada del

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2001), p. 164.

Palacio de Justicia que da sobre la carrera Séptima. Ver las sillas suspendidas sobre la fachada en posiciones inusuales, formando cúmulos de patas, apoyabrazos, espaldares, remaches y sillines fue a la vez calmante e inquietante, a pesar del bullicio de la plaza de Bolívar. Recordé que ese día se conmemoraba la toma del M-19 al Palacio de Justicia (6 de noviembre, 1985), evento trágico para la historia colombiana y en el que perecieron más de cien personas. Aunque no sé cuánto tiempo estuve observando la obra, recuerdo que la sensación que me produjo me acompañó por muchos días.

Ver esta obra me motivó a aprender sobre la toma del Palacio y sobre la historia del conflicto armado. En este proceso me di cuenta de que la información sobre la toma era escasa. El país sabía poco acerca de la suerte de quienes desaparecieron durante la toma, las razones que motivaron al M-19 a llevarla a cabo, la reacción del ejército y el silencio que guardó el Estado por años. Ver la obra de Salcedo y aprender sobre el conflicto armado me llevó a estudiar el arte político del país, especialmente aquel relacionado con el conflicto, proyecto al que he estado dedicado por varios años. Este estudio surge de dicho proyecto.

El pasado, Nietzsche enseña, es útil en cuanto está imbricado con el futuro en el presente y nos sirve para entender el presente con el fin de movernos hacia los futuros que imaginamos². La cuestión del rol social y político de la cultura en Colombia nunca había sido tan perentoria como en este momento, en el cual —aunque oficialmente el conflicto armado es cosa del pasado— la tarea de “asegurar la paz” y lograr un nivel aceptable de estabilidad y justicia política y social se suspenden en el horizonte como una nube oscura. Aunque la firma del acuerdo entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Fuerzas Armadas

² Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Obra selecta*. Germán Cano (Ed.) (Madrid: Editorial Gredos, 2009).

Revolucionarias de Colombia (FARC) significó el comienzo del fin del conflicto, el país todavía debe afrontar la construcción de la memoria histórica de sí mismo, la reparación de las más de siete millones de víctimas y sobreponerse al legado social de cinco décadas de violencia. En esto, la contribución de las artes visuales puede ser importante: los artistas visuales ya han hecho contribuciones relevantes a la memoria del conflicto y al proceso de sanación que el país requiere, con el fin de trascender su historia de violencia. En este proceso, han hecho uso del poder de las artes visuales para incidir sobre los patrones de pensamiento y comportamiento individuales y colectivos. Traer a colación este poder que tienen las artes visuales en nuestro pensamiento actual y futuro sobre la relación entre el arte y el conflicto armado y sobre el papel del arte en el “posconflicto” constituye el impulso ético de este trabajo.

Este estudio aborda un grupo de obras visuales presentadas entre el año 2002 y el presente que han contribuido a la memoria del conflicto y a la superación de su legado social e histórico. Dicho grupo incluye instalaciones, acciones, obras de arte participativas y colectivas, obras fotográficas y largometrajes de ficción. A pesar de las diferencias formales, conceptuales y temáticas que existen entre las obras en cuestión, estas comparten dos características generales: primero, todas ejemplifican la renuncia a la representación explícita de la violencia de la guerra y el sufrimiento de sus víctimas que se puede encontrar en buena parte del arte y el cine contemporáneo del conflicto. Varios autores han sugerido que los artistas y cineastas contemporáneos prefieren aproximaciones ficcionales, metafóricas, alegóricas o expresivas a las realidades del conflicto, evitando así las tácticas de *shock* de parte del arte, la fotografía y el cine social anterior³. Los críticos de estas tácticas

³ Por ejemplo, los historiadores del arte José Roca y Sylvia Suárez argumentan que existe una tendencia general en el arte colombiano

han acusado a tales artistas y cineastas de cooptar el sufrimiento de las víctimas, una acusación sintetizada en el epíteto *pornomiseria* acuñado a finales de los años setenta por los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo, y que aún figura en el discurso de la crítica⁴. La segunda característica compartida por las obras en cuestión se relaciona con la primera. En todas ellas, la producción de una reacción *afectiva* frente a los eventos, la historia y las víctimas del conflicto constituye la dimensión más relevante de su intervención política y social.

Siguiendo la tendencia a rechazar la representación explícita del conflicto que se puede identificar en el arte y el cine contemporáneo, me permito argumentar, primero, que las obras

de alejarse del “compromiso político directo” hacia formas de intervención social indirectas e implícitas (*Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012* [Barcelona: Lunwerg, 2012]). De manera similar, Mieke Bal sostiene que la obra de Doris Salcedo se destaca en medio del arte político latinoamericano por su carácter no representativo (“Earth Aches: The Aesthetics of the Cut”, *Doris Salcedo: Shibboleth*, London: Tate Modern Publishing, 2007). Además, la historiadora del cine Luisa Fernanda Ordóñez argumenta que “estamos en mora de una aproximación a la realidad que confronte el peligro de contar una sola versión de los eventos históricos, siendo esta una estrategia obsoleta que requiere mediaciones más sutiles de parte del arte con el fin de comunicar dichos eventos a una sociedad que los ignora” (“La historia impronunciable: conflicto armado y cine colombiano después de la ley de cine”, *Historik: Revista Virtual de Investigación en Historia, Arte y Humanidades*, vol. 8 n.º 8 (junio-septiembre 2013)).

⁴ Junto con Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo fueron los líderes del reconocido Grupo de Cali, o “Caliwood”. Ellos acuñaron el término *pornomiseria* en su manifiesto de 1978 “¿Qué es la pornomiseria?” Este se puede consultar en LuisOspina.com, acceso 28 de mayo de 2015, <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>.

en cuestión no representan, sino que *median* el conflicto. Esto es, ellas salvan la distancia entre sus audiencias —las cuales han sido predominantemente urbanas— y el conflicto —el cual ha sido predominantemente rural⁵—. Segundo, dicha mediación promueve un vínculo de carácter afectivo con la historia y las víctimas del conflicto, haciéndole contrapeso a la apatía hacia este que ha existido en algunos sectores de la sociedad urbana. Ahondaré más sobre el concepto de mediación en breve, no obstante, lo defino de manera preliminar como el hecho y atributo de servir de nexo entre dos o más instancias. En este sentido, existe una agencia de la persona o el objeto mediador, en este caso la obra de arte⁶. Es igualmente importante notar que, aunque este

⁵ No quiero decir que el conflicto ha tenido un carácter *exclusivamente* rural. De hecho, de los años setenta en adelante, tuvo presencia en las principales ciudades. En esa década, varios de los grupos guerrilleros crearon células urbanas, las cuales se asentaron en las áreas más vulnerables de Bogotá, Medellín, Cali y otras ciudades. Recordemos que las FARC llegaron a tener una base permanente en el Parque Nacional Sumapaz, en las afueras de Bogotá. En respuesta a la presencia de las guerrillas en las ciudades, el grupo paramilitar Autodefensas Unidas de Córdoba (AUC) creó sus propias células urbanas, las cuales, durante los años ochenta y noventa, combatieron a las células guerrilleras, frecuentemente con la complacencia de la policía y del ejército. Recordemos también que el M-19 era un grupo de carácter predominantemente urbano. Sin embargo, la violencia, el horror y el sufrimiento producidos por el conflicto han sido por mucho mayores en el campo que en las ciudades. Exceptuando la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19, los enfrentamientos más intensos, las masacres y las tomas de poblaciones sucedieron en el campo. En contraste, grandes sectores de las poblaciones urbanas lograron mantenerse a salvo del conflicto.

⁶ En este estudio, utilizo los términos “arte”, “obra de arte” y “artes

estudio se apoyará en la historia del arte y del cine, no se trata de una revisión histórica del arte y el cine del conflicto, sino de un análisis de la función social de las obras en cuestión con relación a este último.

Existen varios trabajos académicos que se refieren al arte y al cine reciente del conflicto armado⁷. Sin embargo, estos trabajos (incluido mi libro *La política del arte*) no identifican o le restan importancia al rechazo de la representación visual directa de la violencia del conflicto. En consecuencia, soslayan la dimensión afectiva de dicho arte y cine. Asimismo, estos trabajos no enfocan con claridad las particularidades de la alineación de los artistas y realizadores de cine con la tendencia a rechazar la representación mimética que podemos encontrar a nivel global en el arte y el cine político. Además, ninguno de estos trabajos aborda exclusivamente el arte y el cine del conflicto armado, sino que los incluyen dentro de los temas más amplios de “arte y violencia” o “arte político”.

visuales” en sentido amplio, incluyendo en ellos tanto a las artes plásticas como al cine.

⁷ Álvaro Medina y Gloria Zea (Ed.), *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, catálogo de exhibición (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999); Enrique Pulecio, “Cine y violencia en Colombia”, *Arte y violencia en Colombia desde 1948*; Pilar Riaño Alcalá, *Arte, memoria y violencia reflexiones sobre la ciudad* (Medellín: Corporación Región, 2003); Santiago Rueda Fajardo, *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia. Premio nacional de crítica* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2006); Juana Suárez, *Cinemabargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2010); María Margarita Malagón-Kurka, *Arte como presencia indéxica la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo* (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2011); Rubén Yepes, *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012).

Así, la singularidad de este estudio consiste en que enfoca un tema que no ha sido observado de manera independiente y le presta especial atención al rechazo de las convenciones representativas del arte y el cine. Asimismo, su singularidad radica en su alcance transmedia e interdisciplinario, en la originalidad de su método y, particularmente, en la atención que le presta a la dimensión afectiva de las obras.

2.

∞∞∞

Podríamos decir, parafraseando a la investigadora de cine Juana Suárez, que la violencia ha sido la “formación discursiva determinante” del arte y el cine del país⁸. En 1999, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) realizó una de las exposiciones más importantes de su historia: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*⁹. La exposición ofreció una mirada retrospectiva sobre la representación en las artes visuales de las “tres violencias” que han afectado al país: “La Violencia”, esto es, el conflicto entre liberales y conservadores de la década de los cincuenta—para muchos el semillero del que surgieron los primeros grupos guerrilleros—;

⁸ Juana Suárez, “Cine y violencia en Colombia: claves para la construcción de un discurso filmico”, *Memorias XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009), p. 89.

⁹ 1948 es señalado por muchos historiadores como un año clave en la historia de la violencia política del país. En este año, Jorge Eliécer Gaitán fue asesinado, provocando los disturbios del Bogotazo. Estos eventos provocaron la violencia entre liberales y conservadores de los años cincuenta, la cual a su vez fue un insumo importante del conflicto armado.

la violencia derivada del narcotráfico, que marcó las décadas de los ochenta y noventa, y el conflicto armado.

La exposición presentó varias obras emblemáticas del arte colombiano como *El tranvía incendiado* (1948) de Enrique Grau, una pintura expresionista del tranvía que fue incendiado en el centro de Bogotá durante los disturbios del Bogotazo, *La guerra* (1973) de Fernando Botero, la cual representa un montículo de cadáveres en alusión a la violencia que por aquellos tiempos desangraba al campo y la célebre instalación *Musa paradisíaca* (1996) de José Alejandro Restrepo, que hace referencia a las masacres bananeras que ocurrieron en la región de Urabá en los años noventa¹⁰. Asimismo, se exhibieron varias obras realizadas por tres de los artistas considerados en este estudio: Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría y Óscar Muñoz, incluida *Aliento*, obra de este último, a la cual me refiero en el tercer capítulo.

También se presentaron varios largometrajes de ficción dentro de los que se incluyeron: *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo, primera película en salirse de los cánones europeos y norteamericanos de la representación de la violencia, recurriendo en lugar de ello a la evocación de esta a través de sutiles atmósferas visuales; *Camilo: el cura guerrillero* (1974) de Francisco Norden, que retrata la vida de Camilo Torres, el sacerdote católico asesinado por el ejército poco tiempo después de que se incorporara al Ejército de Liberación Nacional (ELN); *Cóndores no entierran todos los días* (1984), también de Norden, que es el primer largometraje que tematiza la violencia, y *Confesión a Laura* (1991) de Jaime Osorio, un drama íntimo cuyo telón de fondo es el Bogotazo, considerada

¹⁰ En relación con las masacres bananeras de Urabá, véase María de los Ángeles Reyes, “Veinte años de una guerra sin límites en Urabá”, *VerdadAbierta* (30 de septiembre de 2015), *VerdadAbierta.com*, acceso 1 de noviembre de 2016, <http://www.verdadabierta.com/desde-regiones/5996-veinte-anos-de-una-guerra-sin-limites-en-uraba>.

por varios críticos como la mejor película colombiana de todos los tiempos¹¹.

A pesar de la extensión de *Arte y violencia en Colombia*, en las artes visuales del país el tema de la violencia no es tan prevalente como creen algunos críticos y una buena parte del público general. Mis investigaciones me han llevado a concluir que esta creencia es más un mito que una realidad¹². La violencia podrá ser la formación discursiva determinante de las artes visuales debido a su notoriedad, pero está lejos de ser el tema predominante. En realidad, el tema de la violencia, en cualquiera de sus tres formas históricas, ha sido relativamente escaso en comparación con las temáticas de carácter personal y las búsquedas abstractas y formales.

Aunque *Arte y violencia en Colombia* tuvo un marco temporal y geográfico amplio, sorprende que solo una pequeña parte de las obras incluidas en la exposición se refieran al conflicto armado

¹¹ Véase la encuesta que realizó la revista *Semana*, en la cual se les pidió a 65 críticos de cine que eligieran la mejor película colombiana. “Homenaje a nuestro séptimo arte”, *Semana* (6 de marzo de 2015), acceso 1 de noviembre de 2016, <http://www.semana.com/cultura/las-50-grandes-peliculas-del-cine-colombiano-/articulo/lo-mejor-del-cine-colombiano/420031-3>.

¹² En el año 2013, en la Biblioteca Luis Ángel Arango y la hemeroteca de la Pontificia Universidad Javeriana, revisé exhaustivamente todos los catálogos que pude encontrar de exposiciones de arte realizadas entre 1980 y ese año. Esta indagación me llevó a concluir que la violencia política y la problemática social del país han tenido una presencia menor en el arte contemporáneo. Por otra parte, los investigadores Jerónimo Rivera Betancur y Sandra Ruiz Moreno han demostrado que se da una situación similar en el campo del cine. Véase “Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano”, *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 65 (2010): 503-515.

—siendo la guerra entre el Estado y los carteles de la droga que se libró en las décadas de los ochenta y noventa el tema predominante—. Podemos sugerir tres razones de la poca presencia del tema del conflicto: 1) Como demuestra el historiador Fernando Guillén Martínez, en la primera década del conflicto (inicios de los años sesenta y setenta), las derechas conservadoras persiguieron a aquellos intelectuales que apoyaban el discurso marxista de las guerrillas. En consecuencia, varios intelectuales, periodistas y figuras públicas importantes debieron exiliarse¹³. Esta dinámica se extendió aún más cuando los grupos paramilitares que emergieron en los años ochenta comenzaron a incluir a esos intelectuales en sus listas negras. Aunque algunos de estos hechos aún están por aclararse, es plausible que tales acciones hayan contribuido a la tendencia de los artistas visuales a evitar temas políticos, lo cual se puede identificar a partir de los años ochenta pero sobre todo en los noventa. 2) Como mencioné antes, algunos de los artistas visuales que alzaron una voz crítica fueron acusados de cooptar el sufrimiento de las víctimas y la miseria de los desposeídos, acusación que justa o injusta debemos ver en parte como una respuesta a su éxito en los ámbitos artísticos nacionales y en ocasiones internacionales. 3) El conflicto históricamente (aunque no exclusivamente) ha afectado a regiones apartadas de los centros urbanos en los que la gran mayoría de los artistas visuales han vivido y trabajado. En consecuencia, como argumenta el historiador del arte Álvaro Medina, los artistas han tendido a referirse a temas que se relacionan con sus experiencias personales de manera más directa —tales como la guerra contra el narcotráfico, la cual sí tuvo una presencia notoria en las ciudades—¹⁴. En vista

¹³ Fernando Guillén Martínez, *El poder político en Colombia* (Bogotá: Punta de Lanza, 1979).

¹⁴ Medina argumenta que la relevancia de las contribuciones

de la violencia y el terror desencadenados por los carteles en los años previos a la exposición del Mambo, es comprensible que la violencia del narcotráfico fuera el tema central. En general, la conclusión que se puede derivar de la exposición *Arte y violencia* es que, al año 1999, las artes visuales colombianas no habían abordado de manera decisiva la cuestión del conflicto.

En las últimas dos décadas, la estabilidad política ha aumentado, permitiéndole a los artistas e intelectuales involucrarse con temas sensibles sin correr los riesgos de sus predecesores. El éxito del Estado en dismantelar los carteles de Cali y Medellín, los triunfos militares de las FARC en los años noventa, el fracaso de las negociaciones de paz del presidente Andrés Pastrana y los éxitos militares de los gobiernos de Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos ayudaron a desplazar la atención del país de la violencia del narcotráfico a la del conflicto¹⁵. Mientras que para Uribe en el país no había guerra interna sino terrorismo, varios analistas

realizadas por los artistas, escritores y cineastas de Medellín durante los años noventa tiene que ver en parte con la cotidianidad de la violencia del narcotráfico que se vivió en esa época en la ciudad. Véase “El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX”, *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, catálogo de exhibición (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999).

¹⁵ Como demuestra la investigadora Claudia Gordillo, Uribe logró crear un discurso hegemónico que aunó a un sector amplio de la población en torno al propósito de derrotar militarmente a las guerrillas. Aunque la Política de Seguridad Democrática de Uribe tuvo el efecto negativo de polarizar a la sociedad colombiana, también tuvo el efecto de enfocar la atención del país sobre la necesidad de terminar el conflicto y resolver la problemática social que este produjo. Véase Claudia Gordillo, *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea* (Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2014).

—como menciona el sociólogo Daniel Pécaut— adoptaron el relato histórico de las FARC según el cual el país, en aquella época, había estado en guerra por más de cuarenta años. Disputas como esta ayudaron a situar al conflicto en el centro de la conciencia pública¹⁶. Por otro lado, la proclamación en el año 2011 de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras enfocó la atención del país sobre las más de seis millones de víctimas que existían para ese entonces. De esta manera el conflicto armado pasó de ser un tema secundario en la agenda nacional a ser la prioridad número uno. Los historiadores del arte José Roca y Sylvia Suárez señalan que las artes visuales pasaron de “la década solipsista de los 80” —en la cual los artistas prácticamente se olvidaron de la problemática política y social del país— a un resurgimiento de esta temática, incluido por supuesto, el tema del conflicto¹⁷.

¹⁶ Existe un debate sobre el término más adecuado para describir la confrontación entre los grupos guerrilleros, el Estado y los grupos paramilitares. Hay quienes hablan de la “guerra interna”, de la “violencia política”, del “terrorismo interno” y del “conflicto armado”, sin que exista un consenso sobre cuál término es el más adecuado. Pécaut afirma que, mientras que para las FARC el país vivió más de cinco décadas de guerra interna, para el establecimiento, el cual observó el conflicto desde la relativa comodidad de las grandes ciudades, el conflicto ha sido tan solo uno de los varios fenómenos de violencia que han afectado al país. Independiente de quién tenga la razón, está claro que el nombre de la confrontación ha sido un sitio de contienda ideológica. En este estudio, opto por el término “conflicto armado”, ya que este se encuentra en un lugar intermedio entre la narrativa revolucionaria de las guerrillas y la narrativa negacionista del establecimiento. Cuando uso el término “guerra” en vez de “conflicto”, es solo por evitar la repetición.

¹⁷ José Roca y Sylvia Juliana Suárez, *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012* (Barcelona: Lunwerg, 2012), p. 29.

3.



Mencioné que ha existido en los centros urbanos un sentimiento de apatía hacia el conflicto. Es probable que, al igual que el autor de este estudio, muchos lectores así lo hayan percibido. De manera más relevante existen investigaciones recientes que apoyan este argumento. En el reporte *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, los investigadores del Centro Nacional de Memoria Histórica argumentan que la incapacidad de la sociedad colombiana de afrontar el legado social del conflicto es uno de los síntomas de un trauma colectivo generalizado¹⁸. El reporte indica que el conflicto ha tenido el efecto poco reconocido de naturalizar la violencia en las relaciones cotidianas, lo cual podemos relacionar con una falta de sensibilidad hacia la violencia y, por extensión, con el sentimiento de apatía. Pero quizás la mejor aproximación a este sentimiento sea a través del concepto de “banalidad de la violencia” de Daniel Pécaut, el cual hace eco de la “banalidad del mal” de la que habla Hannah Arendt. Según Pécaut, la heterogeneidad, irregularidad, extensión y baja intensidad del conflicto han llevado a que sea asimilado por el Estado y la sociedad. El conflicto ha sido visto como un proceso social subyacente que “ofrece oportunidades” (de trabajo legal o ilegal para algunos sectores, de lucro para otros), “produce acomodaciones” (en las esferas políticas y económicas) y sigue “normas y regulaciones” (frecuentemente tácitas y móviles)¹⁹. La violencia en Colombia no ha sido tan brutal y aniquiladora como lo fueron, por ejemplo,

¹⁸ Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013), p. 73.

¹⁹ Daniel Pécaut, “De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano”, *Controversia* n.º 171 (diciembre de 1997), p. 16. Los paréntesis son propios.

las grandes guerras del siglo XX. En comparación, su fuerza ha sido mucho más débil, a pesar de la duración del conflicto. No se trata de negar el horror de la violencia que el país ha vivido sino de notar que en general la violencia, particularmente aquella producida por el conflicto, no ha puesto en crisis la sensación de normalidad, sino que la ha transformado. Esto es, la violencia no ha sido vivida como una catástrofe sino como un aspecto normal de la vida cotidiana presente en el lenguaje y el comportamiento de muchas personas²⁰. La naturalización de la violencia ha hecho que muchos sean indiferentes a ella, especialmente en las grandes ciudades. Llamo apatía al afecto asociado a esta indiferencia.

Siguiendo a Raymond Williams, creo que, durante las dos últimas décadas, dicha apatía ha funcionado como una “estructura de sentimiento” (*structure of feeling*) entre los habitantes de las grandes urbes. Aunque Williams usa este término para describir “significados e ideas que son vividos y sentidos activamente”, en principio no existe nada que nos prevenga de asignarlo a “elementos afectivos de la consciencia” de carácter negativo en lugar de positivo²¹. En el contexto de este estudio, me referiré a la apatía como a la estructura de sentimiento que emerge de la indiferencia colectiva hacia la violencia del conflicto y el sufrimiento de sus víctimas. Se trata del afecto recurrente que motiva la normalización de la indiferencia en la vida cotidiana. El carácter

²⁰ Daniel Pécaut, “De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano”, *Controversia* n.º 171 (diciembre de 1997), pp. 16-17. Véase también Pécaut, *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión* (Medellín: Hombre Nuevo, 2003). Asimismo, ver Elizabeth Lira, “Trauma, duelo, reparación y memoria”, *Revista de Estudios Sociales* n.º 36 (2010): 14-28.

²¹ “Meanings and thoughts that are actively lived”; “affective elements of consciousness”. Traducción propia. Véase *Marxism and Literature* (New York: Oxford University Press, 1977), p. 132.

pervasivo de dicha estructura de sentimiento ha contribuido a que la injusticia y el sufrimiento hayan sido afrontados de manera insuficiente en el país. Según Williams, ya que las estructuras de sentimiento son formaciones sociales emergentes, es posible encontrar indicaciones tempranas de ellas en las artes. Aquí también podemos seguir a Williams, pues en años recientes varios artistas han señalado la indiferencia y apatía en cuestión. Entre los casos más relevantes se incluyen la instalación *Sin título* (1990) de Doris Salcedo, compuesta por una pila empalizada de camisas almidonadas blancas; las “naturalezas muertas” en *Corte de florero* (1995) de Juan Manuel Echavarría y *Brazo enfrascado* (1997) de Alberto Baraya, que incluyen imágenes de huesos y miembros humanos, y uno de los gestos más extremos del arte colombiano, realizado por Fernando Pertuz en su video-acción *Indiferencia* (1997), en el cual el artista consume sus propias heces. Como veremos, varias de las obras consideradas en este estudio también denuncian el carácter estructural de la indiferencia y la apatía.

Es plausible que dicha estructura de sentimiento también sea el resultado de aquello que —utilizando un término clave de los estudios visuales— podríamos llamar la *visualidad* del conflicto: el régimen visual que ha determinado, en función del poder hegemónico, cuáles aspectos del conflicto son visibles y tienen mayor influencia pública y cuáles permanecen invisibles y tienen poca influencia²². Durante los dos períodos presidenciales de Álvaro

²² Según Nicholas Mirzoeff, quizás el autor que más ha hecho por aclarar este concepto, la visualidad es una “técnica específica de la acción colonial e imperial, operando tanto en ‘casa’ como ultramar”, a través de la cual el poder visualiza la Historia para sí mismo” (*The Visual Culture Reader*, p. xxx. Traducción propia). Poniendo a un lado el carácter decolonial del proyecto de Mirzoeff, tomo de este concepto la relación que traza entre la visualidad y la noción de “régimen de poder” de Michel Foucault, la cual entiendo como

Uribe se empleó una estrategia de comunicación que buscó crear apoyo público a la campaña militar contra las guerrillas. Como demuestra la investigadora Claudia Gordillo en su libro *Seguridad mediática*, los principales medios masivos se alinearon de manera obediente con el gobierno de Uribe²³. Modelada siguiendo la retórica de la “guerra contra el terrorismo” del presidente estadounidense George W. Bush, la estrategia de comunicación del gobierno de Uribe rotuló a las guerrillas de terroristas y logró alinear a buena parte de la población en contra de estas. Los medios masivos apoyaron el discurso del gobierno de diversas maneras, incluyendo la publicación de imágenes de los cuerpos de los líderes guerrilleros abatidos por el ejército y de los estragos causados por las guerrillas. Además de esto, en años recientes aparecieron varias series televisivas que representan las distintas “violencias” de manera espectacular y gráfica²⁴. Tales imágenes audiovisuales constituyen la mediación dominante a través de la cual los sectores urbanos se han relacionado con el conflicto.

un ensamblaje de discursos, instituciones, agentes y prácticas que le dan forma tanto a la experiencia individual como a la colectiva. Así, entiendo la visualidad como las operaciones a través de las cuales el poder determina qué puede ser visto, qué permanece invisible, las relaciones entre lo visible y lo invisible y la imagen de lo social que resulta de estas operaciones, la cual posibilita el ordenamiento del terreno de lo social a la vez que abre la posibilidad de imaginar otros mundos posibles. Véase Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader* (New York: Routledge, 2013).

²³ Claudia Gordillo, *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea* (Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2014).

²⁴ Por nombrar algunas: *Escobar, el patrón del mal*; *Alias el Mexicano*; *El capo 1, 2 y 3*; *Tres caínes* y *La mariposa*.

Es probable que la visualidad del conflicto haya contribuido a insensibilizar a las audiencias y a naturalizar la violencia. Aunque sería imposible demostrar este efecto de manera objetiva, este es sugerido por la coexistencia de imágenes como las descritas antes con la apatía e indiferencia a las que me he referido. También podemos apoyar este argumento con la teoría de los medios, la cual describe el efecto en cuestión a través del concepto de anestesia (*Taubheit, numbness*). A través de una trayectoria que tiene sus orígenes en la escuela de Frankfurt, este concepto ha sido utilizado para describir los efectos que tienen el exceso de información sensitiva sobre el cuerpo y el sistema cognitivo. De modo general, describe el intento de la mente y/o el cuerpo de mantener el estado de equilibrio cuando es confrontado por un exceso de estímulos. La premisa es que solo somos capaces de procesar una cantidad limitada de estímulos a la vez (lo cual ha sido recientemente demostrado por la ciencia cognitiva). En consecuencia, la consciencia selecciona aquellos que son relevantes según la situación o la intención del sujeto²⁵. Cuando este exceso

²⁵ La ciencia cognitiva y la neuropsicología entienden al cerebro funcional como la suma de tres procesos activos: atención, memoria y activación, los cuales fueron formulados por Alexander Luria. El modelo dominante de la atención se llama el modelo *zoom-lens* (introducido por C. Eriksen y J. St. James en 1986). Según este modelo, nuestra atención hace una especie de *zoom* sobre la información. Esta operación enfoca la atención, estableciendo además una región donde la atención mengua y un margen en el cual se diluye. La memoria apoya la selección y el procesamiento del objeto de atención. El tercer proceso se refiere a la activación del córtex, siendo allí donde se construyen los conceptos, las ideas y los parámetros de comportamiento. Vale la pena anotar que estos procesos son entendidos analíticamente como partes de una totalidad que en realidad es fluida y dinámica, siendo imposible aislarlos de manera experimental. Si tuviera que realizar una apuesta sobre la manera en

es reiterativo —como, por ejemplo, en la vida urbana moderna (Benjamin), en la homogeneidad social producida por las industrias culturales (Adorno y Horkheimer), en la amplificación de las sensaciones y el choque sensitivo producido por los nuevos medios tecnológicos (McLuhan) y, podemos añadir, en la sobreabundancia de imágenes violentas del conflicto armado—, el sistema cognitivo anula la sobrecarga, no precisamente bloqueándola sino haciendo que el sujeto se vuelva insensible a ella²⁶.

que el exceso de imágenes violentas produce la anestesia en cuestión, diría que, en tanto que la información registra en nuestra atención (efectivamente *vemos* las imágenes y reconocemos lo que representan, aunque quizás lo hagamos en los márgenes de nuestra atención), la memoria y particularmente la activación cortical no suceden. Así, lo que resulta son solo cascarones vacíos, representaciones mentales a las que les asignamos poco sentido y valor. En relación con los tres procesos del cerebro funcional, véase Alexander Luria, *The Working Brain: An Introduction to Neuropsychology* (New York: Basic Books, 1976). Véase también el capítulo 11 de J. Graham Beaumont, *Introduction to Neuropsychology, segunda edición* (New York: Guilford Press, 2008). Para una reevaluación contemporánea de los efectos de la violencia representada en los medios, véase el artículo de Brad J. Bushman y Craig A. Anderson, “Comfortably numb: Desensitizing effects of violent media on helping others”, *Psychology Science* 20(3) (March 2009): pp. 273-277.

²⁶ Véase Theodor Adorno y Max Horkheimer, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 1998); Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica”, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989); Marshall McLuhan, “El amante de juguete”, *Comprender los medios de comunicación* (Barcelona: Paidós, 1996). Véase también el análisis que hace Susan Buck-Morss del ensayo de Benjamin, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, *October* 62 (Fall 1992): 3-41. En el contexto

Podemos entender por qué los artistas y cineastas contemporáneos tienden a evitar la representación “directa” de la violencia y el sufrimiento causados por el conflicto. En ocasiones, esta tendencia es el resultado de una estrategia estética consciente, como en el caso de Doris Salcedo, quien ha manifestado que “la tarea del artista es la rememoración, no la producción de semejanza”²⁷. No obstante, también puede ser una reacción más o menos consciente a un medio cultural en el que la representación mimética de la violencia y el sufrimiento ha sido etiquetada de *pornomiseria*, así como a un medio social en el que la apatía hacia el conflicto ha sido recurrente.

4.



Como mencioné, me referiré a las obras en cuestión no como representaciones sino como mediaciones del conflicto. Aunque a primera vista podría no parecerlo, el concepto de mediación es bastante complejo. Como sugiere el teórico de la comunicación John Guillory en su estudio de la genealogía de los conceptos de medio y mediación, solemos concebir a este último, sencillamente, como “un proceso en el que dos personas, ámbitos,

colombiano, B. Quiñones argumenta que la abundancia de series televisivas que representan actos violentos ha ayudado a insensibilizar a las audiencias y naturalizar la violencia. Véase B. Quiñones, *Violencia y ficción televisiva: el acontecimiento de los noventa: imaginarios de la representación mediática de la violencia colombiana, series de ficción televisiva de los noventa (1989-1999)* (Bogotá: Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, IECO, Universidad Nacional de Colombia, 2009).

²⁷ Doris Salcedo, *Público.es*, 5 de junio de 2012, acceso 5 de junio de 2012, <http://www.publico.es/310427>.

objetos o términos son puestos en relación el uno con el otro”²⁸. Aunque este es un buen punto de partida, es complejizado por la trayectoria del concepto al interior de la teoría crítica²⁹. En esta tradición, lo “mediado” es nada menos que aquello que Adorno llama el “proceso social en su totalidad”, es decir, el sistema de las relaciones de producción. Esta perspectiva le ha permitido a los teóricos y críticos, alineados con esta tradición, arrojar luz sobre el carácter ideológico de la representación cultural. En términos simples, aquello que se representa, el “tema”, “contenido” o “discurso” del objeto cultural, distrae al receptor de poder percibir aquello que es mediado —de nuevo, el proceso o sistema social—. En esta medida, es posible iluminar el rol de los objetos culturales en la reproducción de las relaciones sociales de producción, independientemente de si tales objetos tematizan, critican o denuncian dichas relaciones. Aunque este concepto le ha permitido al análisis cultural dejar atrás la presunción de una relación causal entre la representación y la agencia política, también denota cierta estaticidad de los objetos culturales, los cuales, en cuanto tales, les dan forma a las divisiones propias del sistema social. Como bien señala Guillory, se trata de un concepto *negativo* de la mediación, útil para demostrar cómo operan las

²⁸ “A process whereby two different realms, persons, objects or terms are brought into relation”. John Guillory, “Genesis of the Media Concept”, *Critical Inquiry*, Vol. 36, n.º 2 (Winter 2010), pp. 321-362. Traducción propia.

²⁹ Como demuestra Guillory, el concepto también tiene una larga trayectoria en la filosofía y la lingüística, siendo importante para autores como Locke, Hegel, Peirce, Marx, Saussure, Adorno, Jürgen Habermas, McLuhan y Fredric Jameson. “Genesis of the Media Concept”, *Critical Inquiry*, Vol. 36, n.º 2 (Winter 2010).

divisiones sociales al interior de los objetos culturales, pero poco útil para encontrar soluciones a ellas³⁰.

Guillory afirma que podemos restaurar el carácter procesal y relacional del concepto de mediación ubicándolo en el marco de una teoría de la comunicación. Propone que este concepto se entiende mejor a través de “la afirmación de la función comunicativa de las relaciones sociales, esto es, de la *posibilidad* de la comunicación”³¹. Si bien el “distanciamiento” —que Guillory aclara puede ser espacial, temporal e incluso nocional— entre los polos comunicativos es imprescindible para que haya mediación, esta es una posibilidad mas no una función necesaria de los medios. Guillory argumenta además que obtenemos placer al interactuar con los medios debido a su potencial comunicativo. Aunque no se refiere de manera explícita a la relación entre el

³⁰ “Genesis of the Media Concept”, *Critical Inquiry*, Vol. 36, n.º 2 (Winter 2010), p. 356. Sin embargo, debemos notar que esto no quiere decir que la teoría crítica imposibilita un concepto de mediación de carácter positivo. Como señala Raymond Williams en relación al concepto de mediación de Adorno, “todos los objetos culturales, y particularmente las obras de arte, están *mediados* por relaciones sociales, pero no pueden ser reducidos a una abstracción de dicha relación; la *mediación* es positiva y en este sentido autónoma” (“*All objects and in this context notably works of art, are mediated by social relations but cannot be reduced to an abstraction of that relationship; the mediation is positive and in a sense autonomous*”). Véase *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Oxford University Press, 1985), p. 206. Traducción propia. Sin embargo, como aclara el mismo Williams, es esta una lectura formalista de la obra de arte, en la cual la forma adquiere prioridad sobre la producción de relaciones entre distintos términos.

³¹ “*The affirmation of the communicative function in social relations, that is, the possibility of communication*” “Genesis of the Media Concept”, *Critical Inquiry*, Vol. 36, n.º 2 (Winter 2010), p. 357. Traducción propia.

placer de relacionarnos con los medios culturales y el sistema de producción, este autor parece sugerir que es posible derivar placer tanto de la posibilidad de la comunicación como del distanciamiento social que los medios posibilitan. Esto significa que podemos obtener placer tanto del potencial comunicativo que los medios nos ofrecen, como de la experiencia estética de la distancia entre los distintos sectores sociales —la cual buena parte de la teoría crítica identifica como el núcleo de la función ideológica de la cultura—³². Aunque Guillory no desarrolla esta posición, lo que esta sugiere es que la mediación en los objetos culturales complejos puede funcionar en distintos niveles y producir efectos diversos. Tales objetos pueden a la vez mediar las relaciones sociales, entendidas en un sentido productivo, y las estructuras sociales divisorias. Así, esta perspectiva permite una función no solo negativa sino también positiva de la mediación.

En este estudio, conjugo la noción comunicativa del concepto de mediación trazado por Guillory con el enfoque sobre la dimensión afectiva de las obras en cuestión. Uso dicho concepto para referirme a la capacidad de las obras estudiadas de crear ensamblajes de discursos y afectos que interrelacionan distintos polos o términos, acortando así la distancia entre ellos. En este sentido, estas obras no son vistas como objetos cerrados sobre sí mismos sino como procesos, esto es, como la apertura de horizontes de encuentro entre ámbitos, sujetos y sectores sociales heterogéneos. Esta producción de relaciones es una posibilidad, no una cualidad inherente a las obras; no se trata de un “contenido”

³² Según Guillory, este placer puede encontrarse en todos los niveles, desde el simple acto de enviar un correo electrónico o un mensaje de texto hasta “la cultura como mediación de los dominios económicos y políticos de la sociedad” (“*culture as a mediation of the economic and political domains of society*”). “Genesis of the Media Concept”, *Critical Inquiry*, Vol. 36, n.º 2 (Winter 2010), p. 343. Traducción propia.

sino de un *evento*, o más bien, de una serie de eventos posibles, de carácter procesal y contingente.

Los afectos, sobre los que profundizaré en breve, expresan relaciones. Cuando decimos que algo o alguien nos afecta, lo que queremos decir es que hemos entrado en una relación sensible con dicho objeto o persona. No es una cuestión de representación, la cual es insuficiente para dar cuenta del afecto, pues una relación sentida solo puede ser producida, no representada. No hay nada que pueda tomar el lugar de un afecto. Cada una de las obras consideradas aquí tiene el potencial de crear en el espectador un vínculo tanto semiótico como afectivo con sujetos y eventos que de otra forma permanecerían distantes. En este sentido, la mediación no puede ser reducida al objeto, a aquello que la muestra representa, al discurso crítico que dicho objeto transmite o a la función de este como mediación de las relaciones sociales de producción³³. Las relaciones afectivas producidas por las obras son diferentes de cualquier forma de placer que se pueda encontrar en la obra de arte, en cuanto materialización o expresión de las divisiones o las estructuras sociales, como sea que estas sean conceptualizadas. Incluso, cuando una obra de arte produce afectos incómodos, estos usualmente desarticulan el placer estético, el cual, al ser un afecto relativamente convencional (por complejo que sea), depende de expectativas de carácter cultural y tiene, en sí mismo, poco poder transformador.

Es pertinente hacer otro comentario sobre el uso del concepto de mediación en vez de representación. Al optar por el primero sobre el segundo, no quiero decir que estos conceptos son mutuamente excluyentes. Ambas funciones pueden coexistir en una

³³ Sin mencionar que, como sugiere Raymond Williams, es difícil conceptualizar —e incluso imaginar— la mediación de algo tan abstracto como “el proceso social total”. Véase Williams, *Marxism and Literature* (New York: Oxford University Press, 1977), p. 99.

obra de arte o en un filme; incluso, los aspectos representativos de la obra pueden apoyar su función de mediación. De hecho, se verán ejemplos de lo mencionado. Sin embargo, la mediación no puede ser reducida a la representación, ya que siempre existen elementos que esta no incluye pero que sin embargo hacen parte del sistema de posibles interrelaciones que la obra de arte crea. Es necesario enfatizar que, si bien el término “representación” tiene la connotación de reflejo pasivo o espejo de la realidad, el término “mediación” se refiere a un proceso activo de interrelación, a la producción de relaciones entre términos discretos. Este término caracteriza de manera más adecuada a los objetos de este estudio. Existen también dos razones puntuales para preferirlo sobre “representación”: primero, este concepto nos permite seguir la tendencia de los artistas y los cineastas contemporáneos de evitar la representación mimética de la violencia y el sufrimiento causados por el conflicto. Segundo, el término “mediación” transmite mejor la naturaleza afectiva del vínculo con la historia, los eventos y las víctimas del conflicto que los objetos en cuestión crean en el espectador. Aunque algunos de estos objetos recurren a la representación, su dimensión afectiva es el aspecto clave de su relación con el conflicto³⁴.

³⁴ Aunque “representación” es un término complejo y ambiguo, en su definición más amplia en efecto define la intervención de las obras estudiadas aquí. En sentido amplio, “representación” se refiere a cualquier objeto o imagen que le otorga presencia o voz a cualquier otro objeto o imagen. Este es el uso que Aristóteles le da al término *mimesis* (el cual puede, con cierta licencia, traducirse como “representación”) en por lo menos algunos pasajes de su *Estética*. En este sentido, el término se refiere a la correspondencia que existe entre el objeto que representa y su referente, la cual no tiene que ser una relación de verosimilitud. Sin embargo, como señala Stephen Halliwell, el uso que Platón le da al término para referirse al *reflejo* de

La mediación del conflicto en las obras mencionadas antes no es una cualidad inmutable de estas, sino que surge del encuentro de dos agencias: la de la obra y la del espectador. Este último, al ser uno de los términos involucrados en el evento de la mediación, trae a la obra tanto como toma de ella. Como afirma Charles Sanders Peirce, un signo no es una díada sino una tríada: debe ser interpretado para que pueda significar a un objeto³⁵. Aunque el rol del intérprete puede ser tácito cuando es guiado por principios sobre los cuales existe un consenso (como en el caso de la historia del arte tradicional), la consideración de dicho rol es de crucial importancia en cualquier análisis de la relación entre la obra de arte y su contexto sociopolítico. En

la apariencia de las cosas (aun cuando este no sea el único uso que hace de él) ha influenciado su utilización en el campo de la historia del arte, en donde habitualmente significa una relación de verosimilitud. Esta definición del término, predominante aun hoy, antes que aclarar obscurece la intervención de las obras estudiadas aquí. Véase la primera parte del libro de Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press, 2002).

³⁵ Sanders Peirce escribe: “Defino un signo como cualquier cosa que es así determinada por cualquier otra, llamada su objeto, y que determina un efecto tal en una persona, a quien llamo el intérprete, en el que el segundo término es mediado por el primero” (“*I define a sign as anything which is so determined by something else, called its Object, and so determines an effect upon a person, which effect I call its interpretant, that the later is thereby mediately determined by the former*”). *The Essential Peirce. Volume 2: 1893-1913 Selected Philosophical Writings* [Bloomington IN: Indiana University Press, 1998], p. 478). Traducción propia. El carácter triádico del signo podrá parecer obvio; sin embargo, de manera frecuente la interpretación cultural parece operar bajo la asunción que el significado de un signo está contenido en la relación signo-objeto.

este sentido, cada obra de arte y cada filme debe ser entendido como un ensamblaje de signos en el cual el intérprete juega un rol central, con la condición de que estos signos deben ser vistos no solo como mediaciones de sentido sino también de afecto.

5.



En este estudio, el término “mediación” no solo se refiere a la función de la obra de arte; también sirve como modelo heurístico. El análisis de la mediación del conflicto armado en las obras seleccionadas requiere que sean interpretadas como sistemas de relaciones. Me enfocaré no solo en sus elementos materiales y semióticos sino también en los discursos que enmarcan a dichos elementos —incluyendo aquellos que el espectador trae, o es probable que traiga, a ellos— y, de manera crucial, en los afectos que estos promueven. Al estar constituidos por relaciones sensibles, es difícil referirse a los afectos sin haberlos sentido. En consecuencia, el punto de partida del análisis es mi propia experiencia de las obras. Por esta razón, el estudio frecuentemente toma la forma de un análisis fenomenológico y en ocasiones se acerca al lenguaje de la crítica de arte. No obstante, en todos los casos me muevo de lo particular a lo general, desde la recepción de la obra hacia su significado colectivo. En función de esto, complemento mi aproximación fenomenológica de las obras con la consideración del contexto histórico y social del conflicto armado y, donde es posible, con las descripciones que otros comentaristas han hecho de su experiencia como espectadores de las obras. Igualmente, me refiero a varias investigaciones sobre los efectos sociales del conflicto, con el fin de elucidar los marcos discursivos e interpretativos comunes, así como las estructuras afectivas, que han informado mi propia experiencia de las obras y que, plausiblemente, también habrán jugado un rol en la experiencia de otros espectadores. Por supuesto, no es riguroso asumir que mi propia

experiencia se asemeja a la de otras personas. Sin embargo, como sugiere la teórica del cine Vivian Sobchack, las aproximaciones fenomenológicas a las obras de arte no deben ser juzgadas con base en si demuestran o no la experiencia de otros espectadores (¿cómo podría hacerse algo así, especialmente con relación al afecto?) sino por su capacidad de explicar las estructuras comunes que informan dicha experiencia³⁶. Después de todo, la subjetividad es una construcción colectiva: aunque nuestras experiencias subjetivas son únicas, las posiciones de sujeto a partir de las cuales se desarrollan son formaciones sociales.

Al tomar mi propia fenomenología como punto de partida, me aproximo al afecto no por medio de la especulación analítica sino a través de una examinación cuidadosa de la experiencia sensible producida por los distintos elementos de la obra. Además, este enfoque me permite seguir la modulación del afecto, no solo al interior de los límites temporales de dicha experiencia sino también en su persistencia allende de ella. Aunque parto de la experiencia fenomenológica, en el sentido estricto este estudio no es un análisis fenomenológico de un grupo de obras de arte y cine: la finalidad no es describir la estructura de una posición de sujeto en particular sino dar cuenta del potencial de transformación de dichas estructuras contenido en las obras. En otras palabras, mi propia experiencia es el punto de partida en la descripción de los procesos de devenir ético que emergen como posibilidad a partir de las obras. Solo a través de tales procesos se puede pasar de la indiferencia y la apatía al compromiso y la acción.

³⁶ Aunque Sobchack se refiere al cine, no veo ninguna razón que imposibilitaría extender su método a las artes visuales en general. Véase Vivian Sobchack, “The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness”, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004), pp. 4-8.

A nivel subjetivo, la cuestión del devenir es la cuestión del afecto. Hay una relación intrínseca y abierta entre este, la subjetividad y la agencia. Como señalan distintas vertientes de la teoría del afecto (así como varias de las filosofías de las emociones anteriores a ellas), el afecto es el proceso a través del cual tanto el sujeto como el cuerpo son modificados en el encuentro con otros objetos o cuerpos, modificación que incluye los actos que resultan de dichos encuentros. No se trata de un hecho puntual circunscrito a la experiencia del objeto o la situación que lo causa sino de un evento continuo y abierto hacia el futuro. Los comportamientos y acciones ligados a ellos pueden ser tanto internos como externos; las reflexiones, ideas, pensamientos e imágenes mentales son, en este sentido, también acciones. El devenir es un proceso que comienza con el encuentro del cuerpo con otros cuerpos u objetos y que permanece abierto en la medida en que se piensa y actúa en relación con dicho encuentro. Nuestros comportamientos, acciones, reflexiones e ideas modifican, o tienen el potencial de modificar, nuestra relación con las circunstancias en las que vivimos, las personas con las que coexistimos y con nosotros mismos; en este sentido, constituyen modificaciones tanto de nuestro cuerpo como de nuestra subjetividad. Si aquellos colombianos lo suficientemente privilegiados como para ver el conflicto como algo distante han de participar activamente en la construcción de la memoria de este y en los cambios sociales que el país necesita, deberán primero acumular dentro de ellos la energía afectiva que este compromiso requiere. Es por esta razón que, al contribuir a la producción de esta energía afectiva, las obras estudiadas aquí cumplen una función política.

Como señalan Melissa Gregg y Gregory Seigworth, la mayor parte de la teoría contemporánea del afecto surge a partir de la ontología del afecto de Gilles Deleuze o del modelo cognitivo de

la subjetividad de Silvan Tomkins³⁷. Aunque mi análisis se fundamenta en la ontología de Deleuze, la perspectiva fenomenológica que adopto encuentra inspiración en uno de los conceptos menos citados de Tomkins: el ensamblaje central (*central assembly*). Según el modelo cibernético de la mente propuesto por Tomkins, la experiencia psíquica está constituida por un “ensamblaje” complejo de percepciones, afectos, recuerdos, ideologías y pensamientos³⁸. Todos estos elementos pueden ocupar el lugar central en la experiencia psíquica, organizando a los otros alrededor de él; sin embargo, los recuerdos, ideologías y pensamientos tienden a ser los elementos organizadores de las percepciones y los afectos. Esto es lo que he encontrado en mi propia experiencia de las obras en cuestión, en congruencia con aquellos discursos estéticos que, desde Aristóteles a Kant, colocan la experiencia sensible bajo la determinación de la experiencia conceptual. En cualquier caso, los elementos que constituyen el sistema de relaciones de la obra se pueden correlacionar con aquellos que componen el ensamblaje central. Es decir, es posible describir la prevalencia relativa de un elemento determinado dentro del proceso de la obra concebida como mediación, así como la correlación de dicho elemento en la experiencia que se tiene de la obra. Esta correlación es clave en mi análisis y explica que su enfoque oscila entre la obra y la experiencia de esta.

Aunque me inspiro en el modelo de Tomkins, mi comprensión del afecto sigue en su mayor parte a la ontología del afecto de Deleuze. Me parece convincente la explicación que da Deleuze, junto con Félix Guattari, del poder transformador del afecto.

³⁷ Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth, “Introduction”, *The Affect Theory Reader* (Durham NC: Duke University Press, 2010).

³⁸ Silvan Tomkins, *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* (Durham NC: Duke University Press, 1995), pp. 37-43.

Según estos autores, dicho poder reside en el carácter relacional, impersonal y no cualificado del afecto. En su perspectiva, el afecto es un proceso radicalmente material —y en gran medida inconsciente— que literalmente modifica al cuerpo, que cambia su organización dinámica. Los afectos pueden ser desencadenados por una variedad de elementos. Pueden tener una corta duración o persistir en el tiempo. Pueden emerger como respuesta a elementos puntuales y variaciones sutiles en un objeto o una imagen, como una forma, un gesto, la intensidad de un color, un movimiento ejecutado con gran concentración o en cámara lenta. Pueden ser provocados por elementos o variaciones demasiado sutiles para ser registrados por la consciencia. En este caso, algo sucede, algo nos afecta, pero no sabemos bien qué o por qué. Frecuentemente, los afectos emergen a partir de los elementos formales de un objeto, pero son encuadrados y modificados por sus “contenidos” y marcos discursivos, como una palabra recurrente, un diálogo, una metáfora, un género cinematográfico³⁹. Añado al espectador a esta lista, ya que los afectos emergen no solo de la interrelación de elementos presentes en la obra sino también de la relación entre dichos elementos y los afectos y discursos que el espectador trae a ella. Si cualquiera de estos aspectos es removido, el afecto se modifica o disuelve.

Según Deleuze los afectos inciden sobre el comportamiento en la medida en que cambian la organización material del cuerpo y desestabilizan al sujeto. Deleuze, quien en este punto

³⁹ Aunque en la ontología de Deleuze los afectos en principio pueden ser producidos por elementos discursivos y semióticos, debemos notar que, como señalo con más detalle en los capítulos uno y cinco, Deleuze le da prioridad a la forma sobre el contenido, el discurso o el contexto. Esta preferencia, debemos añadir, ha producido, en mi perspectiva, un análisis demasiado formalista del afecto de parte de algunos teóricos del afecto.

sigue a Spinoza, escribe que el afecto “desencadena un proceso de devenir” y que este “no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada que desencadena y hace vacilar el yo”⁴⁰. En esta perspectiva, el afecto consiste en una intensidad sin calificar, en una desestabilización tanto del cuerpo como de la mente que es difícil e incluso imposible de determinar —al menos en el momento en que sucede—. Aunque no seamos conscientes de aquello que nos afecta, el afecto produce un nuevo estado del cuerpo y de la mente, un nuevo estado cuerpo-mente, que puede propiciar o impedir la agencia del cuerpo y de la mente. En consecuencia, un aspecto importante de mi análisis consiste en hacer consciente el funcionamiento del afecto a través de la descripción cuidadosa de los elementos que lo constituyen.

Aunque la teoría de Deleuze es productiva para el análisis de la manera en que un objeto puede modificar la subjetividad, es difícil seguir su sugerencia de que la desestabilización del cuerpo y de la mente constituye en sí misma una finalidad ética y política. Tal desestabilización puede tomar formas y tener desenlaces bien distintos; debido a esto, puede ser empleada no solo en función de un programa político progresivo, sino también de uno regresivo. Seguro Deleuze es consciente de esto, particularmente cuando habla del afecto no en términos de una modificación radical del cuerpo y del sujeto sino de un proceso de devenir gradual. El concepto de *ritornelo*, formulado por Deleuze junto con Guattari, se refiere a la captura del afecto al interior de ensamblajes de significados y afectos. Sin embargo, la posición deleuziana sobre la relación entre el afecto y lo político es, en muchas ocasiones, ambigua. Como sugiero más adelante, esta ambigüedad ha llevado a varios autores a enfatizar la dimensión desestabilizadora

⁴⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Cuerpo sin órganos”, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-Textos, 1992), p. 246.

del afecto, en detrimento del carácter significativo de la experiencia sensible. En contraste, este estudio mantiene presente la imbricación del afecto y el sentido en la experiencia consciente y se desmarca del concepto deleuziano del afecto cuando resulta necesario. Independiente del poder del afecto de desestabilizar a la mente y el cuerpo, la capacidad de las obras consideradas aquí de producir experiencias tanto significativas como afectivas es innegable.

Este estudio se aleja de la noción de que el efecto del afecto sobre la agencia es indeterminable. Aunque podrá ser cierto, como señala la teórica Laura Berlant, que el afecto encierra “a la vez una promesa y una amenaza”, en mi perspectiva este es indeterminable solo en la medida en que es observado en sí mismo y no en su dimensión relacional⁴¹. Los afectos, o por lo menos aquellos que se derivan de las obras artísticas, siempre están inscritos en una matriz de relaciones junto con otros elementos afectivos y discursivos. La clave es no solo describir al afecto sino también al ensamblaje de elementos del cual este hace parte⁴². Las obras

⁴¹ “*Both a promise and a threat*”. Citado por Melissa Gregg & Gregory Seigworth, *The Affect Theory Reader* (Durham NC: Duke University Press, 2010), p. 10. Traducción propia.

⁴² La propaganda, por ejemplo, es insidiosamente efectiva en la producción de alineamientos afectivos con el discurso político. Esto era claro para Benjamin, quien vio en el uso de la propaganda por parte del nazismo una fuerza que el arte “comunista” debía combatir de manera frontal. Recordemos sus famosas palabras al final de su ensayo sobre la reproducibilidad de la obra de arte: “Tal es la estetización de la política, tal como es practicada por el fascismo. El comunismo contesta politizando el arte”. En el contexto colombiano, Claudia Gordillo argumenta, como mencioné arriba, que la campaña propagandística del gobierno de Álvaro Uribe fue efectiva al lograr que un sector amplio de la población viera a las FARC como terroristas,

consideradas aquí median el conflicto armado al modificar las ideas, los discursos y los afectos que informan nuestra relación habitual con el conflicto, produciendo nuevos afectos que nos disponen a actuar frente a este.

Tanto en la perspectiva de Deleuze como en la de Silvan Tomkins, los afectos persisten. Ya sean intensidades sin calificar o afectos “negativos”, los afectos requieren consumación a través de la acción⁴³. Tales afectos motivan al sujeto a actuar con el fin

contribuyendo así a la polarización política del país. Claro está que tanto la propaganda nazi como la del gobierno de Uribe provocaron reacciones *en contra* de sus políticas; sin embargo, esto solo ocurrió en aquellos sectores sociales con capital moral e intelectual suficiente para ello. Para la mayor parte de la población alemana en el primer caso y para la población colombiana en el segundo, los afectos propiciados por tal propaganda estuvieron enmarcados por las ideologías y las estructuras afectivas preexistentes, las cuales condicionaron su recepción. Sin mencionar que dichos afectos también estaban en cada caso enmarcados ideológicamente por los mensajes y el discurso propagandístico. En esta perspectiva, tanto la propaganda nazi como la del gobierno de Uribe solo pueden ser vistas como indeterminadas cuando son aisladas de su contexto. Véase Claudia Gordillo, *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea* (Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2014).

⁴³ Tomkins sostiene que los afectos se caracterizan por una “libertad temporal” y una reciprocidad con sus objetos, de tal manera que “el objeto puede evocar el afecto, o el afecto encontrar al objeto” (“*the object may evoke the affect, or the affect find the object*”). (*Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* [Durham NC: Duke University Press, 1995], pp. 46-55. Traducción propia). Brian Massumi escribe, en relación con la teoría del afecto de Deleuze y Guattari, que “la autonomía del afecto es su participación en lo virtual. El afecto es autónomo en la medida en que se escapa de su confinamiento en el cuerpo particular cuya vitalidad, o potencial de iteración, él es” (“*the autonomy of affect*”).

de modificar su estado afectivo. De manera crucial, las obras estudiadas aquí no ofrecen un sitio de consumación adecuado, ellas no proveen justicia o reparación, no articulan la “verdad” del conflicto, no constituyen formas de redención. Esas obras conmueven, pero no pueden apaciguar la inquietud sensible producida por los afectos que propician, pues es esta una capacidad que no solo las supera, sino que también excede al arte mismo. Aunque la “libertad” (o la “autonomía”) del afecto implica que, en principio, es posible consumir el afecto en objetos y acciones que aparentemente no están relacionados con este, las obras estudiadas aquí propician que se busque tal consumación con relación al conflicto.

Un aspecto importante de mi argumento es que los afectos promovidos por las obras mencionadas se extienden, por tomar prestado un término de la fenomenología, hacia el “mundo de la vida”. Estos afectos permanecen en el espectador, perturbando las circunstancias en las que este se relaciona con el conflicto, con sus eventos y sus víctimas, algo que, parafraseando a Roland Barthes, podríamos llamar su “efecto de realidad”⁴⁴. Tal es la dimensión

is its participation in the virtual. Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for iteration, it is”). Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation (Durham NC: Duke University Press, 2002), p. 35. Traducción propia.

⁴⁴ Parafraseo a Barthes, pero no uso su concepto. En tanto que para Barthes el “efecto de realidad” es producido por la inclusión de descripciones detalladas en la prosa narrativa, la noción que utilizo en este estudio surge de relacionar el término de Barthes con la noción de el “embiste de lo real” (“*charge of the real*”) de Vivian Sobchack, al cual se refiere a la inclusión de secuencias documentales en los filmes de ficción (diré más al respecto en el cuarto capítulo). Véase Roland Barthes, “El efecto de realidad”, *El susurro del lenguaje* (Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1987); Vivian Sobchack, *Carnal*

ética de los afectos estudiados aquí, su capacidad de promover pensamientos y acciones no solo con relación a los objetos que los produjeron sino también al contexto social y político del conflicto. La complejidad del afecto hace que esto sea posible. Los afectos que emergen de los elementos puntuales de las obras en cuestión se tornan relevantes cuando se interrelacionan con discursos, ideas, nociones o imágenes que se refieren al conflicto. Si por el contrario permanecieran puntuales, dichos afectos cambiarían o se extinguirían apenas se modificara o desapareciera la percepción o sensación que los produjo. Al relacionarse con elementos distintos de los elementos específicos que los motivaron, tales afectos median la relación entre el espectador y el contexto del conflicto, creando un nexo intensivo entre ambos.

6.



Cada uno de los cinco capítulos se enfoca en un medio artístico y/o una estrategia estética específica⁴⁵. El primer capítulo se refiere a cinco obras que tienen en común la producción de *afectos sublimes*,

Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture (Berkeley: University of California Press, 2004).

⁴⁵ Por supuesto, he dejado por fuera a un número considerable de obras, varias de las cuales cabrían en el argumento y el marco conceptual de este estudio. No he podido ver directamente algunas de ellas, y no he encontrado suficiente documentación visual, o documentación de suficiente calidad para compensar esto. Otras sencillamente no me han parecido lo suficientemente conmovedoras. Entre las obras que podrían caber aquí se cuentan las instalaciones de José Alejandro Restrepo *Musa Paradisiaca* (1997) y *Maqueta para el Dante* (2014), la instalación de Clemencia Echeverri *Doble filo* (1998); la obra *Sudarios* (2011) de Érika Diettes; *Magdalenas por el Cauca* (2008-

la antes mencionada *Noviembre 6 y 7* (2002) de Doris Salcedo, las instalaciones *Adentro* y *Si yo fuera tela* de Delcy Morelos (2007 y 2010, respectivamente) y las acciones *Retorno* y *Tiempo medio* (2008 y 2013) de María José Arjona. En este capítulo argumento que estas obras promueven afectos de carácter compuesto y complejo, constituidos por un ensamblaje de afectos inmediatos basados en la forma con la *idea* o la *intuición* de la violencia, el horror y el sufrimiento producidos por el conflicto. Este ensamblaje afectivo les permite a las obras “presentar” a la violencia como una fuerza impresentable y al sufrimiento como una afección igualmente impresentable. Además, sostengo que estas obras le permiten al espectador ser consciente de su capacidad de ayudar a trascender la violencia y el sufrimiento. La presentación del carácter impresentable de la violencia y el sufrimiento también puede ser identificada, en mayor o menor medida, en varias de las obras examinadas en los capítulos siguientes. En este orden de ideas, podemos decir que la estética de lo sublime subyace a la mediación de la violencia y el sufrimiento.

El segundo capítulo examina tres obras que incluyen la participación de las víctimas y de distintos actores del conflicto, así como de personas pertenecientes a sectores marginales de la sociedad colombiana: *Ondas de Rancho Grande* (2008) de Beatriz González, *La guerra que no hemos visto* (2007-2008) de Juan Manuel Echavarría y *Téjedores de historias* (2008) de Ludmila Ferrari. Argumento que la función mediadora de estas obras depende no solo de su capacidad de afectar las vidas de quienes participaron en su elaboración, sino también de su potencial de involucrar a los espectadores con relación a los contextos sociales de dichos participantes. Este capítulo insiste en que la mediación del conflicto consiste no en la representación de la violencia y el sufrimiento

2012) de Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, y dos acciones del colectivo artístico El cuerpo habla, *Vadear* (2012) y *De-cápita* (2013).

sino en su expresión afectiva, enfocándose en la relación empática propiciada por las obras a través de su carácter participativo.

El capítulo tercero de este estudio se enfoca en la imagen fotográfica, especialmente en tres obras puntuales: *David* (2005) de Miguel Ángel Rojas, *Signos cardinales* (2009) de Libia Posada y *Haber estado allí* (2011) de Óscar Muñoz. En línea con los capítulos anteriores, argumento que, de manera contraintuitiva, la función mediadora de estas obras consiste no en su capacidad de representar al conflicto sino en la promoción de una consciencia afectiva de la apatía que ha existido hacia las víctimas del conflicto. Asimismo, en este capítulo abogo, siguiendo a Susan Sontag, por una noción de la “ecología de las imágenes” y por la necesidad de una ecología de las imágenes del conflicto.

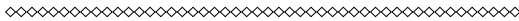
A partir del cuarto capítulo, el estudio se refiere a la imagen fotográfica en movimiento, es decir, el cine. El cuarto capítulo se refiere a tres películas de ficción que construyen alegorías del conflicto: *La sombra del caminante* (2004) de Ciro Guerra, *Yo soy otro* (2008) de Óscar Campo y *Retratos en un mar de mentiras* (2010) de Carlos Gaviria. En lugar de mostrarnos imágenes chocantes de la violencia y las víctimas del conflicto, estas películas median a este último a través de una interrelación compleja y variable de elementos visuales, alusiones simbólicas y afectos expresados a través de los cuerpos en acción. En ellos, la violencia es presentada como una fuerza que afecta a los cuerpos. La narrativa, el género, la intimación de la violencia y el sufrimiento se complementan y refuerzan entre sí, produciendo ensamblajes complejos de discursos y afectos.

En el quinto capítulo, quizás el de mayor inspiración deleuziana, examino otro grupo de largometrajes de ficción: *Porfirio* (2012) de Alejandro Landes, *La sirga* (2012) de William Vega y *La tierra y la sombra* (2015) de César Acevedo. En contraste con las películas estudiadas en el capítulo anterior, en estos filmes la narrativa toma un lugar secundario, permitiendo que el potencial expresivo y evocativo de la imagen cinematográfica tenga

prelación. En cada uno de ellos, la narración es relativamente débil, constituida por poco más que la “descripción” de las vidas de personas que habitan áreas rurales. En consecuencia, argumento que en estas películas la mediación del conflicto no se basa en el ensamblaje de lo narrativo y lo afectivo sino en las cualidades afectivas de la imagen cinematográfica.

Aunque este estudio se refiere de manera consistente al poder transformativo de las artes visuales con relación al conflicto armado, termina con una nota de precaución. Las obras estudiadas aquí no deben ser vistas como expresiones de una política propia, más bien, ellas emergen al interior del proyecto más general de trascender la violencia. Es un proyecto de carácter heterogéneo que atraviesa diversos ámbitos culturales, sociales e institucionales. El fin del conflicto es un paso importante para este proyecto, pero no lo completa. Incluso, podría argumentarse que dicho proyecto todavía no ha adquirido la fuerza que el país requiere. En esta medida, lo que está en juego no es simplemente el entendimiento del arte y el cine del conflicto, sino el fortalecimiento de dicho proyecto, tanto al interior como allende del campo cultural.

CAPÍTULO UNO: AFECTOS SUBLIMES



Toda afeción de carácter animoso, a saber, aquella que excita la conciencia de la capacidad de nuestras fuerzas de vencer toda resistencia, es estéticamente sublime.

Immanuel Kant¹

El 6 de noviembre de 2002 a las 11:45 a.m. una solitaria silla de madera descendió lentamente desde la terraza del Palacio de Justicia de Colombia, por la fachada que da a la Plaza de Bolívar de Bogotá. Dos horas más tarde, otra silla descendió de igual manera. Le siguieron pequeños cúmulos de sillas, luego cúmulos más grandes, los cuales descendieron en forma desordenada

¹ Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Madrid: Tecnos, 2007), §XXXIX.

y a ritmos diferentes. El primer día, el descenso de las sillas se detuvo a las 10 p.m. y se reanudó a las 6 a.m. del día siguiente. Entre las 2 p.m. y las 7 p.m., varios grupos de sillas completaron la acción. A lo largo de dos días, descendieron por la fachada doscientas ochenta sillas, las cuales eventualmente se acumularon en las bases de las paredes². La pieza fue sucintamente titulada *Noviembre 6 y 7* por su creadora, Doris Salcedo.

La obra de Salcedo se refería a eventos que comenzaron a las 11:30 a.m. del 6 de noviembre de 1985, cuando un comando del grupo guerrillero M-19 irrumpió en la sede de los altos tribunales de la justicia y tomó como rehenes a por lo menos trescientas cincuenta personas. El M-19 quería someter al presidente Belisario Betancur a un juicio público. El gobierno evitó negociar y desplegó una operación militar con el fin de recuperar el edificio. El ejército disparó varios cohetes contra el Palacio, causando un fuerte incendio³. Los soldados entraron al edificio de manera caótica y, en la azarosa y sangrienta lucha que se desarrolló, once

² Admito que esta descripción de la obra de Salcedo se parece a la que hace Mieke Bal de la misma obra en su libro *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2011). De hecho, formalmente tomo la inspiración de la descripción que hace Bal. La diferencia entre ambas descripciones, no menor según mi perspectiva, es que mi narración se basa en la experiencia directa, en tanto que la de Bal no.

³ En el año 2005, el gobierno del presidente Álvaro Uribe creó una comisión de la verdad dedicada a aclarar los eventos del Palacio de Justicia. El reporte de esta comisión afirma que hubo tres incendios independientes en el edificio. Aunque los primeros dos incendios fueron iniciados por los guerrilleros del M-19, fue el tercero, iniciado por los cohetes del ejército, el que eventualmente destruyó el edificio y, probablemente, causó la mayor parte de los muertos. Jorge Aníbal Gómez Vallejo, José Roberto Herrera Vergara, Nilson Pinilla Pinilla,

magistrados de la Corte Suprema de Justicia, por lo menos veinte servidores de la Corte Suprema y el Consejo de Estado y un número importante de empleados del edificio, fueron ejecutados por los guerrilleros o murieron como consecuencia del fuego. Doce agentes de las fuerzas de seguridad y todos los integrantes del comando del M-19 perecieron. Se sabe que por lo menos once personas salieron con vida, pero luego fueron encontradas muertas o siguen desaparecidas. En *El holocausto del Palacio de Justicia*, más de cien personas murieron o siguen sin aparecer⁴.

Noviembre 6 y 7 se ha convertido en una obra emblemática tanto de la obra de Salcedo como del arte contemporáneo que se refiere al conflicto armado. Como ha sido resaltado por la mayoría de los autores que han escrito sobre esta obra, *Noviembre 6 y 7* estratégicamente evita la representación⁵. La obra no traza una semejanza visual o una narrativa del evento al que se refiere, e igualmente evita cualquier pretensión de hablar por sus víctimas. No se pueden encontrar en *Noviembre 6 y 7* referencias específicas a la guerrilla del M-19, a la batalla que acaeció en el centro de Bogotá o a aquellos que murieron en esta última.

Informe final sobre los hechos del Palacio de Justicia (Bogotá: Universidad del Rosario, 2010).

⁴ Para una historia detallada de la toma del Palacio de Justicia, véase el ya mencionado *Informe final sobre los hechos del Palacio de Justicia* (Bogotá: Universidad del Rosario, 2010).

⁵ Como aclaro en la Introducción, se podría usar una definición amplia de “representación” para referirse a un objeto o una imagen que le otorga presencia o voz a otro objeto o imagen. Pero, siguiendo el marco conceptual de este trabajo, limito el término “representación” a la producción de semejanza visual, siendo este su uso habitual en la historia y la teoría del arte y, seguramente, el uso que Mieke Bal y otros autores que han escrito sobre la obra de Salcedo tuvieron en mente.

Mieke Bal sintetiza la estrategia estética de la artista al escribir que su obra trata sobre “aquello de lo cual no podemos hablar”⁶.

Noviembre 6 y 7 sirve de introducción a este capítulo no solo por ser una obra paradigmática del arte contemporáneo colombiano sino también por su carácter efímero y procesal. Esta obra no fue una representación de un evento histórico sino ella misma fue un evento. Se podría argüir que el término “evento” (¿evento estético?) es más adecuado para dar cuenta de las cualidades de la obra de Salcedo que el término “instalación” que habitualmente se usa para referirse a ella. Solo por convención, seguiremos usando este último término, no sin antes resaltar que el enfoque sobre el carácter procesal de la obra permite resaltar la importancia de su producción afectiva para su política de la memoria.

Además de considerar esta reconocida obra de Salcedo, este capítulo estudiará dos instalaciones de Delcy Morelos y dos acciones de María José Arjona. La obra de Morelos solo se refiere al conflicto armado de manera tangencial, sin embargo, en sus instancias más potentes, promueve reacciones afectivas en relación con el horror y la violencia del conflicto. Es de notar que, a pesar de su potencia, la obra de Morelos ha recibido poca atención en círculos académicos⁷. Lo interesante de esta obra, particularmente de las instalaciones *Adentro* (2007) y *Si yo fuera tela* (2010), es su relación abierta e indeterminada con el

⁶ Esta es una cita de Ludwig Wittgenstein, cuya famosa última frase en el *Tractatus Logicus-Philosophicus* Bal dice: “De lo que no se puede hablar, hay que callar”. Véase Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), p. 1.

⁷ Aparte de una breve, pero importante mención en el libro *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012* (Barcelona: Lunewerg, 2012) de José Roca y Sylvia Suárez, no conozco estudios académicos sobre la obra de Morelos.

conflicto, la cual favorece la emergencia del afecto. Al igual que las instalaciones de Morelos, las acciones *Retorno* (2008) y *Tiempo medio* (2013) de María José Arjona le dan prioridad al afecto sobre la representación —y, por lo tanto, también pueden ser comprendidas como eventos—. Su trabajo también ha recibido poca atención de parte de la academia, a pesar de que en años recientes Arjona se ha convertido en una figura importante del arte de acción⁸.

El argumento principal de este capítulo es que el aspecto clave del trabajo mediador de las obras de Salcedo, Morelos y Arjona no es la representación de eventos específicos del conflicto armado, sino la producción de una *relación afectiva* compleja con el conflicto que presenta las tres características siguientes. Primero, involucra afectos de carácter compuesto, los cuales emergen a partir del ensamblaje de afectos inmediatos basados en la forma con la *idea* o la *intuición* del horror, la violencia y el dolor extremo del sufrimiento producido por el conflicto. Segundo, los afectos compuestos provocados por las obras consideradas aquí, van desde intensidades sensibles —basadas en la percepción— hasta intensidades que emergen de la intimación de fuerzas que, debido a su naturaleza inhabilitante, son, *sensu stricto*, impresentables. Tercero, dicha relación afectiva le permite al espectador ser consciente de su propia agencia en cuanto sujeto político, una agencia que, dondequiera que sea ejercida, plausiblemente ha contribuido al desenlace del conflicto que actualmente vivimos. La fuerza relativa de cada una de estas características varía en cada obra: en tanto que en *Noviembre 6 y 7*, *Adentro* y *Si yo fuera tela*, las primeras dos características se destacan sobre la tercera, en *Retorno* y *Tiempo medio* la tercera es igualmente prominente.

⁸ Mi libro *María José Arjona: Lo que puede un cuerpo* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016), desarrollado en paralelo a este estudio, examina la obra de Arjona desde la perspectiva de la teoría del afecto.

El lector habrá notado la similitud entre el esquema analítico trazado arriba y un concepto central en la tradición estética, a saber, lo sublime. Considero que las obras de Salcedo, Morelos y Arjona producen *afectos sublimes*. Aunque la trayectoria analítica que este capítulo desarrolla no cabe de manera precisa en ninguna de las teorías principales de lo sublime, ella se apoya en elementos que son claves en la mayoría de dichas teorías: la naturaleza mixta de los afectos producidos por el objeto “sublime”, la existencia de algo que no puede ser presentado de manera adecuada por este último y la aprehensión de una posibilidad de superación o transcendencia. Este capítulo recurrirá a las teorías de lo sublime formuladas por Kant, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze y Julia Kristeva, sin alinearse con ninguna de ellas (no obstante, el concepto de lo sublime de Kristeva jugará un rol importante en la conclusión). Aunque las obras en cuestión no caben exactamente en estas teorías, espero demostrar la relevancia de este concepto para la comprensión de la producción afectiva —y, en consecuencia, de la agencia— de dichas obras.

Sin embargo, este análisis se desmarca de la tradición estética en su énfasis sobre el carácter transformativo del afecto en general y de los afectos sublimes en particular. Como afirmé en la introducción, veo al afecto no como una emoción vivida por un sujeto fijo y estable, sino como un *devenir*, una experiencia que modifica al sujeto. En esta perspectiva, el sujeto no es estable, sino que cambia a través de sus interacciones con el mundo —lo cual, claro está, incluye sus interacciones con las obras de arte—. Esta perspectiva toma distancia del concepto de un sujeto trascendental que fundamenta la teoría de lo sublime de Kant. En mi análisis, lo sublime tiene una dimensión política innegable, su efecto no consiste en reafirmar la confianza del sujeto en su propio raciocinio, sino en implicar a quienes lo experimentan en las realidades que informan su propia subjetividad, en transformar su relación con dichas realidades —esto es, en transformar su subjetividad— y en permitirles aprehender su propia agencia.

El lector podrá preguntarse: ¿por qué seguir hablando de lo sublime? ¿Por qué referirse a un concepto estético clásico que parece haber ya visto sus mejores días, un concepto que, a pesar de su reformulación posmoderna en autores como Jean-François Lyotard, Slavoj Žižek y Fredric Jameson, buena parte de la teoría del arte contemporáneo ha dejado atrás⁹? Ciertamente, la noción cuasireligiosa de trascendencia que acompaña a la mayoría de las formulaciones de lo sublime ya no resulta convincente. Sin embargo, a partir de Hegel, el concepto de lo sublime se ha referido no a la experiencia de “elevación espiritual” propuesta por la filosofía clásica, sino a la presentación de un significado que el significante es incapaz de contener. Se podría incluso argüir que la presentación de lo impresentable no es solo una característica de un momento específico en la historia del arte, sino uno de los gestos constitutivos del arte. Desde Dios y el más allá hasta el horror del Holocausto, desde los límites de la percepción hasta conceptos abstractos como el vacío y el tiempo, el arte se ha preocupado por transmitir lo inimaginable. Esta tarea no es menos relevante hoy día: ya sean “diferendos” (Lyotard), la “imposible totalidad del sistema-mundo contemporáneo” (Jameson) o la “imposibilidad del sujeto de autorepresentarse” (Žižek), la vida contemporánea está dominada por fuerzas que exceden toda posibilidad de presentación¹⁰. Así, tiene sentido hablar de lo sublime

⁹ Para un análisis de la trayectoria de este concepto en la estética y la teoría del arte, véase Glenn W. Most, “After the Sublime: Stations in the Career of an Emotion”, *The Yale Review*, Vol 90, Issue 2 (April 2002): pp. 101-120.

¹⁰ Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989); Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham NC: Duke University Press, 1992), p. 38; Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 2009), p. 208.

si consideramos la violencia de la guerra —en la escala masiva de la que fue testigo el siglo xx, O EN LA ESCALA MENOR, PERO TAMBIÉN HORROROSA QUE HEMOS VIVIDO LOS COLOMBIANOS— otra de estas fuerzas. Podemos añadir que, al menos en el caso del conflicto armado colombiano, sí es posible trascender la guerra —no obstante lo lejos que pueda estar esta experiencia de la trascendencia religiosa—.



Figura 1. Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, 2002. Imagen cortesía de la galería Alexander and Bonin de Nueva York.

MEMORIA AFECTIVA

Doris Salcedo es reconocida por la utilización de los vestigios materiales de la violencia —muebles, ropa, juguetes y huesos humanos— en sus esculturas e instalaciones, los cuales frecuentemente combina con materiales como el cemento y las pieles de animales. Muchas de sus obras utilizan objetos encontrados para referirse de manera metonímica a las víctimas de la violencia política del país. En sus exposiciones en otros países, Salcedo se refiere a la violencia en un sentido general, enfocándose en cuestiones como la división entre el mundo desarrollado y el mundo en desarrollo, la explotación laboral, la guerra y la opresión, entre otras. Aunque en otros medios he sido crítico de la fluctuación discursiva de Salcedo y del carácter espectacular de algunas de sus obras, estoy de acuerdo con aquellos autores que consideran que *Noviembre 6 y 7* constituye un ejemplo destacado del arte político contemporáneo y una obra paradigmática de la cultura visual referida al conflicto armado¹¹. Esta obra casi siempre viene a la

¹¹ Autores reconocidos como Nancy Princenthal, Andreas Huyssen y Mieke Bal defienden sin ambages el carácter político del arte de Salcedo. Mi evaluación de la obra de esta artista es menos irrestricta. Aunque reconozco las cualidades estéticas y políticas de su obra, he sido crítico de la facilidad con la que Salcedo modifica su discurso y se acomoda a los requerimientos de los circuitos internacionales del arte en los que la mayor parte de su obra circula. Igualmente, he criticado el carácter espectacular (en el sentido de Guy Debord) de algunos de sus trabajos, especialmente su reconocida instalación en la galería Tate Modern *Shibboleth* (2008). Según Salcedo esta instalación habla de las “divisiones entre el primer el tercer mundo” y de la explotación laboral; sin embargo, esta fue el feliz resultado del generoso patrocinio de Unilever, una corporación multinacional reconocida por sus abusos de los derechos laborales y por sus violaciones ambientales. Véase Gina Panzarowsky, “Sobre Doris Salcedo y las

mente dondequiera que se discuta la relación entre el arte y el conflicto, y no es inusual que imágenes de ella acompañen los reportes y artículos relacionados no solo con la toma del Palacio de Justicia sino también con el conflicto en general.

Mieke Bal afirma que *Noviembre 6 y 7* se refiere a un pasado traumático que no puede ser representado. A partir de Adorno, Bal argumenta que el referente es impresentable no porque su presentación es en principio imposible, sino porque es antiético hacerlo. Cualquiera que sea la forma que tome, la presentación de los eventos del Palacio de Justicia sería estetizante, lo cual, según Adorno, es una respuesta injustificable al sufrimiento de las víctimas.¹² Según Bal, en *Noviembre 6 y 7* Salcedo busca “curar” el carácter traumático del evento histórico a través de “un acto de anonimato que homeopáticamente escenifica el acto de

Grietas de Unilever”, *Revista Virtual [esferapública]*, 2008, acceso 5 de febrero de 2015, <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1232>. Véase también Nancy Princenthal (Ed.), *Doris Salcedo* (London: Phaidon, 2000); Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsest and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press, 2003); Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2010); Rubén Yepes, *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012). Para un análisis crítico de la recepción de la obra de Salcedo en Europa, véase Chin-Tao Wu, “Scars and Faultlines. The Art of Doris Salcedo”, *New Left Review* Num. 69 (mayo-junio 2011), pp. 61-77.

¹² Según Adorno, el artista debe afrontar el problema de que todas las formas de representación necesariamente producen placer estético, lo cual es injusto con el sufrimiento de las víctimas. Véase Theodor Adorno, *Prismas. La crítica de la cultura y sociedad* (Madrid: Akal, 2008), pp.17-34.

violencia que conmemora”¹³. En esta perspectiva, la obra de arte somete al espectador a una tensión psíquica en forma tal que anula el recuerdo traumático producido por la violencia del evento histórico¹⁴.

¹³ “An act of anonymity that homeopathically reenacted the anonymity of the violence it commemorated”. Traducción propia. Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo’s Political Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), p. 209.

¹⁴ También podemos resaltar que la perspectiva de Bal no evita las deficiencias éticas de la representación señaladas por Adorno. Tan solo las transfiere: la representación, entendida en el sentido más amplio como un objeto que toma el lugar de otro, *también* produce placer. Aunque, como señala Aristóteles, sentimos placer al reconocer el objeto de una representación, en mi perspectiva este tipo de placer se da no solo en la experiencia estética sino también en cualquier proceso cognitivo cuyo resultado es satisfactorio para el sujeto. Si esto es así, sostener que sentir placer con relación al sufrimiento de las víctimas de actos violentos es injustificable implicaría que reflexionar sobre tales actos es igualmente injustificable —una afirmación que cualquier filósofo querrá evitar—. Ciertamente, Adorno reconoció el radicalismo de su famosa fórmula “la poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” cuando escribió, diez años después, que el silencio es una respuesta a la violencia todavía más injustificable: “Cualquiera que clame por la resurrección de esta cultura culpable y maltrecha se convierte en su cómplice, mientras que cualquiera que niegue la cultura promueve directamente la barbarie que la cultura revela ser. Ni siquiera el silencio nos saca de este círculo, ya que con el silencio simplemente usamos el estado de verdad objetiva para racionalizar nuestra inhabilidad subjetiva, convirtiendo así una vez más la verdad en mentira”. (*Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Akal: Madrid, 2005), p. 360. *Cualquier* forma de representación —incluida la representación a través de ideas— se encuentra en últimas atrapada

Estoy de acuerdo con Bal en que el concepto de representación no es aquí el más adecuado, que el espectador podía experimentar una especie de “tensión psíquica”, que la temporalidad de la obra fue un elemento importante de su fuerza estética y que hubo algo impresentable en ella, sin embargo, estoy en desacuerdo con que este elemento es el referente histórico. El referente solo puede ser visto como el elemento ausente si la obra de arte es textualizada, esto es, si es considerada un texto discreto. En este sentido, efectivamente se podía auscultar la obra en búsqueda del evento histórico y no encontrar nada¹⁵, pero, si la consideramos según su carácter procesal y situado, se hace evidente que los eventos del Palacio de Justicia no estuvieron en absoluto ausentes; al contrario, están presentes en los marcos discursivos e interpretativos que cualquier espectador medianamente informado habría traído a la obra.

En los párrafos siguientes, ofrezco un análisis de la dimensión política de *Noviembre 6 y 7* que va desde mi propia experiencia fenomenológica de la obra hacia su contexto sociohistórico. El objetivo es iluminar la importancia que tuvo este contexto para la producción afectiva de la obra. Quiero extraerla del marco teórico adorniano en el que Bal la ha colocado, así como de cualquier asimilación facilista dentro del debate concerniente a la representación del Holocausto, asunto al cual la denuncia que Adorno

en la aporía descrita por Adorno; sin embargo, para el filósofo esta no es una razón suficiente para evitar la representación.

¹⁵ Esta parece ser la razón por la que Bal omite considerar el contexto político. Aunque Bal considera que la obra es “un *acto* de memoria” —esto es, un evento—, su experiencia está mediada por la documentación fotográfica. Como resultado, Bal se esfuerza en reconstruir el evento para sí mismo, restándole importancia al contexto en el proceso.

hace de la representación se refiere de manera paradigmática¹⁶. El hecho que el término “holocausto” sea a veces usado para referirse a la toma del Palacio de Justicia no debería llevarnos a comparar a esta última con el Holocausto. Asimismo, *Noviembre 6 y 7* no debería ser visto como un equivalente colombiano del arte que ha intentado representar a la tragedia judía. Aunque fue un evento horroroso, la tragedia del Palacio tiene una escala innegablemente menor a la de la *Shoah*. Sin importar lo que se piense sobre la cuestión ética de la representación de la *Shoah*, la representación del holocausto del Palacio no puede ser simplemente vista como una cuestión paralela.

La documentación fotográfica de la obra me permite evocar la experiencia que tuve al verla por primera vez. Yo era un estudiante de pregrado que entendía poco acerca de los eventos del Palacio de Justicia o de la guerra colombiana en general; sin embargo, *Noviembre 6 y 7* me pareció una obra poderosa y sofisticada. Su escala, silencio, el movimiento casi imperceptible y la sensación de ausencia que se aferraba a las sillas, todo ello fue sobrecogedor. Aquellos que, como yo, llegaron a la obra al día siguiente de su instalación, se encontraron con una imponente pared de sillas. Su movimiento era tan lento que se requerían varios minutos para percatarse de él. El área que las sillas ocupaban sobre las dos paredes del edificio era suficientemente amplia como para ocupar por completo el campo de la mirada cuando se las observaba desde abajo. La experiencia fue impactante, aun

¹⁶ No quiero decir que Bal solo enmarca el trabajo de Salcedo en este debate, sin embargo, al retomar las observaciones de Adorno respecto de la ética de la representación en relación con la *Shoah*, los argumentos de Bal inevitablemente resuenan con este. De cualquier forma, su enfoque soslaya las importantes diferencias que existen entre las implicaciones éticas de la representación de la *Shoah* y aquellas relacionadas con la representación del holocausto del Palacio de Justicia.

cuando hubiera algo inefable en la obra, como si detrás de su presencia imponente existiera una fuerza secreta.

Las sillas colgaban inutilizables, suspendidas y enredadas en posiciones inusuales. Liberadas de su valor de uso, dejaban de ser muebles y se convertían en signos metonímicos que tomaban el lugar de personas ausentes¹⁷. La conciencia de esto le imprimía mayor intensidad afectiva a su lento descenso, convirtiendo su impacto inicial en una sensación inquietante. A su vez, darse cuenta del referente enfatizaba esta sensación. En mi caso, esto solo ocurrió después de un tiempo considerable, una vez que el impacto inicial pasó y me fue posible tomar distancia. Darme cuenta del referente abrió una nueva dimensión afectiva de la obra. Lo que inicialmente era una sensación inquietante se convirtió en una forma de ansiedad, un afecto sobrecogedor y potente. Asumo que otros espectadores tuvieron una experiencia similar, dado que muchos de ellos fueron conscientes del aniversario de la toma del Palacio.

El discurso que le da sentido a *Noviembre 6 y 7* no se encontraba presente en las sillas. Tampoco era referido por el título, el cual no fue anunciado en el momento en que la obra se llevó a cabo, ni fue presentado por medio de un texto explicativo. El nexo entre la obra y los eventos del Palacio de Justicia dependía del lugar en el que la obra se realizaba. El Palacio de Justicia —e incluso la ciudad de Bogotá— era una parte integral de la obra. El Palacio funcionó como un símbolo, como un fragmento que

¹⁷ Salcedo afirma: “Yo trabajo con materiales que se encuentran ya cargados con significado, con el sentido que ya han adquirido en las prácticas de la vida cotidiana (...) luego, trabajo hasta el punto en que se convierten en otra cosa, en que se logra la metamorfosis”. Citado por Andreas Huyssen y Nancy Princenthal, “Interview with Carlos Basualdo”, *Doris Salcedo* (London: Phaidon, 2000), p. 21.

el espectador debía completar¹⁸. El Palacio, junto con el carácter conmemorativo de la fecha en la que se llevó a cabo la obra, les indicaba a los espectadores que debían relacionar el tumulto de sillas y las sensaciones inquietantes que estas producían con los trágicos eventos de 1985. El carácter metonímico de las sillas, la duración de la obra, la función simbólica del edificio y el conocimiento que tenía el espectador de lo que se conmemoraba en esa fecha eran todos elementos constituyentes del proceso de mediación instaurado por la obra.

Noviembre 6 y 7 propició una reacción afectiva compleja en el espectador. En su presencia formal, la obra era una fuente de placer estético; en su tema, era inquietante, sobrecogedora y dolorosa. La obra abrió un espacio de memoria, resistiendo así a la dinámica del olvido tan común en el país. Abrió un espacio afectivo que remitía al espectador a un evento histórico que el país todavía debía asimilar. Este espacio interrumpió el flujo habitual de la ciudad al crear una experiencia excepcional, al propiciar en el espectador la rememoración de los eventos del Palacio. La obra reconfiguró lo visible y lo decible con relación a estos.

¹⁸ La palabra “símbolo” viene del griego *symbolon*, que significa “signo”, “contraseña”. En la Grecia antigua, el *symbolon* era un objeto partido en dos, generalmente una medalla de arcilla, del que cada parte conservaba una mitad como indicación de compromiso o deuda.

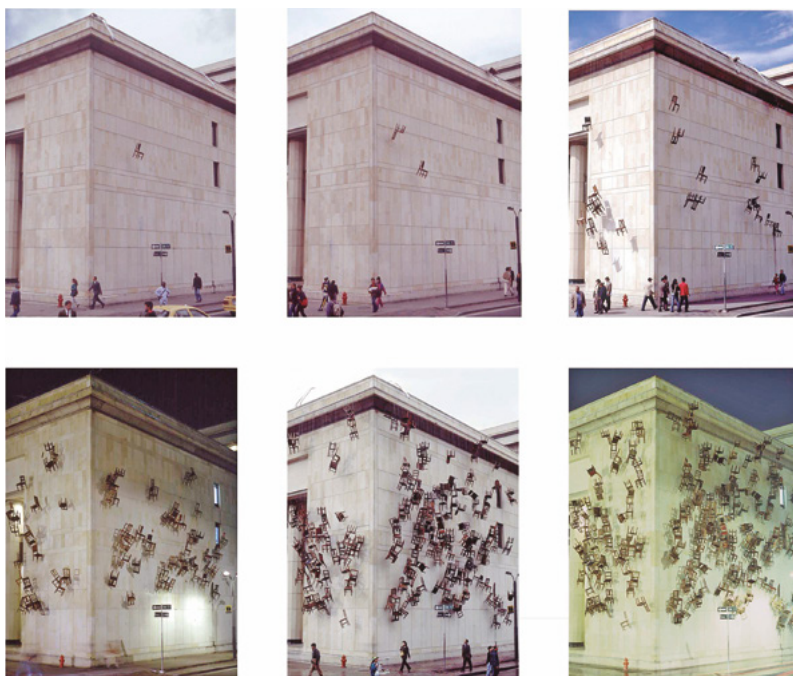


Figura 2. Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, 2002.
Imagen cortesía de la galería Alexander and Bonin de Nueva York.

Noviembre 6 y 7 no solo abrió un espacio único, también creó una temporalidad singular. Como sugiere Bal, dicha temporalidad fue crucial para su función de mediación¹⁹. Así como la espacialidad singular de la obra la separaba de los espacios habituales de la vida urbana, su temporalidad la separaba de la velocidad y los ritmos de la ciudad. En relación con el afecto, el elemento temporal determinante es el lento descenso de las sillas. Su movimiento produjo un *tono afectivo* subyacente y continuo, un tono que podemos llamar de solemnidad o gravedad, cuya permanencia dependía del tiempo que el espectador le dedicara

¹⁹ Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), p. 10.

a la obra²⁰. Este tono afectivo ralentizaba y enfocaba el acto de mirar, abriendo un intervalo de tiempo en el cual tanto la reflexión como otros afectos podían acaecer. En otras palabras, el tono afectivo creado por el descenso de las sillas le otorgaba al espectador una estructura temporafectiva, la cual servía de marco de referencia de su experiencia sensible.

Sin embargo, la relación entre temporalidad y afecto en *Noviembre 6 y 7* no se limita a esta estructura afectiva. Más bien, esta posibilitaba la emergencia de afectos de complejidad diversa. Habría distintas formas de aproximarse a estos afectos, pero, dada su relación cercana con el tiempo, examinémoslos a partir de la distinción que hace uno de los grandes fenomenólogos del tiempo, Henry Bergson. Según Bergson, hay un tiempo “matemático” y un tiempo “vivencial”. En tanto que el primero está constituido

²⁰ Es de notar que varios teóricos del afecto se refieren a la contigüidad de percepción y afecto. Por ejemplo, Henri Bergson escribe: “debemos recordar que nuestro cuerpo no es un punto matemático en el espacio, que sus acciones virtuales se complican y se impregnan de acciones reales, en otras palabras, que no hay percepción sin afección” (*Obras completas* [México: Aguilar, 1959], p. 60). Por su parte, Félix Guattari define a los afectos “simples” como aquellos que dependen de nuestra reacción sensible a las cualidades formales de los objetos (Félix Guattari, *The Guattari Reader* [London: Blackwell, 1996], p. 193). Desde un discurso bastante diferente pero que es commensurable con el pensamiento sobre el afecto tanto de Bergson como de Deleuze-Guattari, el psicólogo teórico Daniel Stern señala que los afectos tienen un *contorno temporal*, “la forma-tiempo objetivable de un estímulo que incide sobre el sistema nervioso central” (*The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life* [New York: W. W. Norton and Company, 2004], pp. 62-64). Para Stern, existe una correspondencia entre la continuidad en el tiempo de un estímulo (siendo la percepción un estímulo) y la continuidad del afecto que se relaciona con este.

por una progresión lineal de momentos discretos, el segundo está compuesto de una *duración* indivisible²¹. El tiempo vivencial se extiende hacia el pasado y hacia el futuro del tiempo matemático, hacia los recuerdos que ayudan a darle sentido al momento presente y hacia el horizonte futuro sobre el cual proyectamos nuestras acciones y nuestros deseos. Si en la experiencia cotidiana la duración es corta, las experiencias excepcionales tienen la propiedad de extender la duración. *Noviembre 6 y 7* produjo un tiempo complejo, una duración tanto intensiva como expansiva que se oponía a la sucesión lineal del tiempo habitual. La estructura temporo-afectiva de la obra contenía este tiempo complejo, aunando el pasado y el futuro en un presente continuo.

Podemos seguir a Bergson todavía más. Según este filósofo, ciertos elementos del presente vivido pueden parecer más “reales”, más propios del presente, más *actuales*, en tanto que otros pueden parecer menos reales o más *virtuales*²². Lo crucial aquí es entender que, para Bergson (así como para Deleuze y Guattari, quienes retoman esta idea), lo virtual, aquello cuya existencia es ideal pero no por ello menos real (una “imagen mental”, por ejemplo, es virtual), modula lo actual. Esto es, lo virtual conlleva una potencia de afectación, un afecto²³. La duración, al ser la temporalidad de la experiencia vivida, siempre conlleva su zona de virtualidad. Como es un evento de duración compleja, *Noviembre 6 y 7* se extendió tanto hacia el pasado como hacia el futuro en

²¹ Capítulo 1 de *Materia y memoria* de Henri Bergson, titulado “De la selección de imágenes para la presentación consciente; lo que significa y hace el cuerpo”, *Obras completas* (México: Aguilar, 1959).

²² Bergson, “De la selección de imágenes para la presentación consciente”.

²³ Bergson, “De la selección de imágenes para la presentación consciente”.

grados variables de actualidad y virtualidad. En un principio, las sillas descendientes y los afectos puntuales que estas propiciaban tomaron el lugar de lo actual. Sin embargo, la consciencia del referente de la obra, la cual para la mayoría de los espectadores se habrá dado en un momento posterior, actualizaba el evento histórico en la experiencia del espectador, modulándola, es decir, afectándola. Así, los afectos puntuales propiciados por *Noviembre 6 y 7* pasaban a tener un nuevo registro, incidiendo en el “mundo de la vida” del espectador con relación a un evento histórico que, en aquel momento, seguía estando presente a través de su representación en los medios de comunicación. Es en este sentido que la obra produjo una memoria afectiva.

Si bien hemos avanzado para entender la política de la memoria de *Noviembre 6 y 7*, es necesario examinar con mayor detenimiento la cualidad de la modulación producida por la consciencia del referente. Esto implica examinar lo que la toma del Palacio de Justicia representa en la historia reciente de Colombia. Un evento trágico: ciento doce personas fueron ejecutadas o murieron en el incendio del edificio. Como se supo años después, varias personas que trabajaban en el Palacio fueron torturadas y posteriormente desaparecidas por el ejército. No obstante, esto no es ni será suficiente para explicar el lugar traumático que los eventos del Palacio ocupan en la memoria colectiva, especialmente considerando que ha habido peores masacres en la historia del conflicto, tanto antes como después de la toma. Entonces, ¿qué es lo que hace que los eventos del Palacio de Justicia sean tan traumáticos? ¿Qué hace que su recuerdo sea tan doloroso para los colombianos?

Al momento de la toma, Salcedo se encontraba en la Biblioteca Luis Ángel Arango, localizada a pocas cuerdas del Palacio de Justicia. Desde allí, pudo ver el desarrollo de los eventos²⁴,

²⁴ “Fue algo de lo que yo misma fui testigo. No me queda solo una

pero ella fue solo una entre muchos testigos. Como argumentan Sigfrido Leal y Gaby Gómez, la toma del Palacio fue la primera batalla que se presentó en tiempo real a través de los medios de comunicación²⁵. Los colombianos siguieron los eventos a través de la radio y la televisión. Fue la primera vez que un sector amplio de la población era testigo del conflicto. Esto tuvo un gran impacto en las ciudades, puesto que se suponía que allí se estaba a salvo de la guerra. Los colombianos vieron no un conflicto rural sino una batalla que estalló en un edificio que albergaba varias de las instituciones fundamentales del Estado. También por primera vez, las víctimas del conflicto no eran individuos anónimos sino un grupo de ciudadanos que incluía a altos funcionarios del Estado. En los días noviembre 6 y 7 de 1985, los colombianos vieron cómo el corazón del establecimiento era atacado, incinerado y destruido; a partir de estas fechas, la visualidad del conflicto cambió de manera definitiva.

Con la toma del Palacio, el conflicto estalló en la conciencia pública de la nación. La extensión del caos que creó puede ser inferida a partir de los periódicos de aquel tiempo²⁶. El evento

memoria visual, sino un recuerdo terrible del olor del edificio en llamas con seres humanos dentro... eso me dejó marcada". Véase José Antonio de Ory, "Doris Salcedo: 280 sillas sobre el Palacio de Justicia" (2002), acceso 10 de mayo de 2013, <http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/02-12-16-ory.htm>.

²⁵ Sigfrido Leal Guerrero y Gaby Andrea Gómez Angarita, "El Holocausto del Palacio de Justicia: nombres, versiones y desacuerdos", *Ensamblando heteroglosías* (Bogotá: Centro de Estudios Sociales CES Universidad Nacional de Colombia), pp. 153-182.

²⁶ La extensión del caos político producido por los eventos del Palacio también puede ser inferida del hecho de que el gobierno intentó censurar la cobertura televisiva de estos, temeroso de que tal

ocupó un lugar central en los medios durante un período de tiempo considerable. El gobierno del presidente Belisario Betancur llevó a cabo una apresurada investigación que le atribuyó toda la responsabilidad de la tragedia al M-19. Sin embargo, la versión del gobierno no resultó convincente. Quedaban demasiadas preguntas sin respuesta. El trabajo de Leal y Gómez sugiere que el lugar traumático de los eventos del Palacio en la historia reciente es el resultado de la tensión entre dos factores. Por un lado, su presencia recurrente en los medios tanto en el momento en que ocurrieron como en las semanas posteriores, y, por el otro, el hecho de que el Estado hizo mucho más por encubrir los hechos que por clarificarlos y proveer justicia²⁷.

En su influyente libro *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva sugiere que aquello que produce un dolor extremo, que “interrumpe lo social” y “escapa del orden simbólico” es una fuente

cobertura podría producir disturbios parecidos a los del Bogotazo. Véase Ana Carrigan, *The Palace of Justice: A Colombian Tragedy* (New York: Thunder's Mouth, 1993).

²⁷ Sigfrido Leal y Gaby Gómez argumentan que el holocausto del Palacio de Justicia emergió en la esfera pública a través de “una temporalidad repetitiva que no es producto simplemente de la fuerza del acontecimiento [...] sino del ejercicio de la capacidad de agencia de quienes se han enfrentado desde distintos lugares de la sociedad y con distintos métodos a la aparente inevitabilidad de la impunidad y el olvido”. En relación con *Noviembre 6 y 7*, Leal y Gómez escriben que “lo que fue socializado allí (...) es la experiencia de su retorno continuo al presente de muchos testigos”. Véase Sigfrido Leal Guerrero y Gaby Andrea Gómez Angarita, “El holocausto del Palacio de Justicia: nombres, versiones y desacuerdos”, *Ensamblando heteroglosías* (Bogotá: Centro de Estudios Sociales CES Universidad Nacional de Colombia), pp. 164-169.

de horror²⁸. El horror ejerce una fuerza violenta en el sujeto, se trata de un afecto extremo y traumático que paraliza a quien lo experimenta. Al ser un afecto extremo, el horror se encuentra en el límite de la experiencia estética. No es posible experimentar una aficción más poderosa²⁹. Siguiendo la tesis de Leal y Gómez sobre los efectos de la presencia del holocausto del Palacio en los medios, postulo que este produjo el tipo de “interrupción de lo social” y resquebrajamiento del orden simbólico de los que habla Kristeva. En la medida en que los eventos del Palacio ocupan un lugar traumático en la historia reciente, la memoria de estos está flanqueada por este afecto. En contraste con lo que a veces se sostiene en relación con el holocausto judío, lo que resalta del holocausto del Palacio de Justicia no es la inaccesibilidad intrínseca del evento sino la incapacidad del Estado y de la sociedad de *procesarlo*, de clarificar lo sucedido, de proveer justicia, de

²⁸ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (Madrid: Siglo XXI, 2006).

²⁹ Los afectos del horror y el terror son similares. Como explica el profesor Robert Doran en su riguroso estudio de la teoría de lo sublime, Edmund Burke afirma que el terror, al cual define como el miedo a la muerte, es la pasión más fuerte que el ser humano puede experimentar. En consecuencia, el “instinto de preservación es la fuente de las experiencias más intensas que puede tener un ser humano” (Robert Doran, *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant* [Cambridge: Cambridge University Press, 2015], p. 154). Tanto la noción de horror de Kristeva como el concepto del terror de Burke se basan en una amenaza de extinción: en el primer caso, del orden simbólico que le otorga al sujeto los puntos de referencia que este requiere para existir; en el segundo, del organismo biológico consciente. Es decir, el horror y el terror se refieren, respectivamente, a los sentimientos producidos por el prospecto de la aniquilación psicológica y física.

transformar las condiciones sociales y políticas de su emergencia y de esta manera prevenir que eventos similares sucedan en el futuro. Como resultado de ello, cada repetición de los eventos en los medios de comunicación contribuyó a vaciar aún más su sentido. La toma se fue convirtiendo gradualmente en algo que Kristeva quizás llamaría un evento *abyecto*, un evento carente de sentido³⁰. Los colombianos sabían que algo había sucedido (y consecuentemente podían traer un referente a *Noviembre 6 y 7*), pero no existía una narrativa colectiva que pudiera articular exactamente qué había sucedido; esto, seguramente, ha contribuido al uso del apelativo “holocausto”³¹.

Con esto llegamos al carácter sublime de los afectos producidos por *Noviembre 6 y 7*. Comencemos con el elemento temporal de la instalación, el lento descenso de las sillas. En su movimiento casi imperceptible, la acción ocupó un lapso de tiempo que no se podía aprehender empíricamente —claro está, a menos que el espectador estuviera dispuesto a permanecer frente a la obra durante un tiempo indeterminado—. En este sentido, la instalación parece corresponderse con el concepto kantiano de lo sublime

³⁰ Kristeva define lo abyecto como “aquello que perturba un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (*Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, p. 11). Lo abyecto emerge cuando se suspenden las leyes y normas, cuando se carece de puntos de referencia.

³¹ Esto no significa, como sostiene Mieke Bal, que el evento histórico no es representable. Aunque no hubiera una narrativa histórica consensuada, el evento mismo está presente, como argumenté atrás, como parte del ensamblaje del evento estético. También estaba presente —de manera pervasiva— en los medios de comunicación. Más bien, su *historia* permanecía impresentable, aunque solo fuera por el hecho de que, cuando la instalación se llevó a cabo, dicha historia todavía no se había elucidado.

cuantitativo, el sentimiento de lo sublime producido por una cantidad o magnitud que no es empíricamente aprehensible³². La cantidad de sillas utilizadas contribuyó a esta sensación en la medida en que hacía que fuera difícil discernir su número.

Sin embargo, la producción de esta temporalidad no debe ser vista como la finalidad de la instalación. Más bien, su función era preparar al espectador para la aprehensión del horror y el trauma que los eventos del Palacio representaban en la mente colectiva. Lo que comenzó como un evento contenido y pausado pasaría a convertirse en un evento doblemente abierto: por un lado, hacia el evento histórico traumático, por el otro, hacia las tareas pendientes de construir la memoria histórica y proveer justicia. Esto nos recuerda la “invocación de lo impresentable en la presentación misma” que Lyotard, apoyándose en el concepto kantiano de lo sublime, concibe como el elemento clave del arte contemporáneo³³. Según esta perspectiva, la obra de arte ofrece una intimación de algo que es en sí mismo impresentable —aunque aquí lo “impresentable” no es una fuerza excesiva de la naturaleza sino una realidad bien humana—. Esta es, podemos añadir, una noción contextual de lo sublime, la cual no depende

³² Según Kant, lo sublime acaece en respuesta a aquello que es “grande más allá de toda comparación”, “producido por el sentimiento de una suspensión momentánea de las fuerzas vitales”. Por supuesto, en lo que *Noviembre 6 y 7* no corresponde a la definición kantiana de lo sublime es que el filósofo alemán ve lo sublime como nuestra reacción a la grandeza de la naturaleza, no del arte. Véase Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (Madrid: Tecnos, 2007), §XXIII.

³³ *That which in the modern invokes the unrepresentable in presentation itself*. Traducción propia. Véase Jean François Lyotard. “Answering the Question: What is the Postmodern?”, *The Postmodern Explained to Children* (Sydney, Power Publications, 1992), p. 8.

de un sujeto trascendental kantiano sino del contexto social y político de la obra³⁴.

La producción afectiva de *Noviembre 6 y 7* va desde afectos puntuales que se deslindan de los elementos formales de la obra, hasta afectos derivados de los marcos discursivos de la misma, todo ello aunado por el tono afectivo de la instalación. Los afectos propiciados por la obra se relacionan con uno de los eventos más traumáticos de la historia del conflicto armado, y, quizás por extensión, con el horror y la violencia del conflicto en general. Esto es especialmente relevante: los afectos, recordemos, son el registro de fuerzas ejercidas sobre el cuerpo. Aquí el horror y la violencia son afectos extremos ubicados en el límite entre la experiencia estética y la afección física. Lo sublime en *Noviembre 6 y 7* consiste no en la producción de un evento horroroso o violento sino en la indicación negativa, pausada y sofisticada de los afectos que se encuentran allende de este límite, de las fuerzas violentas a las cuales han sido sometidos los ausentes y las víctimas y que han paralizado a la mente colectiva.

El carácter de ensamblaje de la experiencia afectiva propiciada por *Noviembre 6 y 7* informa su política de la memoria. Esto es así no solo porque los eventos del Palacio de Justicia son traídos a colación en las mentes de los espectadores, sino también porque la obra les adscribe a dichos eventos un afecto complejo capaz de perdurar más allá de la experiencia de estos. Como mencioné en la introducción, la mayoría de las teorías del afecto sostienen que los afectos tienen una libertad que les permite perdurar allende de la presencia de los objetos que los producen, reemergiendo

³⁴ Aunque vale la pena mencionar que este carácter situado está, por lo menos parcialmente, en línea con la teoría de lo sublime de Kant en tanto que esta, según él mismo aclara, requiere cierto nivel de cultura, especialmente de cultura moral. Véase *Crítica del juicio* (Madrid: Tecnos, 2007), §XXVIII.

dondequiera que nuestra atención se enfoque en dicho objeto o en otros similares; *Noviembre 6 y 7* produjo un afecto complejo capaz de reemerger, de actualizarse, dondequiera que la tragedia del Palacio de Justicia o la violencia y el horror de la guerra en general ocupe nuestra atención³⁵. Tal es la cualidad de los *afectos sublimes* de esta obra; ellos conllevan una tensión sin resolver, una tensión que solicita futuros compromisos, futuras acciones.

En retrospectiva está claro que la sociedad colombiana necesitaba reconstruir la historia del holocausto del Palacio e identificar y condenar a los responsables de este con el fin de trascender su legado negativo. En el año 2005, casi veinte años después de la toma, el gobierno del presidente Uribe le encomendó a la Comisión de la Verdad del Palacio de Justicia la tarea de elucidar los hechos. Después de cuatro años de investigación, la Comisión publicó un extenso reporte que, aunque no tenía peso judicial, fue importante en la provisión de reparación y justicia³⁶. Consolidando el largo proceso de elucidación histórica, en el 2014 la Corte Interamericana de Derechos Humanos condenó al Estado colombiano por las violaciones a los derechos humanos cometidas por el ejército. *Noviembre 6 y 7* indicó la necesidad de estos procesos en un momento en que eran tan necesarios como incierto que se realizaran. Ciertamente, la única razón por la cual la historia de la toma del Palacio era impresentable para la obra de Salcedo, o para cualquier otra obra de arte, es que en el año 2002 dicha historia todavía era una incógnita (algunas partes de ella todavía lo son). La política de la memoria de *Noviembre 6 y 7* consistió en imprimir al espectador con una energía afectiva

³⁵ Véase la nota n.º 42 de la introducción.

³⁶ Véase el reporte de Jorge Aníbal Gómez Vallejo, José Roberto Herrera Vergara, Nilson Pinilla, *Informe final sobre los hechos del Palacio de Justicia* (Bogotá: Universidad del Rosario, 2010).

interés por las fibras naturales y los tejidos. Sus trabajos frecuentemente evocan tejidos indígenas y textiles precolombinos. A partir del diálogo entre estos intereses, Delcy Morelos crea obras visualmente poderosas en las que es recurrente la creación de una tensión entre la forma geométrica y una expresividad suelta y orgánica.

Morelos usa un rango limitado de elementos visuales para referirse a la violencia: pintura de color rojo sangre, fibras y tejidos de origen orgánico, formas geométricas y superficies de papel o lienzo blanco. Una parte de su producción consiste en pinturas de gran formato, en las cuales el color ha sido aplicado de manera vigorosa, en clara reminiscencia del expresionismo abstracto norteamericano. En algunas de estas, masas de líquido rojo, parecido a sangre, explotan en formas geométricas que recuerdan cuerpos humanos. La aplicación gestual del color entra en relaciones de tensión con las formas geométricas, las cuales parecen insuficientes para contener el flujo energético del color, o bien las formas logran funcionar como contenedores, pero por poco. En tales obras, el flujo de energía roja es presentado en tonos cafés y marrones, como si fuera sangre coagulada. En las pinturas de Morelos, la violencia es expresada como fuerza incontenible o como tensión contenida.

Aun cuando no es su tema principal, la violencia política del país resuena en varias de sus obras —quizás en respuesta a su presencia cotidiana en su región de origen—. La violencia emerge como una fuerza transmitida a través de amplios gestos pictóricos, que exceden las geometrías que buscan contenerla. Por el contrario, en otras obras emerge como una fuerza contenida, como una energía en movimiento que se arremolina y condensa justo debajo de las superficies geométricas. Su uso recurrente del color rojo y la referencia a su tierra de origen —y en general al paisaje natural y humano del país— relacionan sus obras de

manera casi inevitable con la violencia política; de allí su inclusión en la mencionada exposición *Arte y violencia*³⁷.

Las pinturas de Morelos, especialmente aquellas en las que el flujo de pintura roja se presenta incontenible, son reminiscentes del concepto kantiano de lo sublime dinámico: el sentimiento que surge cuando presenciamos desde cierta distancia una fuerza de la naturaleza capaz de comprometer nuestras fuerzas vitales³⁸. Como si fuera sangre que fluye de una herida abierta, que resiste todo esfuerzo de sutura, las pinturas de Morelos transmiten una sensación de energía desbordada, de una vida que se escapa irreversiblemente de un cuerpo que ya no la puede contener, un cuerpo que ha sido desgajado o que es insuficiente en su propósito de dar forma a la vida. Sus pinturas evocan una fuerza primaria y desmedida que excede los intentos por limitarla e individualizarla, como si estuviéramos viendo en acción una fuerza nietzscheana de disolución³⁹.

³⁷ Véase el catálogo de la exhibición *Arte y violencia en Colombia desde 1948* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999).

³⁸ Esto es, obviando el hecho de que Kant privilegió la naturaleza sobre el arte en relación con lo sublime.

³⁹ Una fuerza cuya forma estética es aquello a lo que Nietzsche llamó *lo dionisiaco*. Véase Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (Madrid: Alianza Editorial, 2012).



Figura 3. Delcy Morelos, *De lo que soy*. Acrílico sobre papel, 187 x 160 cm, 1995. Imagen cortesía de Delcy Morelos.



Figura 4. *Color que soy*. Acrílico y vinilo sobre papel, dimensiones variables, 2000. Imagen cortesía de Delcy Morelos.

El lector podrá estar en desacuerdo con que las pinturas de Morelos producen la experiencia de lo sublime dinámico. Tal vez encuentra que sus lienzos no son lo suficientemente grandes como para escenificar una sensación de energía desbordada; quizás juzga que sus composiciones son demasiado artificiosas o estéticamente placenteras. Sin embargo, Morelos también ha producido instalaciones que se acercan a la otra categoría de lo sublime según Kant: lo sublime cuantitativo⁴⁰. *Adentro* (2007) es una pieza a través de la cual el espectador puede transitar. La obra está compuesta por hilos de algodón teñidos de rojo fijados por una estructura de madera dispuesta en filas con suficiente espacio entre sí como para que el espectador camine en medio de ellos. La composición de cuerdas es suficientemente densa como para sumergir al espectador en ella de manera casi completa, ocultando así el espacio circundante cuando se mira desde adentro. El título es adecuado: el espectador experimenta la sensación de estar inmerso en un mundo rojo, en un mundo intenso y monocromático. De manera similar, *Si yo fuera tela* (2010) es una instalación dispuesta de tal forma que llena las paredes de la sala de exhibición. La obra está compuesta por una serie de franjas verticales de tela de algodón que han sido teñidas con tintas rojas y cafés para componer un espacio envolvente que evoca fluidos corporales, materia orgánica y procesos de descomposición, pero también, los paisajes montañosos de Colombia. De manera parecida a la forma en que los campos de color de Barnett Newman —en particular su obra *Vir Heroicus Sublimis*— llenan el campo visual de un espectador posicionado de manera adecuada con una amplia extensión de color rojo, *Adentro* y *Si yo*

⁴⁰ De nuevo, obviando el privilegio de Kant por la naturaleza con relación a lo sublime.

fuera tela sumergen al espectador en un campo rojo, evocando el concepto de lo sublime cuantitativo⁴¹.

Aunque la interpretación kantiana de lo sublime cuantitativo nos ayuda a comprender la experiencia de lo sublime provocada por las cualidades formales de la obra de Morelos, no es tan útil para la comprensión de este efecto estético en tanto elemento intrínseco de su dimensión política. Tracemos un análisis de *Adentro* y *Si yo fuera tela* partiendo de sus cualidades formales, pero moviéndonos hacia una comprensión holística de su función de mediación. Los párrafos siguientes se refieren a la mediación del conflicto en estas dos obras a través de la descripción de una trayectoria afectiva e interpretativa plausible. Ambas instalaciones son no-representativas, no hacen alusiones a eventos históricos, no contienen elementos narrativos y presentan elementos semióticos a lo sumo ambiguos. Sin embargo, es precisamente esta parquedad discursiva aquello que informa la singularidad de la experiencia que propician, la intensidad sensible que proponen. Lejos de ser transmisores de contenidos discursivos o representativos, las instalaciones surgen como mediaciones del conflicto cuya fuerza reside en su producción de una experiencia temporal y espacial singular. En ambas obras, el tiempo y especialmente el espacio son los factores claves.

⁴¹ Barnett Newman, "The Sublime Is Now", *Selected Writings* (Ed. John P. O'Neil. Berkeley: University of California Press, 1992).



Figuras 5 y 6. *Adentro*. Madera, algodón y pintura acrílica, 300 x 900 x 300 cm, 2007. Imagen cortesía de Delcy Morelos.

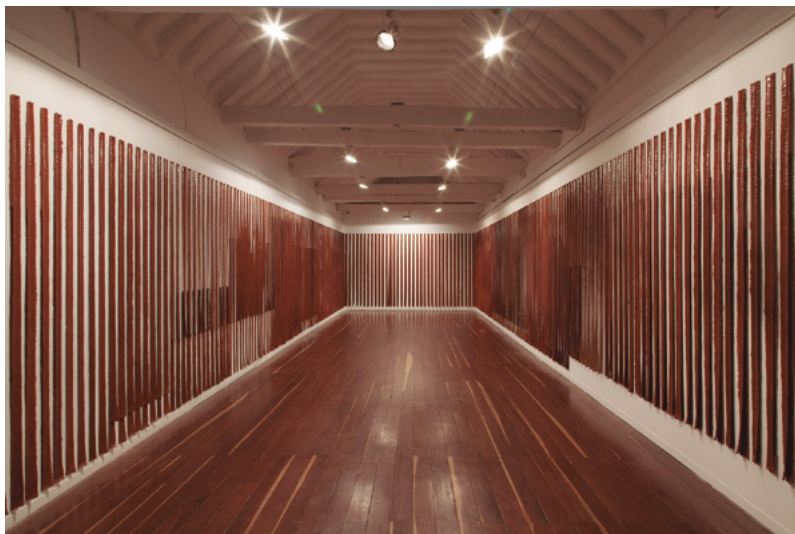


Figura 7. *Si yo fuera tela*. Lienzo, pintura acrílica, esmaltes, dimensiones variables, 2010. Imagen cortesía de Delcy Morelos.

Cada instalación crea una temporalidad única, la cual, al igual que en *Noviembre 6 y 7*, es importante para su función de mediación. Pero al contrario de lo que sucede con la obra de Salcedo, aquí la experiencia del espectador no está marcada por una temporalidad heterogénea o por una apertura temporal abierta hacia el futuro. En su carácter formal abstracto, las obras son pura presencia, un aquí y ahora. También, contrario a la obra de Salcedo, las instalaciones de Morelos no crean una duración compuesta. Empero, en cada una de ellas los elementos modulan. La longitud de los hilos y las tiras de tela varían, las tonalidades rojas y marrones igualmente varían y son a veces interrumpidas de manera inesperada por otros colores. Esta modulación expande e intensifica la duración de la experiencia del espectador, al prometer que hay más por ver, otra variación o sutileza por descubrir. Esta intensificación temporal separa al espectador de las dinámicas temporales de la experiencia cotidiana, abriendo un lapso de tiempo propicio para la emergencia y la modulación del afecto.

Pero la dimensión del tiempo no es en este caso tan importante como la del espacio. Quizás de manera más contundente que en la instalación de Salcedo —la cual estuvo condicionada por el movimiento y el ruido de su entorno urbano—, cada una de las instalaciones de Morelos produce un espacio contemplativo de pausa y silencio. Este espacio es intensamente sensorial, pues el carácter inmersivo y los elementos seriales de las instalaciones crean una experiencia perceptiva vibrante. Sin lugar a dudas, este espacio le debe a las galerías en las que han sido expuestas las obras. No obstante, también se deriva de la abstracción minimalista que caracteriza a cada una de ellas. Como dijimos, el espectador se encuentra con una presencia diáfana, un ambiente inmersivo que ofrece poco más que su materialidad cromática, un volumen denso de fibras rojas, como en el caso de *Adentro*, o un campo envolvente de tiras de tela rojas, y marrones, como en *Si yo fuera tela*. Este espacio, contemplativo e intenso, extrae al espectador del flujo de lo cotidiano, lo cual produce una experiencia espacial singular.

Examinemos esta experiencia espacial: en la práctica urbana cotidiana, nuestros sentidos deben procesar una multitud de estímulos producidos por la plétora de objetos que nos rodean. Aprendemos a sortear esta multitud de estímulos. Como resultado, el espacio urbano no suele ser particularmente conmovedor o inhabilitante. Los afectos que acompañan nuestra experiencia en este espacio son relativamente neutrales. Pero, cuando nuestra percepción se encuentra con una cantidad limitada de elementos —un color envolvente, formas seriales—, se abre la posibilidad de una experiencia afectiva única⁴². Como sugieren Gilles Deleuze

⁴² Aquí sigo a Deleuze y Guattari, quienes, citando a Virginia Woolf, argumentan que los perceptos y los afectos se logran “eliminando todo lo que es escoria, muerte y superfluidad”. Véase “Percepto, afecto, concepto”, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2001), p. 173.

y Félix Guattari, en estas circunstancias la percepción se enfoca, ganando en intensidad. El cuerpo entra en consonancia con el elemento intensificado —en las instalaciones de Morelos, el color rojo y sus conjugaciones cromáticas—. El color inunda al cuerpo. Se produce una contigüidad del color y del cuerpo. En virtud de este tipo de experiencia, podríamos decir que los afectos no solo tienen un contorno temporal —como afirma el psicólogo teórico Daniel Stern— sino también un *contorno espacial*, definido por el espacio que produce la intensidad sensible⁴³.

La vibración del color en el cuerpo propicia el silencio de la mente. Podemos explorar el estado afectivo resultante utilizando como punto de partida una idea de Freud que ha tenido una trayectoria importante en la teoría cultural. Según Freud una de las funciones de la conciencia es actuar como un escudo protector frente a las “fuerzas excesivas” del mundo externo⁴⁴. Normalmente bloqueamos este exceso siguiendo patrones de comportamiento habituales, enfocándonos en objetivos prácticos y en nuestro diálogo interno, o incluso en procesos corporales tales como la respiración y el latido del corazón. Es así como conservamos la sensación de nuestra unidad y permanencia. Sin embargo, al ver las instalaciones de Morelos, el color nos sobrecoge; en consecuencia, el diálogo interno y el sentido habitual ceden. La mente deja de estar enfocada en una narrativa, un discurso, un comportamiento o un patrón sensible habitual. En vez de esto, es

⁴³ Como ya mencionamos, Stern define el contorno temporal del afecto como “la forma-tiempo objetivable de un estímulo que incide sobre el sistema nervioso central”. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life* (New York: W. W. Norton and Company, 2004), pp. 62-64.

⁴⁴ Sigmund Freud, *Obras completas, vol. 18: Más allá del principio de placer, psicología de las masas y análisis del yo y otras obras* (Buenos Aires: Amorrortu, 1992 [1976]), p. 27.

inundada por el color rojo, entonándose así con la homogeneidad espacial de la obra. El espacio, el cuerpo y la mente convergen.

Deleuze y Guattari tienen un nombre para esta convergencia: el *percepto*⁴⁵. Según su reinterpretación de la noción freudiana de conciencia, el yo no es, en principio, independiente del mundo “externo”. En vez de ello, este consiste en un *pliegue* selectivo y variable de dicho mundo, como si fuera una membrana a la vez dentro de y en contacto con este⁴⁶. Bajo esta perspectiva, el sujeto emerge a partir del pliegue de lo externo, siendo nada más —y nada menos— que el espacio interiorizado de una exterioridad filtrada y colapsada sobre sí misma. El percepto es aquello que le permite al sujeto *desplegarse*, deshaciendo el escudo freudiano de la conciencia, permitiéndole al sujeto intimar la continuidad de la mente y el espacio. Tal despliegue de la mente le permite al sujeto experimentar el espacio afectivamente. A través de este proceso de intensificación, el color y las formas seriales toman prelación en la experiencia sensible, ya no como percepciones sino como perceptos. La organización afectiva del cuerpo, el tono afectivo recurrente y relativamente neutro que acompaña a la experiencia cotidiana, modula en respuesta al percepto. El espacio de la obra se convierte en un espacio *sentido*. Un espacio intensivo y palpitante. El sujeto-espectador sitúa sus límites más

⁴⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Percepto, afecto, concepto”, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2001). Véase también Adrian Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary. Revised Edition* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010), pp. 204-205.

⁴⁶ Aquí, Deleuze y Guattari siguen a Bergson, quien afirma que la mente no se encuentra “por fuera” del mundo, sino que es una parte de él. Véase el capítulo 1 de *Materia y memoria* de Henri Bergson, “De la selección de imágenes para la presentación consciente; lo que significa y hace el cuerpo”, *Obras completas* (Traducción de José Antonio Míguez. México: Aguilar, 1959).

allá de la piel, en el perímetro trazado por el volumen de hilos rojos —en el caso de *Adentro*— y por las superficies verticales de tela —en el caso de *Si yo fuera tela*—. El espectador experimenta una sensación de disolución, la experiencia de estar inmerso en el espacio sensible de la instalación. En pocas palabras, esta experiencia de disolución *violenta* al sujeto.

Aquí debemos dejar a Kant y virar hacia el concepto deleuziano de lo sublime. En su curso sobre Kant en Vincennes, Deleuze explica que en la experiencia de lo sublime “ya no podemos aprehender las partes, reproducirlas, ya no es posible reconocer algo (...). Esto es porque la comprensión estética misma queda comprometida, lo cual quiere decir: en vez de ritmo, nos encontramos en el caos”⁴⁷. Partiendo de Kant, Deleuze argumenta que la “comprensión estética” —la síntesis a través de la cual determinamos las partes que constituyen una “intuición”, esto es, la presentación sensible de un objeto a cognición— requiere la determinación continua pero modulada de una unidad de medida adecuada. La aprehensión vivencial de esta determinación es lo que él llama un “ritmo”. Según Deleuze, lo sublime emerge no de una discordancia entre las facultades de la imaginación y la comprensión, sino cuando algo desorganiza dicha determinación. En otras palabras, lo sublime emerge no a partir de las facultades de un sujeto trascendental sino de la experiencia de un exceso y una irregularidad sensibles que, como tales, son anteriores al sujeto⁴⁸.

⁴⁷ Véase el seminario de Deleuze sobre Kant, Course Vincennes 03/28/1078, *Les cours de Gilles Deleuze*, acceso 2 de enero de 2016, <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=68&groupe=Kant&langue=2>.

⁴⁸ Deleuze se refiere a lo sublime en varios lugares. Aparte de las dos referencias mencionadas en este capítulo (su seminario en Vincennes sobre Kant y su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación* [Madrid: Arena

Comprendemos la violencia que *Adentro* y *Si yo fuera tela* ejercen sobre el sujeto-espectador (podemos añadir la violencia de una obra como *Vir Heroicus Sublimis*): se trata de una experiencia de disolución —o al menos de una aproximación a una disolución— en un estado de indeterminación sensible; la experiencia de una pausa y un silencio que se logran a expensas del sujeto, el cual se torna ligero debido a su aprisionamiento en un espacio monocromático y repetitivo. A través de esta experiencia, prefiguramos e intuimos nuestra propia mortalidad. En ambas obras, pero sobre todo en *Adentro*, la disolución del sujeto constituye un umbral afectivo, un umbral que posibilita una experiencia estética violenta (aun cuando sea también placentera), allende de la que encontramos en el sentimiento de terror, de vacío, del fin de la existencia, la conciencia de que nuestros cuerpos son contenedores temporales y frágiles.

Libros, 2009]), lo sublime tiene un espacio en sus libros *La filosofía crítica de Kant* (Madrid: Cátedra, 2007) y *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2002). Para una síntesis del concepto deleuziano de lo sublime, véase David B. Johnson, “The Postmodern Sublime: Presentation and Its Limits”, Timothy M. Costelloe (Ed.), *The Sublime: From Antiquity to the Present* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).



Figura 8. *Adentro* (detalle). Fotografía de Ernesto Monsalve. Imagen cortesía de Delcy Morelos.

Sin embargo, la disolución del sujeto implica franquear un límite que, en cuanto permanecemos dentro del ámbito de la conciencia, nunca se alcanza. A lo sumo, se trata de una experiencia relativa y, presumiblemente, esta varía en grados para cada espectador. Como sugiere la insistencia de Deleuze y Guattari sobre la imposibilidad de alcanzar el *cuerpo sin órganos* —el cuerpo afectivo intenso al cual nos acercamos a través de la desestructuración de la organización afectiva del cuerpo—, nunca completamos la transición hacia un estado de fusión con el espacio de las

instalaciones⁴⁹. Un mínimo de significado siempre permanece, un mínimo de discurso que enmarca la experiencia afectiva, un significado que previene que el sujeto caiga en un caos afectivo. Por demás, no debemos olvidar que ver instalaciones artísticas en una galería o un museo de arte es en sí misma una experiencia estructurada en que somos provocados, desde el momento en el que entramos al espacio de exhibición, a cuestionar críticamente tanto a las obras como a nuestra experiencia de ellas.

Según Deleuze, un segundo momento en la experiencia de lo sublime toma lugar cuando, a partir del desorden o caos al cual es arrojada la comprensión estética, emerge un nuevo “ritmo”, a través del cual la sensación es aprehendida en su inmediatez⁵⁰. Aquí debemos abandonar el concepto de lo sublime de Deleuze. Este segundo momento del concepto deleuziano de lo sublime es, sencillamente, demasiado formalista para ayudarnos a entender la función de mediación de las instalaciones de Morelos. El espectador emerge de la experiencia de disolución provocada por las instalaciones no como un héroe de la sensación sino en una nueva relación con el contexto sociopolítico de estas. Esto no quiere decir que no se puede dar una aprehensión de la singularidad de la sensación, sino que la dimensión política de las dos instalaciones no depende de ella. Debemos enfocarnos en la manera en que la experiencia afectiva es encuadrada y en una

⁴⁹ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Cuerpo sin órganos”, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-Textos, 1992).

⁵⁰ Sin mencionar lo sublime, Deleuze sugiere en *Lógica de la sensación* que tal desorganización de la percepción no es en sí misma una finalidad sino la condición de posibilidad de la emergencia de un nuevo “ritmo” que permita la aprehensión de la sensación en cuanto singularidad, más allá del ámbito del concepto. Véase *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2009), capítulos 6 y 7.

noción de lo sublime que remite a la “invocación de lo impresentable” de la que habla Lyotard.

De seguro *Adentro* y *Si yo fuera tela* no contienen elementos representativos. Sin embargo, ambas instalaciones contienen elementos discursivos que, sin importar cuán ambiguos sean, encuadran la intensidad afectiva que producen, relacionándola con la violencia política del país. Este es su *efecto de realidad*. El color es el menos ambiguo de estos elementos. El color rojo y sus derivados juegan un papel importante a través de las asociaciones que, inevitablemente, producen en un país en donde la violencia ha sido habitual. En ambas instalaciones, el color sugiere un marco discursivo. En *Adentro*, la pintura roja usada para teñir los hilos de algodón evoca la sangre y su fuerza vital, como sucede también con algunas de las pinturas tempranas de la artista. En *Si yo fuera tela*, los tonos rojizos y marrones evocan tanto tierras fértiles como hemoglobina coagulada. El espectador puede relacionar las instalaciones con el cuerpo humano, entendido en un caso como un contenedor transitado y en el otro como una serie de superficies carnosas. En cuanto el color rojo puede ser asociado con la sangre y por lo tanto con la vida, las pinturas e instalaciones de Morelos evocan la idea de finitud. Los afectos modulan: lo que en un principio era una intensidad afectiva vinculada a los elementos perceptuales de la instalación, se interrelaciona discursivamente con las fuerzas de la vida y de la muerte, la vida como contención y el fin de la vida como el franqueamiento de los límites.

A esto se suma el hecho de que, tanto en *Adentro* como en *Si yo fuera tela*, el material teñido es el algodón. Las producciones más grandes de algodón en el país se dan en el departamento de Córdoba, en donde creció Morelos. El algodón de las instalaciones las relaciona con la tierra de esta región. La pintura roja o rojiza que tiñe los hilos de la instalación *Adentro* y las tiras de tela que componen *Si yo fuera tela* evocan la idea de una tierra teñida de sangre, una tierra cuya fertilidad ha sido desecada por la guerra.

La idea de la violencia toma un lugar central, incluso a pesar de que este no sea para la artista el referente central de las obras. Como si Morelos no pudiera evitar que el tema de su obra —la tierra y las personas que la habitan— refleje la violencia que la ha afectado. Además, los títulos de ambas instalaciones se refieren al habitar, a una interioridad indeterminada en uno de los casos y a un deseo de cercanía a la tierra en el otro. Aunque ninguno de los dos títulos remite a la violencia, estos, en conjunción con los elementos formales de las instalaciones —particularmente el color rojo y el algodón—, subrayan la tensión afectiva que cada una de las obras produce: el interior de un contenedor vital que sin embargo es penetrable en un caso, el deseo ofuscado de regresar al lugar de origen en el otro. A pesar de su aparente sencillez, las ideas evocadas por los títulos les añaden otro bisel a los marcos discursivos de las obras.



Figura 9. *Si yo fuera tela* (detalle). Fotografía de Ernesto Monsalve. Imagen cortesía de Delcy Morelos.

Al traer estos marcos discursivos a las obras, el espectador relaciona los afectos que experimenta con el conflicto armado. Además, el acto mismo de aportar un marco discursivo modifica

dichos afectos, ya que, como la teoría estética entiende desde Aristóteles, la interpretación de la obra de arte, reconocer su referente y encontrarle sentido, produce placer⁵¹. El sentimiento de una ausencia de límites que las instalaciones producen se interrelaciona con dicho placer. Llegamos así a la mezcla de placer y dolor que frecuentemente caracteriza al concepto de lo sublime; en las instalaciones de Morelos, este afecto compuesto se distancia del horror de la guerra que, sin embargo, hace parte de su composición.

Este es el aspecto crucial de la mediación del conflicto en estas dos obras. En virtud de sus marcos discursivos, los afectos simples basados en la percepción perduran y se extienden a través del mundo de la vida. En cuanto afectos, se caracterizan por una libertad de consumación; en cuanto afectos *negativos*, producen la necesidad de encontrar un sitio consumatorio allende de la obra. En otras palabras, estos afectos requieren que actuemos en relación con el conflicto. En ambas instalaciones, el afecto sirve de catalizador, como la fuerza capaz de llevar al espectador a involucrarse con las realidades del conflicto.

LA VIOLENCIA EN ACTO

Un objeto delicado flota por el aire, llevando consigo un acertijo efímero. Transparente, choca con la pared y estalla con drama imprevisto. La superficie blanca es manchada con tinta roja. Una por una, durante un lapso de siete días, pompas de jabón impactan las paredes de un hospital abandonado, hasta que

⁵¹ En el libro IV de *Poética*, Aristóteles escribe que “aprender nos da un enorme placer (...). La razón por la cual los hombres disfrutan ver una semejanza es que, al contemplarla, estos ven que aprenden e infieren, y quizás dicen: ‘Ah, es él’”. *Poética* (Madrid: Aguilar, 1966).

estas últimas se convierten en testigos sangrantes del sutil acontecimiento que sucede entre ellas. Este es el drama silente de la acción *Retorno*, realizada por María José Arjona en el año 2008. Arjona regresó a Colombia después de diez años, invitada por la Galería Alcuadrado a participar en la exhibición colectiva *Sin Memoria*, la cual se realizó en la abandonada Clínica Santa Rosa de Bogotá. En la segunda parte de su acción, Arjona ocupó otros siete días “limpiando” las superficies blancas con más pompas de jabón —esta vez sin tinta—, produciendo las paredes manchadas por los remanentes de la tinta roja, como si fueran heridas que aún no habían sanado del todo.

Retorno es una nueva puesta en escena y una recontextualización de dos de las acciones que constituyen la serie *White Series* (2007)⁵². Esta serie, dice la artista, explora “lo que se siente al vivir en este mundo” e intenta responder a “una serie de preguntas acerca de la violencia y el efecto que esa fuerza tiene sobre el cuerpo”⁵³. El trabajo de Arjona es una exploración de los límites y las potencias del cuerpo. La artista realiza acciones tales como sentarse o pararse en la misma posición durante horas, pararse descalza sobre vasijas llenas de agua y peces siameses luchadores o sobre bloques de hielo incrustados con clavos en su interior; invitar a los espectadores a remover un diamante que aprisiona entre sus dientes e inmovilizar su cuerpo con correas y grilletes que lastiman su piel y que solo pueden ser removidos por los espectadores.

⁵² Además de *Sin título* y *Remember to Remember*; la serie está compuesta por *Karaoke*, *Dear Dear* y *I Shall Be too Late*.

⁵³ “*What living in the world feels like*”; “*a series of questions about violence and the effect that that force has on the body itself*”. Traducción propia. Véase Marta Rodríguez, “María José Arjona, Lines of Time”, *Art Nexus* n.º 83 (diciembre-febrero 2012), acceso 5 de mayo de 2013, http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24021.

¿Qué puede un cuerpo?, pregunta Spinoza; Arjona ofrece una respuesta a esta pregunta, la cual no solo interroga sobre la capacidad del cuerpo de actuar, sino también, por lo que un cuerpo puede percibir, sentir e incluso pensar (ya que, como afirma Spinoza, la mente y el cuerpo constituyen una unidad indisociable)⁵⁴. Esta pregunta concierne a la dimensión afectiva del cuerpo en sentido amplio. Arjona se enfoca sobre su propio cuerpo entendido como una entidad que siente, actúa y es afectada; sin embargo, no se refiere a su identidad personal, sino a lo que ella llama el “cuerpo universal”⁵⁵. En lo que sigue, considero la mediación del conflicto armado en *Retorno* y en otra acción que Arjona creó específicamente para el contexto colombiano, *Tiempo medio* (2013). Me enfoco en la producción afectiva de estas acciones, en su indicación de *lo que puede un cuerpo* en el contexto del conflicto.

⁵⁴ Baruch Spinoza, *A Spinoza Reader: The Ethics and Other Works* (Princeton y Chichester: Princeton University Press, 1994).

⁵⁵ La artista dice: “El cuerpo que hace el *performance* es un cuerpo universal. No es mi identidad aquello que se trae al *performance*” (“*The artist says: the body that’s performing is a universal body. It’s not my identity that’s brought into the performance*”. Traducción propia). Véase Dalia Wolfson, “Maria Jose Arjona Tells High 5 HER Story”, *The High-Five Review* (June 1, 2011), acceso 10 de agosto de 2013, <http://www.high5review.org/archives/2251>, acceso 10 de agosto de 2013.



Figura 10. María José Arjona, *Retorno. Acción*, Clínica Santa Rosa, Bogotá, 2008. Imagen cortesía de María José Arjona.

Al ser una acción, el carácter de evento de *Retorno* es quizás aún más impactante que el de *Noviembre 6 y 7*. Entrar a la antigua Clínica Santa Rosa era en sí mismo una experiencia singular. La clínica es uno de los varios hospitales que han tenido que cerrar en años recientes. Con sus paredes peladas, muebles astillados, techos húmedos y equipamiento oxidado, el edificio evidencia el abandono del que ha sido objeto. Pero dentro de este espacio lleno de connotaciones, Arjona creó un espacio único, un espacio marcado por el carácter ritual y meditativo de la acción y por las marcas de la tinta roja en las paredes y en el suelo. Al igual que en la obra de Salcedo y en las instalaciones de Morelos, la acción creó un espacio que demandaba una atención cercana a lo que sucedía allí, un espacio que requería que el espectador se entonara con ella. Así, la obra constituyó un espacio singular en medio de la experiencia cotidiana⁵⁶.

⁵⁶ Agradezco a Arjona que me haya provisto con la documentación en video de la obra.

El espectador no encontraría a la artista soplando pompas rojas. Esta parte de la acción, llamada *La ausencia-presente*, solo era visible a través de un registro en video. Cuando el espectador entraba a la clínica, las paredes ya sangraban, el espacio ya estaba marcado por la tinta roja y por la carga energética de la prolongada acción llevada a cabo por la artista. La tinta roja demarcaba un territorio, delimitando el espacio de la acción. Arjona afirma que, en *Retorno*, así como en sus acciones en general, “el espacio es en sí mismo un cuerpo”⁵⁷. Para ella, sus acciones son seres vivientes, siendo cada una de ellas una interrelación de fuerzas que afectan a los individuos y a las cosas en su espacio. Las manchas en las paredes y en el suelo expresaban el carácter viviente del espacio; la tinta roja que estallaba y chorreaba daba cuenta de la vitalidad de la artista, materializando su fuerza de voluntad y creando un espacio energético expansivo.

La segunda parte de la acción, *La presencia-el remedio*, acaeció dentro de este espacio energético. El espectador presenciaba una acción dispendiosa y en últimas fútil: las pompas de jabón borraban la tinta roja, pero lo hacían de manera insuficiente, pues la técnica no era la más apropiada y las pompas fallaban en el propósito de eliminar las manchas rojas. Pero lo importante, como en la primera parte, era la afirmación de la vitalidad del cuerpo. Las manchas rojas evocaban la sangre que fluye, con sus connotaciones de violencia y sufrimiento; la voluntad terca de Arjona en la segunda acción afirmaba la vitalidad sobre la violencia, la vida sobre el abandono y el deterioro, la capacidad del cuerpo de responderle a las fuerzas que se le oponen. Esta afirmación de la vitalidad era resaltada por el sonido acompañante, el cual evocaba la respiración del cuerpo, el latido del corazón y la circulación de la sangre.

⁵⁷ En entrevista personal el 5 de junio de 2014.



Figura 11. *Retorno*. Imagen cortesía de María José Arjona.

Después retomaré *Retorno*. Quiero enfocarme en *Tiempo medio*, una acción que Arjona compuso específicamente para el contexto colombiano. Esta acción fue llevada a cabo en el Museo de Antioquia, en el contexto del 43 Salón (Inter)Nacional de Artistas. En esta acción, los espectadores entraban a un espacio iluminado por velas que albergaba una mesa larga. En la pared sobre la mesa se proyectaba un video de una máquina de moler manual que producía un golpeteo rítmico. Los espectadores encontraban a la artista en un extremo de la mesa amasando maíz molido, el cual usaba para armar arepas. Cada vez que terminaba de amasarlas, las mordía con vehemencia, marcándolas con sus dientes; luego las trasladaba ceremoniosamente hasta el extremo contrario de la mesa, las sostenía sobre su pecho mientras miraba fijamente a los espectadores y finalmente las dejaba sobre la mesa. El carácter dramático de la acción era enfatizado por la penumbra. La artista realizó esta acción durante veinticuatro horas continuas.



Figura 12. *Tiempo medio*, 2013. Imagen cortesía de María José Arjona.

El carácter de evento de *Tiempo medio* es conspicuo. Arjona se preparó cuidadosamente para la acción: ayunó, meditó y se mantuvo en completo silencio durante los tres días anteriores al inicio de la acción. A través de estas actividades, invisibles para el espectador, la artista preparó su cuerpo para la prolongada acción y para producir su tono meditativo y solemne. Al relacionarse este tono con los afectos producidos por los movimientos controlados y fluidos de la artista con las sensaciones producidas por la iluminación, la imagen proyectada sobre la pared, el sonido y la conciencia que tenía el espectador de la larga duración, se produjo una experiencia afectiva intensa y singular.

El espectador entraba en un espacio cargado afectivamente, un espacio que *es en sí mismo un cuerpo*. De manera parecida a lo que sucede en las instalaciones de Morelos, *Retorno* y especialmente *Tiempo medio* produjeron espacios relacionales intensos en los que el espectador era un participante, tanto por la energía afectiva allí presente como por la mirada de la artista, la cual dirigía a los asistentes a intervalos. Quienes asistían a *Tiempo medio* se encontraban a sí mismos inmersos en la acción. Sentían que

hacían parte del evento. El carácter ceremonial de la acción era evidente al observar a los asistentes, hecho comentado por varios críticos⁵⁸, pero, a diferencia de las instalaciones de Morelos, esta experiencia no implicaba una fusión con el espacio, ni ejercía violencia sobre el sujeto. Más bien, se trataba de una experiencia ritual, ceremoniosa, comunal.

La teórica del afecto Jill Bennett escribe que el afecto es “esencialmente móvil”: persigue su propio curso, “conducido y amplificado por vectores mediáticos”⁵⁹. A través de su acción, Arjona convirtió su cuerpo en un vector de afectos. El afecto era expresado a través de la intensidad de sus movimientos y la tensión de su cuerpo. Este fluía a través del cuerpo de la artista hacia el espacio de la acción, permeando los cuerpos que allí se encontraban. Los asistentes podían sentir el esfuerzo realizado por la artista, los afectos a los cuales ella misma se sometía. A través de este proceso, el afecto produjo lo que Bennett llama una experiencia empática, la cual nos coloca en una relación de

⁵⁸ Vale la pena anotar que varias reseñas de la obra de Arjona hacen hincapié en su capacidad de extraer al espectador de la experiencia cotidiana. Las siguientes líneas, publicadas en la *Revista Diners*, son ilustrativas. Según su autor, dar cuenta de la obra *Tiempo medio* requiere “enunciar lo que allí se produce, a nivel emocional. Indudablemente es subjetivo, pero resulta inquietante lo que allí dentro sucede. El ritmo lento, ceremonial, melancólico e inacabable de la artista redefine la noción de tiempo. Cuestiona nuestra impaciencia por la aparente inacción y devela esa necesidad de que ‘algo’ ocurra”. Dominique Rodríguez Dalavard, “Tiempo medio: María José Arjona”, *Revista Diners* (septiembre de 2013), acceso 20 de febrero de 2015, <http://revis-tadiners.com.co/articuloespecial.php%3Fide%3D36%26id%3D366>.

⁵⁹ “Conducted and amplified through media vectors”. Traducción propia. Jill Bennett, *Empathic vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005), p. 22.

contigüidad con el otro⁶⁰. El espacio de la acción devino en un lugar empático en el que un grupo de cuerpos se energizaban los unos a los otros.



Figura 13. *Tiempo medio*. Imagen cortesía de María José Arjona.

Pasemos del espacio al tiempo del evento, atendiendo a la insistencia de Arjona sobre la larga duración. Tanto *Retorno* como *Tiempo medio* “fabrican tiempo”; más que el espacio, el tiempo es la sustancia de la acción, su dimensión fundamental⁶¹. Las

⁶⁰ Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005).

⁶¹ La artista dice: “Creo que los artistas son sobre todo manufactureros del tiempo” (“*I believe artists are above all manufacturers of time*”). Y luego añade: “El tiempo genera la materia que los seres humanos han domesticado, al igual que el espacio. Un artista del *performance* usa su cuerpo de manera más intencional que cualquier otro, con el fin de manufacturar el tiempo con su propio cuerpo”. (“*Time generates*

acciones no sucedieron en el tiempo; son tiempo, el evento del tiempo, la presencia desnuda de la temporalidad. Las acciones produjeron una temporalidad cíclica y ritual, distinta de la linealidad del tiempo cotidiano. Esta temporalidad cíclica intensifica la experiencia del espectador, crea una duración particular, en el sentido de Bergson, una unidad indivisible de tiempo vivido cuyo ritmo, en este caso, estuvo marcado por la repetición. Esta duración particular produjo un afecto propio, recurrente, un tono afectivo constante, un tono meditativo y solemne.

El espectador sabía de la larga duración de *Retorno* gracias al video de la primera parte de la acción y, plausiblemente, al conocimiento que tendría de la insistencia de la artista en realizar acciones de larga duración. En *Tiempo medio*, la acción creó una intensidad afectiva que permeó el espacio. Cuando se abrieron las puertas del Museo de Antioquia, la artista había estado realizando la acción durante casi ocho horas. El espectador probablemente estaría al tanto de esto, informado por los anuncios de la acción en los medios, por los guías del museo o por otros espectadores. En cualquier caso, la larga duración de ambas acciones podía ser intuida a través de la tensión del cuerpo de la artista, de su cansancio y por medio de la creciente intensidad afectiva que permeaba el espacio.

“La carne nos da el ser de la sensación”, escriben Deleuze y Guattari; esto es, la carne expresa la afección, la fuerza que afecta al cuerpo y nos la entrega como afecto⁶². En las acciones

the matter the humans domesticated, along with space. A performance artist uses her body more forcefully than any other, in order to manufacture time with her own body”. Traducción propia). En Dalia Wolfson, “Maria Jose Arjona Tells High 5 HER Story”, *The High-Five Review* (June 1, 2011), acceso 10 de agosto de 2013, <http://www.high5review.org/archives/2251>.

⁶² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2001), p. 180.

de Arjona, la violencia está presente como una fuerza que afecta al cuerpo y a la mente. En ambas acciones, la duración juega un papel vital en la transmisión de esta fuerza. Aunque la artista debe sobrellevar situaciones extenuantes, e incluso dolorosas, al realizar sus prolongadas acciones, la violencia que experimenta es ante todo de naturaleza psíquica: la tensión resultante de mantener la fuerza y concentración que las acciones requieren, el gasto energético necesario para llevar a cabo la misma acción día tras día o durante veinticuatro horas continuas y el estrés de mantener la voluntad enfocada en completar acciones que parecen fútiles. Al ser consciente de la duración de las acciones, el espectador puede sentir esta tensión, la violencia a la que la artista se somete.

Cuando Arjona se refiere a la violencia, la concibe como una fuerza independiente de su historia personal y de contextos específicos. Le interesa lo que el cuerpo puede hacer y sentir más no la representación de eventos personales o históricos, aunque reconoce que el contexto colombiano informa su interés en la violencia⁶³. Arjona trabaja con la violencia entendida como fuerza; sin embargo, *Retorno* y *Tiempo medio* resaltan entre otras de sus acciones porque relacionan la violencia con el contexto político y social de Colombia. En las dos acciones, dicha fuerza es contenida y modulada por marcos discursivos que, inevitablemente, las relacionan con dicho contexto y produce un efecto de realidad.

⁶³ Arjona dice: “Claro está, mi legado como colombiana me hace sensible a ciertos temas porque he vivido a través de esas experiencias. Sin embargo, elijo explorar el concepto de fuerza” (“*Of course, my Colombian heritage makes me sensitive to certain issues because I’ve lived through those experiences. Instead, though, I choose to explore the concept as a force*”. Traducción propia). En Dalia Wolfson, “Maria Jose Arjona Tells High 5 HER Story”, *The High-Five Review* (June 1, 2011), acceso 10 de agosto de 2013, <http://www.high5review.org/archives/2251>.

Enfoquémonos primero en *Retorno*. El sitio en el que se llevó a cabo la acción y su título denotan la intención de la artista de relacionar la obra con el contexto del país. La Clínica Santa Rosa es uno de los hospitales públicos que han tenido que cerrar como consecuencia de las fallas del sistema de salud colombiano, los recortes presupuestales y la corrupción gubernamental. El cerramiento de clínicas y hospitales es un signo elocuente del crecimiento de la inequidad y la injusticia: mientras que los servicios de salud son lentamente privatizados y solo proveen un servicio decente a quienes lo pueden pagar, el sistema de salud pública se deteriora paulatinamente. A punto de convertirse en una ruina, el edificio que alguna vez albergó a la Clínica Santa Rosa refiere al espectador consciente del contexto sociopolítico a la inequidad e injusticia social que yacen en la raíz de su conflicto interno y de buena parte de su violencia⁶⁴. Así, en *Retorno* el cerramiento de hospitales se convierte en una alegoría de la incapacidad o la falta de voluntad de la sociedad y del Estado de superar la violencia.

La tinta roja se conjugaba con el significado del lugar de la acción para producir un marco discursivo poderoso. La tinta

⁶⁴ Admito que es controversial afirmar que la inequidad y la injusticia constituyen una fuente importante de la violencia política del país. Sin embargo, varios académicos, intelectuales y líderes políticos sostienen esto. Estos incluyen a Fernando Guillén Martínez, cuyo libro *El poder político en Colombia* (Bogotá: Punta de Lanza, 1979) ha sido influyente en el estudio crítico de los orígenes políticos del conflicto armado; Daniel Pécaut, cuyo *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión* (Medellín: Hombre Nuevo, 2003) puede ser visto como una actualización de algunas de las tesis de Martínez y el Centro Nacional de Memoria Histórica, cuyo reporte *¡Basta ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013) ha sido importante en el reciente reconocimiento de parte del Estado de su responsabilidad histórica en el origen del conflicto.

está cargada de valor simbólico, como en la instalación *Adentro* de Morelos, el color rojo evoca la sangre. Burbujeante y chorreante, el color resuena con alusiones a la violencia, la muerte y el sufrimiento. En el espacio de la clínica, evoca los múltiples abandonos que aquejan a los colombianos. Nos permite ser conscientes —visceral, existencialmente— de un pasado que requiere atención. Pero en *Retorno*, el color rojo adquiere connotaciones únicas cuando es interpretado con relación a las acciones que conforman la obra. La persistencia de la tinta después de la acción sanadora de *La presencia-el remedio* subrayaba lo que el edificio abandonado de la clínica expresa: no hay posibilidad de sanación si el pasado no es traído a colación en el presente.



Figura 14. *Retorno*. Imagen cortesía de María José Arjona.

Tiempo medio también presentó varios elementos semióticos que le sirvieron de marco de referencia. En una entrevista publicada antes de que la acción se llevara a cabo y que por lo tanto informaba las expectativas de los espectadores, Arjona afirma que la duración de la acción se refiere al tiempo que debe pasar en Colombia antes de que una persona sea declarada oficialmente

desaparecida⁶⁵. En la misma entrevista, la artista relaciona la acción con los llamados “falsos positivos”, el secuestro y asesinato de más de seis mil personas por parte del ejército, quienes fueron presentadas como muertas en combate con el fin de reclamar premios, bonificaciones y ascensos⁶⁶. Así, al contrario de lo que sucede con otras obras de Arjona —*Retorno* incluida— *Tiempo medio* se refiere explícitamente a un episodio concreto del conflicto armado.

Esta referencia es apoyada por el carácter metonímico de las arepas —materia orgánica dejada sobre la mesa—, lo cual remite a la acumulación de los cuerpos anónimos en las fosas comunes y en general a la persistencia de la violencia y la muerte. Las huellas de los dientes en las masas de maíz recuerdan las placas dentales que se utilizan para identificar a los cadáveres cuando el reconocimiento visual falla. Los amasijos de maíz permanecieron en el lugar en el que se llevó a cabo la obra —Museo de Antioquia— durante un tiempo después de la realización de la acción, oliendo, descomponiéndose, enfatizando así la referencia a la muerte violenta. Los marcos discursivos, el carácter metonímico de las arepas y la impresión de un gesto expresivo son los elementos a través de los cuales *Tiempo medio* se refería a la violencia y al sufrimiento producidos por el conflicto.

⁶⁵ María José Arjona, en Javier Mejía, “Saber desconocer” (entrevista), *43 Salón (Inter)Nacional de Artistas* (septiembre 2013), acceso 28 de febrero de 2015, <http://43sna.com/artistas/arjona-maria-jose/>.

⁶⁶ Fundación para la Educación y el Desarrollo-Fedes, *Soacha. La punta del iceberg: falsos positivos e impunidad* (Bogotá: Ántropos, 2014).



Figura 15. *Tiempo medio*. Imagen cortesía de María José Arjona.

Llegamos al carácter sublime de las obras de Arjona. En ambas acciones, la violencia, entendida como fuerza afectiva, es puesta en relación con la violencia, entendida esta como fuerza destructora. Pero mientras el espectador podía sentir la primera, la segunda tan solo le era indicada. Esto es lo que le otorga a *Retorno* y *Tiempo medio* su intensidad afectiva: no se trata solo de que la artista somete su cuerpo a situaciones extenuantes, sino también el hecho de que las prolongadas acciones, por dispendiosas que sean, tan solo pueden indicar una violencia que está más allá de la experiencia afectiva/estética. La intensidad afectiva que ambas obras producen nos permite aprehender visceral e intuitivamente el horror de ser víctima de la violencia. Esta última emerge en el límite de la experiencia sensible como el elemento impresentable constitutivo de la experiencia de lo sublime.

Sin embargo, la artista resiste. El compromiso sin tregua de Arjona con las acciones a las que se somete, la celebración de las capacidades del cuerpo y la fuerza inquebrantable de su voluntad nos sugieren el poder que tenemos de prevalecer frente a la violencia de la guerra. Si en un principio *Retorno* y *Tiempo*

medio producían una sensación de peligro inminente, enseguida nos dábamos cuenta de las capacidades de la artista y, por contigüidad, de nuestra propia capacidad de actuar de maneras insospechadas, de poner en acción los poderes del cuerpo y de la mente. Mientras que en *Retorno* estos poderes eran experimentados por el espectador desde cierta distancia, en *Tiempo medio* eran experimentados empáticamente, como una tonalidad afectiva compartida que afirma las capacidades del individuo pero que también sugiere el poder del colectivo.

Retorno y *Tiempo medio* nos remiten a la posibilidad de trascender la violencia de una manera que recuerda el sentimiento de lo sublime, según se entiende en la estética kantiana. Sin embargo, se trata de un sentido particular de trascendencia, no sobre la naturaleza en virtud de la razón, como en la filosofía de Kant, sino sobre la realidad humana de la guerra. Las dos acciones le añaden al estatus liminal de la violencia la consciencia sobre el hecho de que las realidades violentas en las cuales vivimos pueden ser transformadas a través del ejercicio de la capacidad de agencia que reside en nuestras mentes y cuerpos. Aquí lo importante es la intimación de nuestro poder de sobreponernos a la violencia, la afirmación de la vida sobre la destrucción y el abandono y el énfasis sobre nuestra habilidad de resistir las fuerzas violentas que constriñen la vida, sin importar qué tan improbable sea la tarea de transformar nuestras realidades.

Retorno y *Tiempo medio* no representan al conflicto, no se refieren a sus eventos, ni transmiten un discurso crítico o político. En vez de ello, estas acciones median nuestra relación con el conflicto al crear un afecto complejo —un afecto sublime— que nos permite intimar no solo con la violencia, sino también con nuestra capacidad de trascenderla. No se trata de redimir la violencia, sino de crear la fuerza que podría llevar al espectador a actuar frente a las realidades del conflicto y frente al contexto político y social en general.

SUBLIMACIONES

Ninguna de las obras consideradas en este capítulo representa a las víctimas o a la historia del conflicto, ninguna produce narrativas o imágenes de sus eventos. Estas obras se separan del carácter explícito de las representaciones del conflicto de los medios de comunicación y, en consecuencia, de la apatía y del distanciamiento a los que —como argumento en la introducción— estas representaciones han contribuido. En vez de ello, las obras consideradas median el conflicto al producir afectos complejos y heterogéneos que nos permiten intuir el horror y la violencia del conflicto.

En todas las obras consideradas, especialmente las dos instalaciones de Morelos, la producción de un espacio de experiencia estética autónoma es importante para la mediación afectiva del conflicto. Dichos espacios interrumpen las formas habituales de la vida urbana cotidiana, abriendo un espacio para la emergencia de afectos singulares. Más aún, estos espacios en sí mismos transmiten afectos, ya sea a través de sus elementos formales, simbólicos y discursivos, o a través de su capacidad de afectar a los cuerpos que entran en ellos. En este sentido, la producción de estos espacios es uno de los elementos de la agencia política de las obras.

Cada una de estas obras abre una temporalidad única. Particularmente en *Noviembre 6 y 7*, *Retorno* y *Tiempo medio*, el tiempo es el elemento fundamental de la mediación afectiva del conflicto. En estas obras, los eventos del pasado intensifican el presente; la intuición de eventos futuros abre estas intensidades a desenlaces imposibles de predecir. Más aún, el tiempo es fundamental para la transmisión del horror y la violencia en tanto que afectos liminales. Ya sea trayendo la historia a la experiencia del presente, produciendo la sensación de una tensión física y mental extrema o a través de una combinación de ambos elementos, en cada caso, la temporalidad de la obra informa nuestra intimación de

la violencia y el horror en cuanto fuerzas y afecciones impresentables ejercidas sobre los cuerpos de las víctimas.

En todas las obras, los afectos puntuales basados en lo formal y lo perceptivo, así como los afectos relacionados con su producción espacial y temporal, se ensamblan con los marcos discursivos que el espectador, motivado por los elementos semióticos de las obras, trae a estas. Estos marcos discursivos no son una finalidad. A pesar de que suele decirse que son obras de carácter conceptual, no debemos entenderlas en términos de la transmisión de un concepto o discurso crítico. Los marcos discursivos de las obras modulan, amplifican y redirigen su producción afectiva, permitiendo que el afecto tenga incidencia sobre las realidades en las que habita el espectador. En todos los casos, el resultado es un afecto compuesto que mezcla placer y dolor, un afecto que es afín a la naturaleza compuesta del sentimiento de lo sublime.

Para concluir regresemos a Kristeva, cuyas observaciones sobre lo sublime quizás no han recibido la atención que merecen en la teoría cultural. Las masacres, los holocaustos y otras formas de violencia extrema producen el resquebrajamiento del orden y el sentido que Kristeva señala con el término de “lo abyecto”⁶⁷. Lo abyecto no emerge, es producido. Kristeva llama *abyección* al proceso a través del cual el sujeto expulsa del ámbito del sentido aquello que amenaza su individualidad. Lo abyecto no es aquello que carece de sentido, sino aquello a lo cual *se le niega* el sentido. La apatía y el distanciamiento que muchos de los habitantes de las ciudades manifiestan con respecto al conflicto armado es una forma de abyección; a través de este proceso, el conflicto armado ocupa un lugar traumático tanto en la memoria colectiva como en la historia del conflicto.

⁶⁷ Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, pp. 11-12.

Según Kristeva el poder de lo sublime consiste en la capacidad de “purificar” lo abyecto, esto es, de mostrar que aquello que es expulsado del ámbito del sentido puede ser traído de vuelta a él⁶⁸. Lo sublime logra esto al colocar la experiencia afectiva bajo la protección del lenguaje —y, podemos añadir, bajo la determinación de nuestra agencia—. En tanto que lo abyecto denota el límite de la experiencia afectiva, el umbral infranqueable más allá del cual el sentido se resquebraja, lo sublime designa el umbral a través del cual el retorno al ámbito del sentido se hace posible. Las obras analizadas median el conflicto al colocar el trauma producido por este último bajo el techo de la experiencia estética. Ellas nos permiten no solo una intimación con la violencia y el sufrimiento del conflicto sino también con nuestra capacidad de colocar lo que de otra forma serían afecciones indomables bajo el control de nuestro intelecto y de nuestra agencia. Así, estas obras inducen la *sublimación* de nuestra historia traumática, entendida no como la redención de la violencia y el sufrimiento, sino como la intimación de la posibilidad de trascenderlos. Podemos añadir que, en grados variables, tal sublimación juega un rol en varias de las obras consideradas a lo largo de este estudio; en esta medida, permea la experiencia estética de la violencia y el sufrimiento⁶⁹.

⁶⁸ Kristeva escribe: “La sublimación (...) no es otra cosa que la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal. que en realidad solo son un trans-nominal, un trans-objetal. En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto. Por la sublimación, lo poseo. Lo abyecto está rodeado de sublime”. *Poderes de la perversión*, p. 20.

⁶⁹ Los historiadores del arte José Roca y Sylvia Suárez escriben que “Lo sublime-violento volvió a la escena asumiendo el reto de representar la imposibilidad del lenguaje para expresar una experiencia trágica”. Véase José Roca y Silvia Suárez, *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012* (Barcelona: Lunwerg, 2012), p. 26.

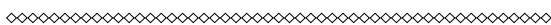
Aunque el horror, el sufrimiento y la violencia son paralizantes, en nuestra experiencia como espectadores no experimentamos estas fuerzas y afecciones de esta manera, sino que nos abrimos a que modifiquen nuestro estado sensible. La intensidad afectiva resultante colinda con el dolor. Se trata de un afecto complejo, marcado por una doble negatividad. Como afirmé en la introducción, la mayoría de las teorías del afecto sostienen que los afectos negativos, o si se prefiere, las intensidades afectivas, instigan al sujeto a buscar una forma de consumarlos: desestabilizado por tales afectos, el sujeto busca la manera de modificarlos⁷⁰. Pero este proceso constituye también una modificación del sujeto, su transformación, su devenir, ya que la conciencia de una nueva dimensión de la agencia es también una nueva conciencia de sí mismo. Los afectos producidos por estas obras nos invitan a contribuir a la superación del horror, la violencia y el sufrimiento producidos por el conflicto; a indagar más; a investigar; a evitar la indiferencia frente a la violencia política del país; a participar en la solución de los problemas de carácter estructural que la han engendrado y, de paso, a ocupar una posición de sujeto más ética y una forma de ciudadanía más responsable.

La función política de estas obras no consiste en representar o narrar eventos históricos sino en fijar nuestra atención sobre la importancia de narrar, sobre la necesidad de darle sentido a

⁷⁰ Ya sea en la forma de la *potentia agendi* de Spinoza, en la atribución al afecto de la capacidad de desarticular al sujeto que realizan Deleuze y Guattari o en la indicación de la necesidad de consumir los afectos de carácter negativo que realiza Tomkins —particularmente la pena—, los afectos de carácter desestabilizador son típicamente vistos como motivadores de la agencia del sujeto. En todos estos casos, la teoría intenta explicar lo que todos sabemos a partir de la experiencia: que, generalmente, nuestra reacción a las afecciones negativas es intentar anularlas.

la violencia política que ha aquejado al país y sobre la tarea de reconstituir el tejido social. En este sentido estas obras son, paradójicamente, manifestaciones de la agencia que ellas mismas promueven.

CAPÍTULO DOS: ESTÉTICA PRÁCTICA



*Un utopianismo concreto consiste en criticar
el orden de las cosas existentes y usar el terreno
de la cultura (...) para intervenir en el mundo.*

Henry Giroux¹

En mayo de 2008 se ofreció una obra de arte a través del diario *El Tiempo*². La imagen era un retrato litográfico de líneas simples

¹ “[...] a concrete utopianism consists of criticizing the existing order of things and using the terrain of culture and education to actually intervene in the world [...]”. Henry Giroux, “Cultural Studies as Performative Politics”, *Cultural Studies: Critical Methodologies* (2001), pp. 5-23. Traducción propia.

² *El Tiempo*, 23 de mayo de 2008.

de la líder campesina Yolanda Izquierdo, asesinada en 2007 por un grupo paramilitar. La artista creó una imagen multiplicada de quien ella llama una “santa”...³. La artista es Beatriz González. En la figura dibujada, Izquierdo sostenía en sus manos una hoja de papel que contenía la misma imagen y así sucesivamente, en un efecto conocido como *mise en abyme*. Un pequeño texto debajo de la imagen invitaba al lector a “colorearla, enmarcarla y, si quieren, venerarla”⁴. El texto me hizo recordar los eventos a los cuales se refería, sobre los cuales había leído en el mismo periódico. El 31 de enero de 2007, Izquierdo se encontraba rallando cocos afuera de su casa en Rancho Grande, en Montería, cuando una motocicleta se detuvo frente a ella. El conductor esperó en la moto mientras que el parrillero caminó hacia Izquierdo, sacó un revólver y le disparó seis veces. Dos balas cegaron la vida de Izquierdo mientras que su esposo, quien se encontraba a su lado, resultó gravemente herido. La campesina de 43 años había desafiado a las Autodefensas Unidas de Córdoba (AUC) al permanecer en las tierras que la organización paramilitar había expropiado al principio de la década de los noventa. Además, Izquierdo había organizado a 843 familias campesinas para que resistieran la expropiación forzosa, lo cual era más de lo que las AUC estaban dispuestas a tolerar⁵. Unos meses después de ver el retrato en el periódico, visité la Galería Sextante para ver las imágenes que

³ *El Tiempo*, 23 de mayo de 2008.

⁴ “La imagen de Yolanda Izquierdo, una campesina cordobesa asesinada, se entregará en *El Tiempo*, para que los lectores puedan colorearla, enmarcarla y, si quieren venerarla”. Véase Colarte.com, acceso 2 de diciembre de 2012, <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=253858>.

⁵ Ver Redacción Nacional *El Tiempo*, “Últimos días del calvario de Yolanda Izquierdo”, *ElTiempo.com* (febrero de 2007), acceso 25 de

los lectores le habían enviado a González. Me sorprendí tanto por su cantidad (había más de cincuenta) como por su variedad⁶. Claramente, González había provocado que otros se interesaran por la historia de Izquierdo.

En este capítulo me refiero a la obra de Beatriz González, *Ondas de Rancho Grande* (2008), así como a otras dos obras de carácter participativo: *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica* (2007-2008) de Juan Manuel Echavarría y *Téjedores de historias* (2008) de Ludmila Ferrari. González, una de las artistas más respetadas del país, es reconocida por su uso del lenguaje del arte pop con el fin de realizar comentarios críticos sobre la sociedad colombiana⁷. Echavarría, también un artista reconocido, desde 1995 ha producido consistentemente fotografías, videos y videoinstalaciones sobre la violencia política en Colombia⁸. *La guerra* está conformada por noventa pinturas realizadas por excombatientes con referencia a sus experiencias

febrero de 2013, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2377925>.

⁶ Véase el catálogo de exhibición *Beatriz González: Ondas de Rancho Grande* (Bogotá: Ediciones Arte Dos Gráfico, 2008).

⁷ La esquematización de las formas, los motivos *kitsch*, las superficies planas de color y las composiciones sencillas son elementos recurrentes en la obra de González. Sin embargo, González no realiza una simple copia de las convenciones del arte pop norteamericano, sino que las adapta a la crítica social que realiza a través de su obra.

⁸ Los primeros proyectos de Echavarría no estaban relacionados con las artes plásticas, sino con la literatura. Antes de girar hacia las artes visuales, Echavarría se ensayó como escritor, alcanzando incluso a publicar dos novelas: *La gran catarata* (1981) y *Moros en la costa* (1991). En ellas podemos identificar su interés en mirar la historia desde puntos de vista distintos a los hegemónicos.

del conflicto. Ferrari es una joven artista argentina que realizó *Tejedores de historias*, proyecto que la hizo acreedora en el año 2010 al Premio Nacional a las Nuevas Prácticas Artísticas en Artes Visuales otorgado por el Ministerio de Cultura. De manera parecida al proyecto de Echavarría, *Tejedores* está integrado por treinta imágenes realizadas por mujeres desplazadas del sur de Bogotá.

Estos tres trabajos tienen varias similitudes. Primero, los tres resaltan en el contexto colombiano no solo por su carácter participativo sino también por su compromiso social. Segundo, los tres se realizaron a través de la participación directa de personas que, ya fueran agentes del conflicto, víctimas o simplemente lectores de periódico, en la mayoría de los casos no pertenecían a los circuitos institucionales del arte. Tercero, todos ellos emergieron en la frontera entre el mundo del arte y otros contextos sociales y tienen por lo tanto un carácter marginal, una marginalidad expresada a través de sus cualidades formales. Cuarto, en todos los trabajos la posición del artista dentro del ámbito institucional del arte es importante para la función de mediación de la obra. La marginalidad de estos trabajos, podemos añadir, es quizás una de las razones por las cuales no han recibido la atención que se merecen por parte de los historiadores del arte⁹.

⁹ Los únicos trabajos académicos sobre estas obras son los textos en los catálogos de exhibición de *Ondas de Rancho Grande y La guerra que no hemos visto* (véase acceso 2 de septiembre de 2013, http://www.laguerraquenohemosvisto.com/english/ensayo_principal.html), el libro de Ferrari sobre su propio proyecto, *En La grieta: práctica artística en comunidad* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014) y el capítulo sobre la obra de Ferrari en mi libro *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012). Debo anotar que la perspectiva desde la teoría del afecto que adopto en este estudio con relación a *Tejedores de historias* difiere bastante de la perspectiva de mi libro, en el cual el afecto no es un tema central.

Sin embargo, la característica más importante compartida por los tres trabajos es que todos *utilizan* al arte como una forma de intervención social. Esta intervención es de naturaleza afectiva. Jill Bennett escribe que, desde la perspectiva de una “estética práctica” (*practical aesthetics*), el arte constituye “una forma de aprehender el mundo a través de procesos sensibles y afectivos —procesos que tocan a los cuerpos de manera íntima y directa pero que también subyacen a las emociones, los sentimientos y las pasiones de la vida pública”¹⁰. En este sentido, el arte es relevante no por lo que es sino por *lo que hace* afectivamente, por su capacidad de ayudarnos a aprehender las estructuras afectivas de los contextos con los cuales se relaciona. Añado a la noción de Bennett que el arte también puede ayudar a modificar dichas estructuras, no solo al posibilitar que las comprendamos sino también al intervenirlas desde adentro. En esta perspectiva, las prácticas artísticas consideradas en este capítulo constituyen una forma de estética práctica por cuanto han intervenido en la vida afectiva de los colombianos al trabajar en cercana relación con distintos sectores sociales que, de una u otra forma, han sido afectados por el conflicto.

En este capítulo argumento que, aunque las tres obras hayan sido importantes e incluso transformadoras para quienes participaron en su elaboración, la mediación del conflicto a través de ellas no depende de la medida en que han influido en las vidas de los participantes, sino de su potencial de involucrar a sus audiencias en los contextos sociales de aquellos. Su carácter participativo las relaciona con el “mundo de la vida”, con el contexto vivencial del espectador y produce un vínculo afectivo que tiene implicaciones éticas y políticas. Dado que la dimensión política de estas obras está constituida por su capacidad de mover y movilizar a

¹⁰ Jill Bennett, *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art After 9/11* (London: I. B. Tauris, 2012), p. 3.

sus audiencias, podemos decir que su carácter participativo es un medio para un fin, no un fin en sí mismo.

ONDAS POLÍTICAS

En el retrato de Izquierdo realizado por González, podemos apreciar a la líder campesina representada cuatro veces en imágenes cada vez más pequeñas. En el fondo se puede ver un paisaje montañoso. Las imágenes están rodeadas de una representación igualmente lineal de un marco barroco. Las formas florales que lo adornan están tinturadas de color púrpura, lo cual hace que la imagen se vea incompleta. El marco es reminiscente de aquellos que se pueden encontrar en las tarjetas de oración dedicadas a la Virgen María que muchos colombianos llevan consigo; los rasgos faciales de Izquierdo expresan la tranquilidad estoica que caracteriza a las imágenes de la Virgen. La imagen de Izquierdo se desplaza hacia la izquierda con cada repetición, como si las hojas de papel estuvieran a punto de volar por los aires, llevándose a Izquierdo con ellas. El estatus de obra de arte de la imagen es respaldado por la firma de González ubicada en el rincón inferior izquierdo.

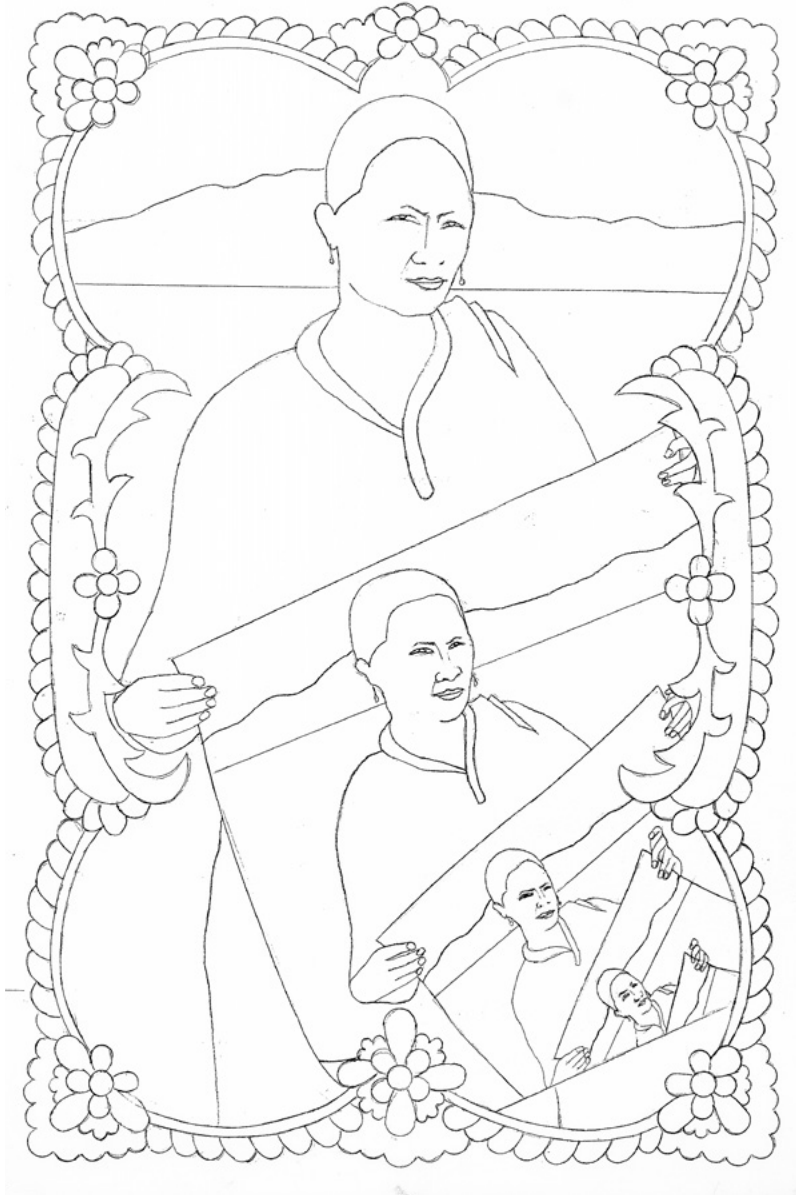


Figura 16. Beatriz González, *Ondas de Rancho Grande*. Impresión offset, 50 x 35 cm, 2008. Imagen cortesía de Beatriz González.

Al contrario de la aparente simplicidad que la imagen sugiere, *Ondas de Rancho Grande* es una pieza compleja que involucró a los espectadores de varias formas. González creó esta obra en el contexto del *Proyecto Transmisiones*, un proyecto curatorial liderado por Juan Andrés Gaitán, María Clara Bernal y Fernando Escobar que tenía como fin explorar las intersecciones entre el arte y los medios de comunicación. La publicación de la imagen de Izquierdo en el diario *El Tiempo* fue tan solo el primer acto del proyecto de González. La exposición en la Galería Sextante de las imágenes enviadas a González por los lectores del periódico fue el segundo acto. La muestra fue llevada a varias galerías y museos de Bogotá, Medellín y Cali. En un tercer acto, llevado a cabo en el 41 Salón Nacional de Artistas (2008), se distribuyeron entre el público pequeñas tarjetas con el retrato de Izquierdo.

De manera infame, Colombia posee uno de los mayores índices de asesinatos políticos del mundo. Entre los años 2000 y 2013, en promedio, se cometió un asesinato de carácter político cada tres días¹¹. Muchas de las víctimas han sido líderes campesinos. Como consecuencia de su prolongado e irregular conflicto, Colombia tiene la segunda población de desplazados más grande del mundo, estimada hacia la terminación del conflicto en más de seis y medio millones de personas¹². Con la desmovilización

¹¹ Véase el mencionado reporte del Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013).

¹² Centro Nacional de Memoria Histórica, *Una nación desplazada. Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015), p. 16. Véase también Angela Consuelo Carrillo, “Internal Displacement in Colombia: Humanitarian, Economic and Social Consequences in Urban Settings and Current Challenges”, *International Review of the Red Cross*, Vol. 91 n.º 875 (2009), pp. 527-546.

de la mayoría de los ejércitos paramilitares a partir del año 2005, los campesinos lentamente comenzaron a regresar a sus tierras; sin embargo, muchos encontraron que su propiedad estaba en manos de terceros¹³. Dirigidos por varios líderes comprometidos y valientes, los campesinos se organizaron para reclamar sus propiedades. Estos líderes fueron convertidos en objetivo por parte de los enemigos de la restitución de tierras: en el momento de la publicación en *El Tiempo* de la obra de González, por lo menos cuarenta de ellos habían sido asesinados, entre ellos Yolanda Izquierdo.¹⁴

¹³ El gobierno del presidente Juan Manuel Santos decretó recientemente la Ley de Reparación de Víctimas y Restitución de Tierras, cuyo objetivo es la devolución a sus dueños originales de las tierras que se apropiaron los paramilitares y otras fuerzas irregulares, así como reparar monetaria y socialmente los daños que se les causaron. Sin embargo, la restitución de tierras ha probado ser particularmente difícil debido al surgimiento de grupos antirestitución que se oponen de manera violenta a la expropiación de las tierras en manos de grandes terratenientes y compañías.

¹⁴ Pablo Kummetz y Rosa Muñoz Lima, eds., “Colombia: más de 70 líderes campesinos asesinados entre 2006 y 2011”, *Deutsche Welle* (2012), acceso 25 de febrero de 2013, <http://dw.de/p/14aEY>.



Figura 17. *Ondas de Rancho Grande*. Imagen cortesía de Beatriz González.

La diversa procedencia de los individuos que tuvieron, de una otra forma, algo que ver con *Ondas* (González, los curadores del *Proyecto Transmisiones* y quienes reelaboraron la imagen que la artista les presentó) nos recuerda que Colombia no es un solo país, sino (por lo menos) dos: aquél compuesto por los “colombianos de bien” de las clases medias y altas y aquél de los campesinos empobrecidos, quienes han llevado en sus hombros el peso del conflicto interno¹⁵. Los primeros han sido reacios a reconocer la victimización de los últimos; quizás esta es la razón por la que los

¹⁵ Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013), nota 10.

medios masivos frecuentemente ignoran los crímenes cometidos en contra de los campesinos; es seguramente la razón por la cual tales reportes, cuando en efecto se dan, tienen poca respuesta. El informe del asesinato de Yolanda Izquierdo publicado en el diario *El Tiempo* fue más una excepción que una norma, quizás una respuesta al hecho de que las tierras por las cuales estaba luchando son inusualmente extensas, sin embargo, el informe del periódico fue relegado a las páginas internas de la sección de “Noticias Nacionales”¹⁶.

Ondas representa a una líder política asesinada, le da visibilidad a su asesinato y, en un sentido general, se refiere a la violencia del conflicto armado; sin embargo, no es por estas razones sino por su carácter participativo que la dimensión política de esta obra tiene relevancia. La obra interrumpió las formas habituales en las que los lectores de la prensa nacional se relacionan con las representaciones usuales de las víctimas del conflicto, brindándole a los espectadores la posibilidad de reflexionar sobre la figura de Izquierdo, su asesinato y, en un sentido más general, sobre la situación histórica y las luchas de las víctimas campesinas. Esta interrupción es el primer aspecto de la mediación del conflicto en la obra.

Podremos entender mejor la relevancia de esta interrupción si consideramos la relación entre *Ondas* y los medios de comunicación. Recordemos la distinción que realiza Walter Benjamin entre el “valor de culto” del arte clásico y el “valor de exhibición” que resulta de la reproducibilidad tecnológica de la imagen¹⁷. En

¹⁶ Redacción Nacional *El Tiempo*, “Últimos días del calvario de Yolanda Izquierdo”, *ElTiempo.com* (4 de febrero de 2007), acceso 25 de febrero de 2013, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2377925>.

¹⁷ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica”, *Discursos interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

contraste con la obra de arte clásica, la obra producida a través de los nuevos medios tiene el potencial de alcanzar a un público amplio. *Ondas* tiene este valor de exhibición: cada impresión del retrato de Izquierdo es un pequeño aporte a la modificación de las formas en las que las víctimas campesinas han sido representadas y vistas por el público general. El uso de la prensa con el fin de alcanzar una audiencia amplia produjo una oportunidad para que distintas personas se relacionaran con la imagen de una líder campesina que, de otra forma, probablemente hubiera caído en el olvido, emborronada por el paso del tiempo y la indiferencia del país. El alcance nacional del periódico *El Tiempo* posibilitó que, literalmente, González y los curadores de su obra pudieran distribuir la imagen de Izquierdo a lo largo y ancho del país. Es este, debemos anotar, un poder de los medios de comunicación, no del arte.

Hay otra sección del famoso ensayo de Benjamin que es útil aquí, una sección que es menos citada que su distinción entre el valor de culto y el valor de exhibición. Hacia el final de la sección V, Benjamin añade: “a través del énfasis absoluto en su valor de exposición, la obra de arte se convierte en una creación *con funciones totalmente nuevas*, entre las cuales aquella de la que somos conscientes, la función artística, podrá ser reconocida como incidental con el paso del tiempo” (cursiva añadida)¹⁸. A través de su reproducibilidad, la obra abandona el carácter de objeto carente de valor de uso que la ha acompañado por lo menos desde Kant y se hace influyente allende del ámbito institucional del arte, aun cuando conserve su estatus artístico¹⁹. De manera similar,

¹⁸ Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductividad técnica”, *Discursos interrumpidos I*.

¹⁹ Benjamin escribe: “hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística —la que no es consciente— tal vez se reconozca luego como accesoria” (“La obra de arte en la era de

las imágenes distribuidas por González asumen funciones que exceden este estatus. Siguen siendo parte de una obra de arte en la medida en que fueron producidas por una artista y aceptadas como obra en el ámbito del arte institucional; sin embargo, se cargaron de agencia política gracias a su reproducción y circulación a través del medio impreso. A diferencia de la imagen “original” exhibida en la Galería Sextante, la imagen en el periódico no nos interpela como personas que han cultivado un gusto por el arte. Aunque los lectores del periódico supieran que se trataba de una obra de arte (quizás no a través de la familiaridad con la figura de Beatriz González y con su obra, pero sí a través del titular que explicaba su proyecto), la mayoría de ellos no la habrán contemplado como se hace con una obra de arte tradicional, sino como una imagen que combina los códigos visuales del grabado artístico con los de la prensa impresa. Su condición ambivalentemente obstaculizó la posibilidad de que la imagen se dirigiera a su audiencia como espectadores de arte, aunque estos tampoco la recibieron simplemente como lectores de periódico. Esta ambivalencia demanda más que el tipo de lectura ligera que típicamente realizamos a través de las páginas del diario impreso, pero menos que aquellos ritos que gobiernan el acto de visitar una galería o

su reproductividad técnica”, sección V). Benjamin sostiene que la reproducibilidad tecnológica no solo ha abierto un nuevo potencial para el arte, sino que también ha cambiado la naturaleza misma de este. Aunque el arte siempre ha tenido funciones que exceden la esfera de su pretendida autonomía, con su reproducibilidad, Benjamin argumenta, estas funciones se hacen prominentes, en tanto que la “función artística” recede. En contraste con el argumento de Benjamin según el cual la función artística podrá reconocerse como incidental, argumentaré hacia el final de este capítulo que esta función es de hecho importante para la agencia política de las obras de los tres artistas estudiados.

un museo, ritos a los que Pierre Bourdieu denomina “el juego del arte”²⁰. El espacio subjetivo ocupado por quienes contemplaron la imagen se localiza entre estas dos posiciones.

Miramos fijamente a los ojos de Izquierdo; ella nos devuelve su mirada estoica. Esos ojos delineados nos hacen caer en cuenta de que contemplamos la imagen de una mujer que ya no existe, una mujer cuya vida fue cegada. Los ojos, el marco evocativo, la composición repetitiva, el estatus incierto de la imagen: todos estos elementos nos afectan y solicitan nuestra atención. Sin embargo, sabemos —en parte debido a que parece estar sin terminar, pero sobre todo a través del texto que la acompaña— que la imagen está incompleta. Aun cuando no completáramos la imagen, su carácter incompleto sugiere que es necesario indagar más acerca de la figura que representa. Así, su agencia yace en su capacidad de desalojarnos de nuestras actitudes habituales hacia las víctimas del conflicto. La obra requiere, como su título sugiere, que nos *entonemos* con la historia de Izquierdo.

Los afectos producidos por la obra no son una propiedad de ella ni del espectador. Más bien, estos emergen a partir del ensamblaje de elementos que constituyen la función de mediación de la obra. El afecto ocupa un espacio intersticial en el cual distintos elementos se interrelacionan y se modifican mutuamente; como sugieren Deleuze y Guattari, el afecto desencadena devenires en todos los términos de la relación²¹. Ya hemos citado a Jill Bennett, quien en este punto sigue a Deleuze y Guattari: “el

²⁰ Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford: Stanford University Press, 1996), particularmente la sección “The *Illusion* and the Work of Art as Fetish”, p. 227.

²¹ Deleuze y Guattari escriben que el devenir “constituye una zona de proximidad e indiscernibilidad, una tierra de nadie, una relación no localizable que recoge los dos puntos contiguos o distantes, llevando uno a la proximidad con el otro —una proximidad fronteriza que es

afecto es móvil, (...) conducido y amplificado por vectores mediáticos y variedades de imágenes”²². Los objetos y las imágenes no se encuentran ontológicamente investidos de afecto; más bien, ellos son conductores de energía afectiva —aun cuando también participen en la creación de esta—. Es en este sentido que *Ondas* es un conductor de energía afectiva, la cual es movilizadora a través de nuestro acercamiento a la obra.

Al estar constituida no por uno sino por una serie de eventos, *Ondas* tiene el potencial de afectar a distintas personas de maneras diferentes. Quienes reelaboraron el retrato de Izquierdo, por así decirlo, interiorizaron la figura de la campesina: sus ojos y sus manos debieron seguir de manera cercana los contornos de la líder campesina, explorándola en detalle. Dos ejemplos serán suficientes para demostrar esta interiorización afectiva. En la Galería Sextante se expuso una imagen coloreada con ténpera, la cual presentaba un fragmento de una fotografía de González sujeta con una tachuela. La imagen fue elaborada por el artista Luis Hernández Mellizo. González mira hacia la derecha de la imagen en una dirección similar a la que trazan los ojos de Izquierdo. Mellizo traza una relación formal entre los ojos resueltos de Izquierdo y la mirada cuestionadora de González; al hacerlo, relaciona la determinación de la primera y la sensibilidad social de la última. A través de esta intervención, Mellizo resalta la sensibilidad que González demuestra respecto a la tragedia de Izquierdo. Al hacerlo, abre su propia sensibilidad tanto al trabajo de la artista como a la figura de la líder campesina.

indiferente tanto a la contigüidad como a la distancia”. *Mil mesetas* (Valencia: Pre-Textos, 1992), p. 293.

²² “*Affect is essentially mobile; it pursues its own cause, conducted and amplified through media vectors and varieties of image*”. Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005). Traducción propia.

Un segundo ejemplo: una composición en colores vivos pintados con pluma firmada por “Fredy Vivas, oficial de carpintería”. Vivas demuestra el respeto que tiene tanto por su propio oficio como por la imagen de González, al embellecer esta última utilizando aserrín, astillas, brillantina y plumillas de color. Vivas se identifica con Izquierdo. El oficio del carpintero tiene relativamente poco estatus social en Colombia; a través de su intervención de la imagen, Vivas sugiere que tanto él como Izquierdo tienen en común que provienen de oficios que son poco apreciados. Al firmar “oficial de carpintería” en vez de “carpintero”, Vivas dignifica su profesión y reclama reconocimiento. En su origen y sus cualidades materiales, los residuos de la carpintería se asemejan a la tierra sobre la que los campesinos trabajan. Así, al usarlos en su intervención, Vivas dignifica ambas actividades.



Figura 18. Luis Hernández Mellizo, *La santa moderna*. Técnica mixta, 50 x 35 cm, 2008. Imagen cortesía de Beatriz González.



Figura 19. Fredy Vivas, *Sin título*. Técnica mixta, 50 x 35 cm, 2008. Imagen cortesía de Beatriz González.

Aunque no podríamos decir que las imágenes expuestas en la Galería Sextante representan todas las maneras en las que el público se habrá relacionado con la imagen que la artista puso en circulación, su diversidad sugiere que esta relación ha sido igualmente diversa. Esta diversidad también sugiere que el proyecto de González no es un transmisor de afectos predefinidos, sino de un potencial afectivo: la obra tiene la capacidad de actualizar distintos ensamblajes de afectos y propiciar diversas formas de intervención y acción. Aunque es cierto que la mayor parte de la audiencia de la obra la habrá experimentado de manera más pasiva que aquellos que recrearon la imagen original, también aquí existe un potencial afectivo: los espectadores pueden reconocer el compromiso de quienes respondieron a la invitación de la artista y sentir que ellos también podrían haberse involucrado

con la imagen. Más aún, podrán sentirse provocados a pensar sobre su falta de involucramiento y, en consecuencia, involucrarse más con la figura de Izquierdo. En cuanto a ejemplos de las formas en las que aquellos que reelaboraron la imagen original se relacionaron con la figura de Izquierdo, las nuevas imágenes provocaron procesos de *entonación afectiva*.

A pesar de la diversidad de las recreaciones de la imagen original, esta entonación afectiva debe ser entendida con relación al conflicto armado. En este sentido, dos elementos juegan un rol importante: el texto que acompañó a la imagen y el conocimiento que el lector/espectador habrá tenido de la historia de Izquierdo, la cual podía conocer a través de los artículos sobre su asesinato que fueron publicados en *El Tiempo* o a través de otras fuentes. Este conocimiento es particularmente relevante a la luz de la relación entre la obra de arte y el medio impreso. Al ser el medio tanto de la obra de González como de la historia de Izquierdo, el periódico crea un nexo directo entre el mundo de la obra y el mundo vivencial del lector/espectador.

El trabajo de González produjo afectos inmediatos, basados en la forma, desencadenados por elementos puntuales: la representación de los ojos de Izquierdo, el marco y la composición lineal. Se trata, como sugiere Guattari, de afectos “simples”, afectos que dependen de nuestra reacción sensible a cualidades formales relativamente inmediatas²³. Estos afectos no fluyen de manera irrestricta, sino que son contenidos y modulados por los marcos textuales y discursivos de la imagen y por aquellos que el espectador trae a ella²⁴. Dichos marcos producen un *efecto de*

²³ Félix Guattari, *The Guattari Reader* (London: Blackwell, 1996), p.193.

²⁴ Según Guattari, los afectos simples se intersectan y combinan para formar “afectos problemáticos”, afectos sostenidos en el tiempo definidos tanto por un contorno temporal específico como por su apertura inherente. Si evito utilizar el término de Guattari, es

realidad: constituyen un umbral, un pasaje entre el mundo de la representación y el mundo vivencial en el cual el asesinato de líderes campesinos se da de manera regular. De esta forma, la obra compromete éticamente a los espectadores. A través de la interrelación de elementos formales/expresivos y textuales/discursivos, la obra provoca la emergencia de afectos marcados por el respeto y la empatía, pero quizás también por la culpa —por lo menos para aquellos colombianos que logran reconocer su distancia respecto de las realidades sociales y políticas del país—. Los afectos complejos como estos se pueden extender más allá de las circunstancias en las que fueron generados y emergen de nuevo en circunstancias parecidas en las cuales, como escribe Silvan Tomkins, “el objeto puede evocar al afecto, o el afecto encontrar al objeto”²⁵. Los afectos producidos por *Ondas* tienen el potencial de reverberar dentro de nosotros dondequiera que nuestra atención retorne a la trágica historia de Izquierdo o, de manera más general, a la cuestión de las víctimas del conflicto.

Hay otra instancia de *Ondas* que debemos considerar aquí. En un tercer momento del proyecto, el cual tuvo lugar en el contexto del 41 Salón Nacional de Artistas, el público asistente recibió tarjetas con la imagen creada por González en el lado izquierdo y un texto en el lado derecho explicando las circunstancias de

porque, primero, la palabra “problemático” sugiere un grado de indeterminación que no concuerda del todo con mi análisis y segundo, porque el mismo Guattari solo lo usó de manera esporádica, optando frecuentemente por el término “ritornelo”, el cual es más complejo y polivalente. Véase Félix Guattari, *The Guattari Reader* (London: Blackwell, 1996), p.193. Véase también Félix Guattari, *Caosmosis* (Buenos Aires: Manantial, 1996).

²⁵ “*The object may evoke the affect, or the affect find the object*”. Silvan Tomkins, *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* (Durham NC: Duke University Press, 1995), pp. 46, 55. Traducción propia.

la muerte de Izquierdo²⁶. Esta nueva materialización de la obra tomó la forma de las tarjetas de oración que muchos colombianos cargan consigo. Este formato es otro de los medios utilizados por el proyecto y, como medio impreso, también porta el valor de exhibición del que habla Benjamin. Pero la tarjeta de oración también es un género de la imagen, entendido este como un marco discursivo relativo al medio que influencia la respuesta del espectador a la imagen. Este género le añade otro elemento al ensamblaje de significados y afectos producido por *Ondas*. Al reencuadrar la imagen, dicho formato provoca un nuevo proceso de entonación afectiva, una disposición a considerar la figura de Izquierdo —sus luchas, su historia— con reverencia.

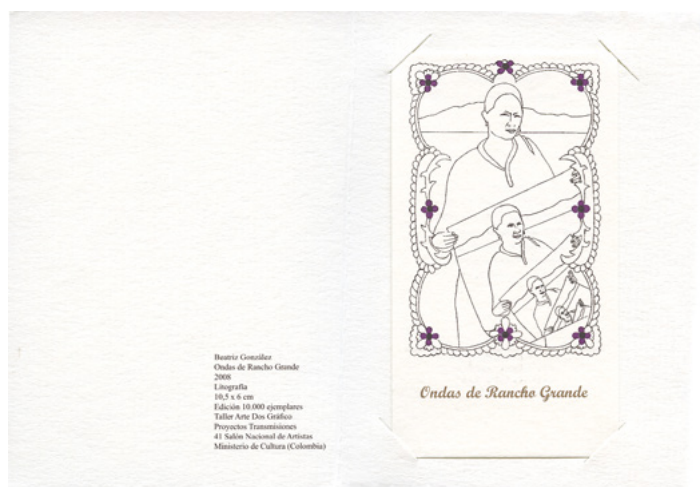


Figura 20. Beatriz González, *Ondas de Rancho Grande*. Litografía, 10,5 x 6 cm, 2008. Imagen cortesía de Beatriz González.

²⁶ “El 31 de enero de 2007 Yolanda Izquierdo murió a manos de los paramilitares, cuando luchaba por recuperar las tierras de su comunidad de Córdoba, que aquellos les habían arrebatado. A partir de una fotografía de la líder campesina tomada por el periodista Álvaro Sierra”.

Todas las personas que respondieron a la invitación a reelaborar el retrato de Izquierdo, quienes visitaron la exhibición en la Galería Sextante y quienes se llevaron consigo las tarjetas, participaron, de una u otra forma, en la producción del significado de la obra, que, como hemos visto, es a la vez semántico y afectivo, simbólico y experiencial, lingüístico y performativo. El proyecto relaciona una serie de elementos: una imagen simple y lineal de una líder campesina asesinada, el medio del periódico impreso, las recreaciones del retrato inicial, el formato de las tarjetas mencionadas en el párrafo anterior y los marcos discursivos del espectador. En su complejidad, *Ondas* involucra a distintos sujetos y sectores sociales, establece un diálogo con ellos acerca de la problemática de la victimización de los campesinos. Al trascender tanto al mundo del arte como el ámbito de la prensa escrita, *Ondas* le transfiere parte de su agencia a quienes, de una u otra forma, entran en relación con ella.

GUERREROS (IN)VISIBLES

En noviembre de 2009, visité el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) para ver la exhibición *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica* de Juan Manuel Echavarría²⁷. Mi visita de más de tres horas resultó ser un doloroso recorrido a través de imágenes de combates y bombardeos, ejecuciones, masacres, cuerpos mutilados, mujeres violadas, niños soldados y ríos de sangre, con el telón de fondo de las verdes montañas y las densas selvas que dominan el paisaje colombiano. Pude constatar cómo, para muchos visitantes, las imágenes resultaban

²⁷ Véase el catálogo *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica* (Bogotá: Puntos de Encuentro, 2009).

igualmente conmovedoras; era difícil pasar de largo sin sentirse afectado por ellas.

Las noventa imágenes exhibidas —de un total de cuatrocientas veinte que fueron producidas— fueron pintadas por excombatientes provenientes de todas las facciones en guerra: el Ejército Nacional, las fuerzas guerrilleras y los grupos paramilitares. Entre el 2007 y el 2009, Echavarría organizó una serie de talleres de pintura dirigidos a excombatientes. Los participantes fueron convocados a través del Ejército Nacional y de la Fundación Puntos de Encuentro, entidad sin ánimo de lucro creada por el artista en el 2006, con el objetivo de “impulsar, apoyar y generar alianzas para exhibir proyectos artísticos que preservan la memoria histórica de la guerra en Colombia”²⁸. A través de los talleres, los participantes recibieron entrenamiento básico en técnica pictórica y se les motivó a que representaran sus experiencias de la guerra. El resultado fue una serie de imágenes realizadas por treinta y cinco excombatientes que nos muestran, con trazos casi infantiles, la crudeza y el dolor de la guerra.

²⁸ Ana Tiscornia, “Nota de la curadora” (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2009), disponible en acceso 5 de diciembre de 2012, <http://www.laguerraquenosvimos.com/espanol/sobre-el-proyecto.html>.



Figura 21. Juan Manuel Echavarría *La guerra que no hemos visto*. Acrílico sobre papel, 100 x 140 cm, 2007. Imagen cortesía de Juan Manuel Echavarría.

Las imágenes de pueblos agujereados con balas y bombardeados hasta la ruina; de mujeres y niños que lloran a sus esposos y padres asesinados; las historias de sufrimiento humano y, más recientemente, la exhibición sin censura —a la vez como evidencia y como trofeo— de los cadáveres de líderes guerrilleros abatidos por el Ejército Nacional son habituales para cualquier colombiano. En los últimos años, tales imágenes han sido reiteradamente publicadas a través de los medios masivos, contribuyendo poderosamente al imaginario público del conflicto²⁹. Como argumenté en la introducción, tales imágenes probablemente contribuyeron a la apatía hacia el conflicto que se puede identificar en años recientes. Frente a tales imágenes, hemos sido compelidos a crecer con una coraza protectora y

²⁹ Más sobre esto en el tercer capítulo.

anestesiarse nuestra sensibilidad. Por este motivo el impacto que tuvieron las imágenes presentadas por Echavarría, tanto en mí como en otros visitantes, resulta excepcional.

¿Por qué conmueven tanto estas imágenes? Lo que impresiona de ellas no es aquello que representan, sino el contraste entre su ejecución casi infantil y la conciencia de que sus autores estuvieron involucrados en los horribles actos que nos muestran. La tensión entre su estilo *naïf* y la representación de eventos atroces es, en cierto sentido, más impactante que las imágenes divulgadas por los medios masivos. Estas imágenes podrán no estar caracterizadas por una verosimilitud visual, pero nos permiten una mirada a la mente de sus creadores, tanto en su honestidad como en su capacidad de causar sufrimiento.

Estas imágenes le otorgan visibilidad a una dimensión del conflicto que, hasta años recientes, ha sido ignorada por los medios masivos y por la sociedad colombiana en general: las historias de los individuos que han luchado en el conflicto, de aquellos que han servido de carne de cañón para intereses que generalmente no han sido los suyos. Estas personas usualmente provienen de contextos vulnerables. Mientras que muchos de los soldados profesionales se enlistan porque el ejército es el único medio legal con el que cuentan para asegurar su subsistencia, muchos de los combatientes de la guerrilla y de los grupos paramilitares se unieron a ellos ya sea porque eran la única oportunidad que tenían de velar por sí mismos y por sus familias, en respuesta a la violencia perpetrada contra ellos por alguno de estos grupos, o porque fueron obligados a ello³⁰. Tanto las guerrillas como los grupos paramilitares se llevaron a menores de edad para sus filas de manera rutinaria, lo cual es un crimen de guerra bajo las leyes

³⁰ Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, especialmente la sección “Una guerra prolongada y degradada. Dimensiones y modalidades de violencia”.

colombianas e internacionales; en este sentido, los victimizadores en muchos casos deben también ser considerados víctimas. Si recordamos la cantidad de excombatientes que el conflicto ha producido, es claro que negarles un lugar satisfactorio dentro de la sociedad constituye un serio problema social³¹.

Echavarría afirma que *La guerra que no hemos visto* se refiere a “una voz que poco se escucha, y me era muy lejana. En este caso me interesaba que no fuera la de los ideólogos de la guerra”. A esto añade: “Yo trato de saber y entender qué sienten y piensan estas personas que han combatido en la guerra”³². Según el artista, *La guerra* es un proyecto que intenta reconocer y dar voz a los excombatientes. En este sentido, las pinturas resisten no solo la invisibilidad de los excombatientes sino también a las narrativas simplistas y los estereotipos reduccionistas de las representaciones hegemónicas de los actores del conflicto. Como mencioné en la introducción, durante los dos gobiernos de Álvaro Uribe se rotuló a los soldados de “héroes” y a los guerrilleros de “terroristas” como parte de un discurso simplista y maniqueo de la guerra, prestándole poca atención a los individuos involucrados en las distintas facciones en conflicto. Aún más, el flujo de imágenes de

³¹ Entre los años 2002 y 2009, el conflicto armado produjo 14.017 soldados heridos y la desmovilización de 17.555 combatientes de las FARC y el ELN. La Ley de Justicia y Paz proclamada por el gobierno del presidente Álvaro Uribe resultó en la desmovilización de 24.847 combatientes paramilitares entre el 2003 y el 2010. Véase *VerdadAbierta*, “Estadísticas desmovilizaciones” (Bogotá, 2012), acceso 5 de diciembre de 2012, <http://verdadabierta.com/component/content/article/173-estadisticas/3965-estadisticas-desmovilizaciones>.

³² Echavarría, en Ana Tiscornia, “Nota de la curadora” (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2009), acceso 5 de noviembre de 2012, <http://www.laguerraquenohemosvisto.com/espanol/sobre-el-proyecto.html>.

la guerra producido por los medios masivos ha privilegiado a las víctimas y marginalizado a los excombatientes, incluyendo a los “héroes” del ejército, a quienes los medios han glorificado casi en la misma medida en que han ignorado los problemas afrontados por quienes han combatido en el conflicto³³.



Figura 22. *La guerra que no hemos visto*. Acrílico sobre papel, 200 x 105 cm, 2007. Imagen cortesía de Juan Manuel Echavarría.

Las representaciones estereotipadas de los combatientes y su invisibilidad hacen parte de la visualidad del conflicto, es decir, del régimen visual que ha servido a los intereses del establecimiento al determinar cuáles aspectos del conflicto son visibles y

³³ En su libro *Seguridad mediática*, Claudia Gordillo estudia la figura del héroe en la propaganda militarista del presidente Álvaro Uribe Vélez. Gordillo demuestra que el uso de esta figura con el fin de conseguir apoyo ciudadano al ejército no estuvo acompañado de una mejoría significativa en las condiciones de los veteranos de guerra. Véase Claudia Gordillo, *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea* (Bogotá: Minuto de Dios, 2014), p. 48.

cuáles permanecen invisibles³⁴. La visualidad del conflicto contribuye al carácter reduccionista de las representaciones que han informado la idea de que el conflicto ha sido una confrontación entre una sociedad hipotéticamente homogénea, representada por el Estado, y un grupo terrorista supuestamente carente de legitimidad política. Al estereotipar a los excombatientes, tanto el Estado como la sociedad colombiana han ignorado los problemas que los excombatientes han afrontado en medio de sus esfuerzos por reintegrarse a la sociedad, los cuales suelen ser similares a los problemas que los llevaron a participar en el conflicto. Confrontados por estos problemas y por el estigma asociado a su condición, en muchos casos los excombatientes han reincidido en el crimen³⁵. Así, podríamos afirmar que la agencia política de

³⁴ Reitero lo dicho en la nota 22 de la “Introducción”: la visualidad se refiere a las operaciones a través de las cuales el poder determina qué puede ser visto, qué permanece invisible, las relaciones entre lo visible y lo invisible y la imagen de lo social que resulta de estas operaciones, la cual posibilita el ordenamiento del terreno de lo social a la vez que abre la posibilidad de imaginar otros mundos posibles.

³⁵ Aunque el Estado creó en 2011 la Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR), el proceso de reintegración ha producido resultados insuficientes. Esto se debe no solo a que el Estado afrontó el problema de manera tardía —aunque el marco jurídico requerido para la reintegración de los excombatientes fue creado en 1997, la ACR solo se creó 14 años después—, sino también a la irregularidad del proceso de reintegración. Como resultado, según la Fundación Ideas para la Paz, desde el 2014 al menos el 24 por ciento de los excombatientes ha reincidido en el crimen. Véase Fundación Ideas para la Paz, *Retorno a la legalidad o reincidencia de excombatientes en Colombia* (Bogotá: Fundación Ideas para la Paz, 2014), acceso 23 de junio de 2015, <http://cdn.ideaspaz.org/media/website/document/53c-8560f2376b.pdf>.

La guerra consiste en contraponerse a la visualidad del conflicto, al otorgarle visibilidad a individuos y sujetos que han sido invisibilizados por el establecimiento, ayudándoles así a encontrar un lugar dentro de la sociedad. Esta visión del conflicto obstaculiza la consideración de las complejas tensiones y realidades sociales que subyacen al conflicto.

Sin embargo, las cosas no son tan sencillas. Preguntémonos: ¿quiénes son los individuos que nos presentan estas narrativas visuales de sus experiencias personales de la guerra? Sus nombres no han sido revelados. En la exhibición en el Mambo, así como en otras posteriores, el nombre del autor en la ficha técnica se dejó en blanco. El artista y la curadora de la exhibición, Ana Tiscornia, han excusado esta omisión diciendo que haber revelado los nombres de los autores habría comprometido la seguridad de estos últimos. Aunque la omisión de los nombres de los autores causó desconcierto entre algunos críticos y espectadores, podemos estar de acuerdo con la justificación dada por Echavarría y Tiscornia. Asimismo, es de notar que el artista ha prometido revelar los nombres de los pintores apenas sea seguro para ellos (en la exposición retrospectiva de la obra de Echavarría que realizó el Mambo en el 2017 se incluyeron algunas de las pinturas de *La guerra*; junto a ellas, aparecieron los nombres, más no los apellidos, de los autores). Sin embargo, esto nos deja apenas con información contextual. Sabemos que son treinta y cinco pintores, que seguramente son colombianos y que son excombatientes que intentan reintegrarse a la vida civil. También sabemos que fueron miembros del Ejército Nacional de Colombia, las FARC o alguno de los grupos paramilitares que han existido en Colombia. Aunque las pinturas representan experiencias muy personales, los pintores permanecen anónimos.



Figura 23. *La guerra que no hemos visto*. Acrílico sobre papel, 150 x 105 cm, 2007. Imagen cortesía de Juan Manuel Echavarría.

Podemos notar en las pinturas rasgos expresivos individuales y diferencias en el uso del color, gesto y composición: algunas son detalladas, otras solo nos muestran escenas generales; unas intentan construir espacios tridimensionales, otras ofrecen espacios planos que se acercan a la abstracción. Algunas son hechas con pinceladas organizadas y sistemáticas, otras son gestuales y expresivas. A pesar de esto, debido al anonimato de los pintores, no podemos correlacionar estas diferencias con sujetos reales. No es posible dirimir a partir de las pinturas las distintas identidades de sus creadores, ni las diferencias que habrán surgido del hecho de que pertenecieron a distintas facciones involucradas en el conflicto, ni sus historias de vida, ni las historias de su involucramiento en el conflicto, ni sus opiniones políticas, ni los proyectos que se

proponen ahora que han dejado la guerra. Incluso si dejamos de lado su anonimato, es difícil ver las pinturas como documentos del conflicto. No es posible obtener “los hechos” simplemente observándolas. Solo podemos inferir la existencia de los excombatientes que las pintaron. Aunque evocan las experiencias que sus creadores tuvieron en medio del conflicto, es difícil articular las historias detrás de ellas solamente a partir de lo que nos muestran. Como argumenta Georges Didi-Huberman, debemos articular las imágenes de la guerra con otros documentos visuales y textuales si hemos de construir la historia de esta³⁶. Es necesario complementar y contrastar estas pinturas con otras fuentes de información si queremos utilizarlas para la construcción de la memoria del conflicto.

En vista de esto, considero que la relevancia de estas pinturas en relación con la memoria histórica del conflicto no yace en el supuesto valor documental de estas sino en la manera en que dichas pinturas nos interpelan afectivamente. En su conjunto, las pinturas nos permiten sentir la crueldad e inhumanidad de la guerra, el horror sufrido por sus víctimas, así como los sufrimientos y las contradicciones internas de los excombatientes. El poder afectivo de estas pinturas emerge a partir de la tensión entre el carácter chocante de los hechos que representan y su estilo *naïf*. *Sentimos* la complejidad y las tensiones de los sujetos que las crearon. Las figuras humanas desproporcionadas, el uso ingenuo de la perspectiva o la bidimensionalidad de las escenas, la sencillez narrativa, la representación gráfica de actos violentos y, en general, el carácter marginal de las pinturas nos hablan tanto de la participación de los creadores en actos horribles como de su deseo de contribuir a los esfuerzos por superar el conflicto. Más aún, la consistencia en los materiales, las técnicas y los formatos

³⁶ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo* (Barcelona: Paidós, 2004), p. 33.

utilizados nos permiten ser conscientes del entrenamiento —y, en consecuencia, del compromiso— detrás de su creación. El poder afectivo de las pinturas es potenciado por nuestro conocimiento de la historia del conflicto y de los motivos que guiaron el proyecto de Echavarría, del estatus de excombatientes de los pintores y de su intención testimonial. Estos elementos discursivos —los cuales el espectador podía conocer a través de la información publicada en la exposición de las pinturas o a través de su conocimiento previo— encuadran los elementos formales y expresivos de las obras. Dichos elementos constituyen la base a partir de la cual las pinturas producen los afectos incómodos y complejos que componen su tono afectivo, el cual es potenciado a través del carácter serial del proyecto.



Figura 24. *La guerra que no hemos visto*. Acrílico sobre papel, 85 x 70 cm, 2007. Imagen cortesía de Juan Manuel Echavarría.

Imaginarse las experiencias de los excombatientes es importante, pero la agencia política del proyecto de Echavarría se quedaría corta si este último no cruzara la frontera entre el ámbito artístico y el contexto político. Aunque no es posible atribuirles una función documental a las pinturas, el conflicto toma prelación en nuestra experiencia como espectadores en el momento en que nos damos cuenta de que los autores son excombatientes. La consciencia de la motivación testimonial de las pinturas intensifica los afectos producidos por ellas; de manera más importante, nos lleva a relacionar a estos últimos con el contexto “real” del conflicto armado, lo cual le endosa implicaciones éticas al dolor, la crueldad y el sufrimiento representados en las imágenes. Este es el *efecto de realidad* de *La guerra que no hemos visto*: si bien las pinturas fueron producidas según una intención testimonial por individuos que han participado en el conflicto armado, ellas nos han motivado a asumir una responsabilidad ética en relación con este. Los excombatientes ya no son *otros*. Ya no son personas sobre cuya existencia poco conocemos y de quienes nos sentimos distantes. Estos se revelan como individuos que desean contribuir a la superación del conflicto, que buscan expresarse y hacerse sentir y que nos ofrecen una perspectiva de la experiencia del conflicto. Ellos podrán ser excombatientes, pero también son individuos complejos que pueden pasar de disparar un rifle de manera obediente a representar sus experiencias con gran empeño.

La guerra humaniza a los excombatientes, aun cuando no los podamos identificar de manera individual. Logra esto a través de su producción afectiva. El afecto, “la efectuación de una potencia de manada que desencadena y hace vacilar el yo”, produce un hiato en el sujeto que lo lanza fuera de sí y, en el proyecto en cuestión, hacia el encuentro con el otro³⁷. Como tal, abre la posibilidad de que se dé aquello que Bennett llama una *experiencia*

³⁷ Deleuze y Guattari, “Cuerpo sin órganos”, p. 246.

empática, es decir, una experiencia afectiva que nos coloca en una relación de contigüidad con el otro³⁸. La proximidad y la empatía van de la mano; de esto resulta la sensación de autenticidad que estas pinturas producen, la razón por la que resultan más impactantes que si fueran representaciones fidedignas de eventos reales. La movilización de nuestro sentido de la ética se deriva de esta autenticidad, la cual a su vez resulta de la unión de los elementos formales de las pinturas con nuestra conciencia de la problemática de los excombatientes.



Figura 25. *La guerra que no hemos visto*. Acrílico sobre papel, 150 x 105 cm, 2007. Imagen cortesía de Juan Manuel Echavarría.

La visibilidad que *La guerra* le otorga a la problemática de los excombatientes ejerce presión sobre la visualidad del conflicto. Asimismo, la producción afectiva de las pinturas erosiona la

³⁸ Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005).

estructura afectiva a través de la cual muchas personas se han relacionado con el conflicto. La exposición de las experiencias de los excombatientes complica las narrativas y los discursos reduccionistas, las representaciones estereotipadas y las categorías hegemónicas que han dominado la representación del conflicto en los medios. Más aún, incomoda a la producción afectiva de estas representaciones, produciendo intensidades afectivas que, a través de sus implicaciones éticas y de su capacidad de perdurar, tienen el potencial de llevar a quien las experimenta a involucrarse más con la cuestión de los excombatientes, así como con la problemática social general causada por el conflicto. *La guerra que no hemos visto* nos motiva a reconocer la diversidad y complejidad de los individuos que han participado en el conflicto, y, en consecuencia, a prestarle más atención a la pluralidad de los testimonios y las narrativas que han producido los diversos actores del conflicto y que, tomadas en conjunto, podrían llevarnos a una comprensión más integral del mismo.

RETAZOS QUE SANAN

La tercera obra que este capítulo considera, *Tejedores de historias* de Ludmila Ferrari, está constituida por una serie de imágenes elaboradas por un grupo de mujeres desplazadas que viven en el sur de Bogotá. Estas imágenes fueron el resultado del proyecto *Práctica artística en La grieta* (2008-2009), cuyo punto de partida fue una beca que Ferrari recibió de la Pontificia Universidad Javeriana en el año 2006. Una de las condiciones de la beca era que el trabajo resultante debía proveer algún tipo de beneficio social. Ferrari empezó trabajando para un programa de salud y ayuda social, Vidas Móviles, administrado por la Facultad de Medicina y cuya población objetivo eran las mujeres desplazadas de Ciudad Bolívar en el sur de la capital. Aunque el proyecto comenzó con un grupo pequeño, hacia su segundo año ya incluía

a más de ciento cincuenta personas, de las cuales ciento treinta eran mujeres. Como resultado de su proyecto, estas mujeres produjeron una serie de treinta imágenes tejidas que Ferrari ha exhibido en varios espacios culturales de Bogotá. Eventualmente producirían más imágenes, dándole continuidad a su labor incluso después de que Ferrari terminara su proyecto.

El área de Ciudad Bolívar tiene una historia compleja. Fue inicialmente ocupada por familias indígenas que se habían refugiado allí tras la colonización de la sabana de Bogotá. Este árido extremo en el que se asienta la capital se convirtió, a partir de los años cuarenta, en un albergue de las poblaciones desplazadas por La Violencia. Desde entonces, sucesivas migraciones de campesinos desplazados han llegado a la zona, convirtiéndola en fiel testimonio de la violencia que ha azotado al campo colombiano. En este orden de ideas, en las décadas de los años ochenta y noventa, llegó una nueva oleada de personas que huían de la violencia de la guerrilla, los paramilitares y el ejército. El resultado de este proceso complejo y heteroforme es un área semiurbana, irregularmente urbanizada y con necesidades apremiantes.

Los directores del programa Vidas Móviles no sabían cómo involucrar a Ferrari. Le propusieron que pintara un mural o realizara algunos talleres, pero ella se negó a tener un rol suplementario. Los habitantes de Ciudad Bolívar tenían historias que querían contar, historias que nadie parecía dispuesto a escuchar. La artista le propuso a un grupo de habitantes que recrearan sus historias de vida. Estos creyeron que ella les iba a enseñar a pintar, pero la artista no quería imponer un medio de representación³⁹. Al observar que muchas de las mujeres sabían coser, les propuso que tejieran mapas de los recorridos que debieron realizar al

³⁹ Para Ferrari, la imposición de conocimiento académico es una forma de violencia simbólica. Declaración durante una entrevista realizada el 28 de marzo de 2012.

ser desplazadas del campo. Les dio a las participantes pocas instrucciones: tan solo que recordaran sus historias y evocaran sus deseos. Rápidamente, el simple acto de tejer se convirtió en un medio poético a través del cual ellas pudieron recrear sus propias historias: narrativas de violencia y desplazamiento, de pobreza y abandono, pero también de la vida en familia, de valores comunitarios y de la capacidad de encontrar felicidad a pesar de las condiciones adversas. Las historias que no le habían contado a nadie —en muchos casos, ni siquiera a sí mismas— fueron trazadas con hilos en telas y colchas. Es así como surgió *Tejedores de historias*, la parte más significativa de la *Práctica artística en la grieta*.



Figura 26. Ludmila Ferrari, *Tejedores de historias*. 100 x 150 cm, 2007. Imagen cortesía de Ludmila Ferrari.

En estas imágenes vemos acumulaciones de casas, figuras humanas, animales, plantas, montañas, ríos, carreteras, flores y pájaros. Telas repletas de formas y objetos coloridos, mundos

planos en donde el vacío no existe. Las estrellas pueden flotar en el cielo por encima del sol. Las flores pueden ser tan grandes como personas y nubarrones negros se ciernen sobre horizontes soleados. Una luna creciente flota sobre la cabeza de una mujer; los hombres cargan machetes. Una hoja azul gigante parece una laguna. Los geranios crecen hasta los tejados. Las orquídeas hacen las veces de jardines infantiles. Los ríos albergan peces coloridos. En estos universos personales, la naturaleza es bondadosa, el alimento abunda. Los techos, los carros y los animales exhiben diseños a cuadros. Los niños corren y juegan entre animales planos. Los senderos pueden conducir a los pies de una vaca gigante o a parajes perdidos y atiborrados. Se trata de mundos privados, mapas personales, reinos individuales que no requieren proporción o volumen.

Como afirma Ferrari, las mujeres de Ciudad Bolívar padecían *horror vacui*. Apenas vieron la oportunidad de contar sus historias, no podían parar⁴⁰. Recordaban hasta los detalles más finos, las anécdotas más remotas en su memoria. En estas imágenes pletóricas de detalles, las cosas tienen valor simbólico: las personas importantes son representadas más grandes que las demás, un machete es un símbolo de poder, una luna creciente sobre la cabeza de una mujer significa que ella es conocida por ser coqueta. Las mujeres utilizaron tanto imágenes como palabras, todo lo que vieran necesario para referirse a sus vidas pasadas. *Tejedores de historias* se convirtió en una oportunidad para que reconstruyeran sus propias historias, las narraran unas a otras y las historias adquirieran visibilidad.

Los desplazados viven en el desarraigo. Han sido forzados a dejar atrás a sus hogares, sus conocidos y sus modos de vida. Al ser el objeto no solo de la violencia de las guerrillas y los grupos

⁴⁰ Entrevista realizada con el autor de este texto el 28 de marzo de 2012.

paramilitares sino también de la violencia del Estado, han sido excluidos del orden político y social. Aun cuando, a partir del año 2012, El Estado ha realizado esfuerzos por proteger y compensar a los ciudadanos desplazados, solo basta recordar que muchas de las víctimas de los “falsos positivos” fueron seleccionados de las comunidades desplazadas para darnos cuenta de la extensión de la marginalización de estos ciudadanos. Podríamos incluso decir, utilizando un término de Giorgio Agamben, que los desplazados fueron reducidos a *nuda vida*: por lo menos para algunos de ellos, la ley fue efectivamente suspendida, exponiendo sus vidas a la voluntad irrestricta de quienes tuvieran un interés en someterlos⁴¹.

La marginalización de los habitantes de Ciudad Bolívar ha sido reforzada por los estigmas y estereotipos que han sido impuestos sobre ellos. Stuart Hall señala que los estereotipos juegan un rol en el mantenimiento del orden social: primero, el estereotipo “reduce, esencializa, naturaliza y fija la diferencia” y, segundo, “despliega una estrategia de hendimiento que divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y lo inaceptable”⁴². Se trata de una forma de dominación y de violencia simbólica. En respuesta, una de las estrategias a las que recurre la obra de Ferrari es la subversión de los estereotipos del desplazado y de la víctima. Aun cuando las creadoras de las imágenes en ocasiones representan la violencia a la que fueron sometidas, ellas enfatizan la vida y los valores campesinos: la relación con la tierra, el cuidado de los cultivos, el disfrute de la naturaleza y el carácter coqueto de las mujeres. La subversión del estereotipo consiste, entonces, en

⁴¹ Agamben usa el término “nuda vida” (*la vita nuda*) para referirse a la vida sin calificar, la vida desprovista de valor político y por lo tanto expuesta de manera directa al poder. Véase Giorgio Agamben, *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida* (Madrid: Pre-Textos, 1998).

⁴² Stuart Hall, “Quién necesita identidad?”, *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 1996), p. 232.

el cambio de las representaciones negativas que se han hecho sobre ellas por representaciones positivas, demandando así una reconsideración de los estereotipos asociados a ellas.

Tejedores de historias abrió un espacio de visibilidad que resiste la invisibilidad a la cual han sido relegados los desplazados en medio de las imágenes y las narrativas sobre el conflicto de los medios de comunicación masiva. Pero hay que calificar esto. En lugar de llevar las imágenes elaboradas por las mujeres desplazadas a los museos de arte, Ferrari organizó una exhibición en la sede de Vidas Móviles. Posteriormente, las imágenes serían exhibidas en varias bibliotecas públicas y fundaciones culturales de Bogotá, incluyendo Ciudad Bolívar y otras áreas del sur de la ciudad. Las obras circularon en espacios en los que la audiencia era diferente a la de los museos y galerías. Estas produjeron un nexo entre sus creadoras y unas audiencias que quizás, están más cerca —tanto geográfica como socialmente— a ellas que las audiencias típicas de las galerías y los museos. El proyecto de Ferrari abrió un espacio para la construcción de una identidad política grupal, una identidad que, según la artista, puede ser identificada en la confianza y la dignidad con la cual las mujeres hablan acerca de la relevancia de su proyecto⁴³.

⁴³ Ferrari durante una entrevista realizada el 28 de marzo de 2012.



Figura 27. *Tejedores de historias*. 100 x 150 cm, 2007.
Imagen cortesía de Ludmila Ferrari.

El acto de tejer funciona como una metáfora polivalente ya que evoca los procesos involucrados en la construcción de la memoria personal. Como las imágenes, la historia personal debe ser *tejida*, elaborada con los hilos que atraviesan la experiencia. De esta manera, podemos mantener nuestro lugar en la red de las relaciones de poder y al interior de los discursos y las representaciones dominantes de lo social. Para las mujeres de Ciudad Bolívar, también significa examinar su propia historia, reconociendo las consecuencias de la violencia, así como sus propias relaciones, conocimientos, habilidades, experiencias y deseos. El tejido es también una metáfora de la creación de sentido colectivo y la formación de lazos comunitarios que se dio a través del proyecto *Tejedores de historias*. Las participantes intercambiaron y relacionaron sus historias, sus perspectivas personales y las personas de su círculo inmediato; al hacerlo, resistieron la exclusión y la marginalización a las que han sido sometidas. En este sentido,

el tejido funciona como metáfora y modelo de la reparación y el fortalecimiento de los lazos comunitarios.

Los materiales utilizados en la elaboración de las imágenes son importantes no solo para el sentido de estas sino también para su producción de afectos. En el campo, ha sido tradición que las mujeres elaboren la ropa de sus familias. La familiaridad que tienen las creadoras de las imágenes con los materiales y las técnicas les permitieron sentirse en control del proceso creativo, aspecto que posibilitó que se enfocaran en el significado de las representaciones en lugar de en los aspectos técnicos de la elaboración⁴⁴. Este control se ve reflejado en las imágenes, fluidez, detalles, expresividad y tono poético. El espectador ve y siente la presencia de las mujeres tanto en la materialidad de las imágenes como en las escenas e historias representadas.

Sin importar qué tan fuerte fuera el impulso de las mujeres desplazadas por narrar y representar sus historias personales, lo más importante es la producción afectiva de las imágenes. Seguramente podemos interpretarlas, descifrar sus elementos simbólicos e incluso obtener algo de información acerca de las identidades y experiencias personales de sus creadoras. Pero ellas nos interpelan, ante todo, en su alegría cromática, densidad y calidad del tejido en cuanto colchas de retazos. Estas imágenes nos afectan como totalidades visuales; encontramos en ellas no tanto una narrativa cohesiva como un tono afectivo, un afecto recurrente que emana de sus cualidades compositivas, materiales y técnicas. La imbricación de percepción y afecto toma el primer plano; los elementos narrativos de las imágenes ocupan un lugar secundario.

⁴⁴ Ludmila Ferrari, *En La grieta: práctica artística en comunidad* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014), pp. 45-46.

El filósofo José Luis Pardo señala que “el tiempo es espacio en intensión y el espacio es tiempo en extensión”⁴⁵. Mientras que el tiempo ensambla de manera lineal un conjunto de espacios y objetos, el espacio expone los procesos temporales que le dan forma a los objetos que lo determinan. La representación visual de la historia personal es una actividad *espacializante*. El tiempo y el espacio son, claro está, las coordenadas básicas de cualquier sistema de representación, su estructura básica. Esto no solo significa que el tiempo y el espacio son necesarios para cualquier forma de representación, sino también que la representación puede ser definida a partir de la relación variable de cada dimensión respecto de la otra. Mientras que la representación verbal/escrita convierte *el espacio en tiempo*, la representación visual convierte *el tiempo en espacio*. En esta medida, la representación visual de la historia personal es una actividad espacializante: no es solo la presentación de una narrativa a través de una imagen, sino también la distensión del tiempo, la actualización espacial del pasado, la exhibición del pasado en la superficie del presente, la revelación de la polifonía del pasado.

Al espacializar el pasado, las imágenes crean una experiencia afectiva compuesta, la cual tiene relación con los afectos que sus creadoras experimentaron no en conjunto sino de manera secuencial, a través de distintos momentos de sus vidas. Estas imágenes están cargadas de afecto, no solo porque las vidas de sus creadoras han estado marcadas por momentos intensos y difíciles, sino también porque los afectos, como ya hemos visto, tienen sus propias temporalidades. Al representar sus historias sobre las superficies de lino, las creadoras de las imágenes impregnaron a estas con afectos de contornos temporales diversos. Los instantes de coquetería o de felicidad despreocupada, por ejem-

⁴⁵ José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad* (Valencia: Pre-Textos, 1992), p. 25.

plo, son presentados a la par con sentimientos más perdurables de pertenencia a la vida campesina. El poder afectivo de estas imágenes depende, en buena medida, de la inclusión de distintas temporalidades afectivas, las cuales se suman a la complejidad de su tono afectivo.

Sin embargo, nunca perdemos de vista el hecho de que estas imágenes buscan narrar historias personales. Como en el trabajo de Echavarría, este hecho es presentado en los textos informativos que acompañan a las pinturas. Nuestra respuesta afectiva inmediata a los elementos formales de las imágenes se relaciona con nuestro conocimiento de la naturaleza del proyecto de Ferrari, produciendo una experiencia afectiva compleja; ciertamente, esta conciencia les permite a las imágenes ser impactantes, a pesar de su marginalidad. Nuestro conocimiento del impulso narrativo de las imágenes encuadra sus elementos formales y expresivos. Sabemos que las imágenes han sido producidas por personas desplazadas; sin embargo, ellas nos dicen poco sobre su desplazamiento o sobre sus otras experiencias en medio de la guerra. En vez de esto, nos hablan de individuos complejos y reflexivos con historias de vida igualmente complejas y, sobre todo, con el deseo de hablar, de ocupar el espacio de autorrepresentación que el proyecto les ha brindado. A través de estas pinturas, personas marginalizadas y estigmatizadas aparecen frente a nosotros como individuos que, como nosotros, experimentan felicidad y dolor, valoran la familia y la comunidad, y que, a pesar de las adversidades, disfrutaban sus formas de vida. El otro se convierte en un *semejante*, alguien por quien podemos sentir empatía y, en consecuencia, hacia quien podemos sentirnos responsables. Este es el *efecto de realidad* de la obra.



Figura 28. *Tejedores de historias*. 80 x 110 cm, 2007.
 Imagen cortesía de Ludmila Ferrari.

La representación de la historia personal es una actividad espacializante en otro sentido: a través de la exhibición y circulación de estas representaciones, el horizonte de influencia de sus creadoras se expande. La representación es un *locus* no solo en el sentido en que constituye un escenario en el que el pasado es actualizado, sino también en que el acto de representar implica el *emplazamiento* de quien lo lleva a cabo. El poder político del proyecto de Ferrari emana, por lo menos en parte, del hecho de que abre para sus participantes espacios específicos de empoderamiento e influencia en los cuales sus historias pueden ser vistas, oídas, y sentidas. A través de su circulación en los espacios culturales de Ciudad Bolívar y de otras zonas de Bogotá, las imágenes se convierten en transmisores de narrativas de identidad y potenciales afectivos; de esta forma, propician el reconocimiento de los desplazados y quizás la reparación del tejido social.

La espacialización de la historia personal constituye una forma de agencia centrada sobre un eje espacial. Como propone

Lawrence Grossberg, la agencia puede ser concebida en términos de “vectores de existencia espacial”, es decir, en términos de “relaciones espaciales de lugares y espacios y distribución de personas en ellos”⁴⁶. La sujeción se convierte en agencia para aquellos que son capaces de trascender las limitaciones de su *locus* y alcanzar nuevos espacios geográficos y sociales. Este re-emplazamiento es una forma de empoderamiento, ya que no solo abre nuevos vectores de existencia espacial, sino que ejerce influencia sobre los lugares de origen de estos⁴⁷. El proyecto de Ferrari abre nuevos espacios de enunciación para sus participantes, espacios que de otra forma probablemente no habrían ocupado. En *Tejedores de historias* —se podría argumentar algo similar respecto de *La guerra que no hemos visto* de Echavarría— la mediación del conflicto armado es fundamentalmente móvil: es a través de la apertura de espacios de influencia que distintos sujetos entran en relación.

Tejedores de historias solicita una política de la otredad, la cual Grossberg define como “el reconocimiento del otro tal como es, al margen de cualquier relación específica que se pueda tener con él o ella”⁴⁸. Esto exige “definir lugares a los cuales la gente pudiera pertenecer o, más fundamentalmente, lugares hacia los

⁴⁶ Lawrence Grossberg, “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”, Stuart Hall y Paul du Gay (Eds.) *Cuestiones de identidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 2010), pp. 171-172.

⁴⁷ Ferrari enfatiza que, a través de su proyecto, “se dio un proceso de empoderamiento. Se creó mucha energía. Las mujeres se dieron cuenta de que poseían un conocimiento, de que podían hacer cosas, y hacerlas bien, que podían proponer cosas nuevas”. Entrevista realizada el 28 de marzo de 2012.

⁴⁸ Grossberg, “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”, p. 159.

cuales pudiera abrirse camino”⁴⁹. Esto implica dejar de identificar a los habitantes de Ciudad Bolívar a partir de las representaciones de la diferencia que ellos supuestamente denotan, para reconocerlos según lo que ellos mismos representan. En otras palabras, significa dejar de verlos como personas victimizadas y marginalizadas y comenzar a verlos como miembros de la sociedad bogotana por derecho propio. Sobre todo, significa no solo permitirles que encuentren el camino hacia nosotros, sino también *construir caminos hacia ellos*: reconocerlos como parte del tejido social que debemos reconstruir con el propósito de asegurar el fin del conflicto.

ESTÉTICA PRÁCTICA

Desde el punto de vista de la historia del arte tradicional, los artistas son creadores que trabajan de manera autónoma y que, como tales, preceden a sus creaciones, son creadores de objetos motivados por ideas personales las cuales significan o expresan a través de su obra, siendo responsables del sentido de esta⁵⁰. Desde esta perspectiva el artista/autor es, parafraseando a Heidegger, el origen de la obra de arte. Sin embargo, en los trabajos de Echavarría, González y Ferrari considerados en este ensayo, la autoría no constituye una categoría ontológica sino un *posicionamiento estratégico*. Al ser artistas reconocidos, González, Echavarría

⁴⁹ Grossberg, “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?”, p. 177.

⁵⁰ He parafraseado libremente algunas de las nociones comunes de autor según las presenta Roland Barthes en su influyente ensayo “La muerte del autor” y las he combinado con ideas comunes acerca de lo que es un autor. Véase Roland Barthes, “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje* (Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1987).

y Ferrari ocupan una posición de sujeto privilegiada, la cual facilita que sus obras adquieran visibilidad y relevancia. El capital simbólico de los tres artistas ha sido esencial para la realización, posicionamiento y circulación de sus proyectos⁵¹.

Vamos hacia atrás, de Ferrari a González. Aunque en el momento de realizar el proyecto Ferrari era una artista joven y relativamente desconocida, su proyecto se benefició en alguna medida de su estatus de artista. Este estatus le ayudó a obtener apoyo financiero e institucional para su proyecto. También facilitó que las imágenes resultantes circularan en la forma en que lo hicieron, lo cual habría sido improbable de haber sido presentadas independientemente por sus creadoras. Aunque Ferrari financió las primeras etapas del proyecto de su propio bolsillo (ni la Universidad Javeriana ni el Programa Vidas Móviles contribuyeron con financiación), eventualmente la Fundación Gilberto Alzate Avendaño hizo una contribución financiera al proyecto, la cual, aunque moderada, le permitió extenderlo a unas ciento cincuenta

⁵¹ Recordemos la teoría del capital de Pierre Bourdieu. Hay varias formas de capital: además de económico, el capital también puede ser social, cultural y simbólico. Todos ellos constituyen fuentes de poder y por lo tanto tienen importantes implicaciones políticas. A través de las formas culturales y simbólicas del capital, esquemas de clasificación y distribución de posiciones social y culturalmente inculcados endosan a distintas posiciones de sujeto con más o menos influencia sobre el pensamiento y la percepción de otros. Cualquier forma de capital puede ser convertido en cualquier otra: como las fichas en un casino, el capital cultural y simbólico provee a sus habientes con ventajas materiales concretas, además de proveer ventajas políticas. Más aún, el capital simbólico provee no solo ventajas materiales, sino también, el poder de ser visto y escuchado, de ser tomado en cuenta. La figura del artista, en tanto que autor, se encuentra imbuida con esta forma de capital. Véase Pierre Bourdieu, *In Other Words: Essays Toward a Reflexive Sociology* (Stanford: Stanford University Press, 1990).

personas. En el 2009, el Ministerio de Cultura le otorgó a Ferrari el Premio Nacional a las Nuevas Prácticas Artísticas en Artes Visuales. Ella destinó la mayor parte del premio a la compra de máquinas y herramientas para el proyecto⁵². El gesto de Ferrari es meritorio, pero lo importante aquí es la forma en que la artista usó su posicionamiento para hacer que su proyecto fuera posible.

Echavarría se ve a sí mismo no como el autor de *La guerra que no hemos visto* sino como un catalizador de la creación de estas pinturas, un organizador de los talleres y las exhibiciones que les dieron vida y las llevaron al público⁵³. Su capital simbólico le ayudó a obtener los recursos necesarios para desarrollar el proyecto. Al ser las pinturas —hasta la fecha— anónimas, Echavarría figura como el único autor visible y en consecuencia conserva la propiedad intelectual sobre el proyecto; al hacerlo, afianza su posicionamiento dentro del campo del arte. Aunque Echavarría ha recibido críticas por su figuración como el autor de *La guerra* y por la invisibilidad en la que ha mantenido a los pintores de las imágenes, es innegable que el éxito del proyecto depende en gran medida de su capital simbólico. La posición de Echavarría en el campo del arte repercute en una mayor visibilidad y notoriedad de las pinturas, lo cual a su vez ha contribuido a la función de mediación que estas cumplen.

Una función similar de la autoría puede ser vista en la obra de González *Ondas de Rancho Grande*. Gracias al reconocimiento que ostenta González, su capital simbólico es mayor al de Ferrari y Echavarría. Su firma sobre el retrato de Izquierdo simboliza la transferencia de su capital al proyecto. Similar al caso de Echavarría, se puede argumentar que por lo menos parte del

⁵² Al enterarse del premio, los directores de Vidas Móviles le reclamaron a la artista parte de él.

⁵³ Echavarría en entrevista realizada el 21 de marzo de 2013.

reconocimiento que obtuvo *Ondas* proviene no de su trabajo sino de las intervenciones de quienes reelaboraron la imagen creada por ella (por demás, es inquietante que no se hayan dirigido en contra de González críticas similares a las que se dirigieron en contra de Echavarría). Pero lo importante, en términos de la función de mediación de la obra, es la contribución del capital simbólico de la artista a la visibilidad del dibujo que realizó de Izquierdo, así como a la de los dibujos intervenidos que recogió después.

Un incidente inesperado ayudó aún más a que *Ondas* tuviera notoriedad. Poco después de la primera exhibición de su trabajo, González recibió una carta, supuestamente escrita por una mujer campesina, quien le agradecía a la artista por haber dibujado lo que ella creyó era la figura de una santa. La mujer dijo haber enmarcado la imagen, colocándola sobre una repisa de su humilde casa, lo que habría provocado que varios “milagros” ocurriesen. Conmovida, González decidió incluir la carta en la siguiente exhibición de *Ondas*. Pasado un tiempo, el arquitecto Simón Hosie realizó *La lavandera de ropa* (2008), una acción en la cual habitó durante dos semanas un tugurio que él mismo construyó en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Las paredes del tugurio eran grandes lienzos pintados que, según Hosie, imitaban las paredes coloridas de las casitas humildes que se pueden encontrar a lo largo de las costas colombianas⁵⁴. Hosie se sentó durante varias horas al día en una banca que tenía las palabras “Banco de la República” pintadas sobre ella. Al mismo tiempo, Hosie reveló que había sido el autor de la carta, provocando una aguda polémica en la cual su trabajo fue descalificado como un intento de adquirir

⁵⁴ Véase [esferapública], “El autor de la carta anónima a Beatriz González resultó ser un artista”, [esferapública] (7 de agosto de 2009), acceso 18 de marzo de 2013, <http://esferapublica.org/nfblog/carta-anonima/>.

notoriedad⁵⁵. Sea como fuere, el debate que se dio le ayudó a *Ondas* a adquirir visibilidad y fortaleció el capital simbólico de González⁵⁶. Cualesquiera que fueran las consecuencias para su propio capital simbólico, Hosie hizo una contribución a la dimensión política de la obra de González.

Ferrari, Echavarría y González usan su estatus de artistas para transmitirle agencia a sus proyectos. Dicho de otra manera: su capital simbólico es importante para la función de mediación de sus proyectos. Estos sugieren que, incluso en países como Colombia en los que el campo institucional del arte es relativamente débil, el arte se resiste a disolverse en el ámbito de la vida. Aunque puede ser cierto que, desde una perspectiva ontológica, la obra de arte ha perdido consistencia, desde una perspectiva práctica simplemente hay demasiado en juego como para que dicha pérdida sea la última palabra. Incluso en Colombia, el campo institucional del arte continuará otorgándole capital simbólico a los artistas y sus obras, y los artistas, “políticos” o no, continuarán disputándose este capital. Los proyectos examinados en este capítulo demuestran que es posible para los artistas del país tomar ventaja del campo institucional en una forma que sea políticamente relevante, aun cuando trabajan en contextos sociales allende de dicho campo.

En un sentido estricto, estos proyectos no están localizados en el campo institucional del arte, pero tampoco lo están por fuera de él. Más bien, ellos se mueven a través de la frontera entre

⁵⁵ Véase [esferapública], “El autor de la carta anónima a Beatriz González resultó ser un artista”, [esferapública] (7 de agosto de 2009), acceso 18 de marzo de 2013, <http://esferapublica.org/nfblog/carta-anonima/>.

⁵⁶ Véase el debate que la intervención de Hosie produjo en el sitio [esferapública]: acceso 18 de marzo de 2013, <http://esferapublica.org/nfblog/carta-anonima/>.

el ámbito institucional y los contextos sociales en los cuales se proyectan. Ferrari pasa de ser una estudiante de arte a participar en un programa de salud, después trabaja como tallerista en una comunidad vulnerable y luego aprovecha su recién adquirido estatus de artista para conseguir recursos, apoyo y exhibiciones. Echavarría aprovecha el ámbito institucional del arte para darle visibilidad a las historias de los excombatientes. Aunque González no trasciende el ámbito del arte institucional de la misma forma en que lo hacen Ferrari y Echavarría, la agencia política de su trabajo depende de su estatus liminal entre obra de arte e imagen de periódico. Así, la marginalidad de los tres proyectos resulta no solo de su carácter participativo sino también del rol que juega la liminalidad en ellos, del hecho de que su agencia está en gran medida constituida por su capacidad de trascender el mundo del arte y de mediar distintos contextos sociales y culturales. Es en este sentido que cada una de las obras estudiadas aquí puede ser considerada una forma de estética práctica, una “manera de hacer” en la que el arte es un medio para un fin en vez de un fin en sí mismo.

En estos casos, la obra de arte presenta una doble apertura: por un lado, se extiende hacia el mundo de la vida tocando a sus audiencias y actores; por el otro, entra en contacto con personas y comunidades que de otro modo probablemente tendrían poco que ver con el mundo del arte: víctimas del conflicto, excombatientes, lectores de periódico que no visitan las galerías de arte regularmente (al lado, por supuesto, de aquellos que sí lo hacen). Las consecuencias potenciales de esta doble apertura son imprevisibles. Los artistas no podían saber cómo se relacionarían las audiencias con sus obras, así como no podían saber cuáles serían las consecuencias materiales y simbólicas de sus obras por fuera del ámbito del arte. En este sentido, el artista *no es* el autor o el origen de la obra de arte sino tan solo su planificador o director —incluso si el mundo del arte piensa lo contrario—.

¿Cuál es el efecto mediador de esta doble apertura en relación con el conflicto armado? Sin importar qué tan importantes hayan sido los efectos sociales inmediatos de los proyectos estudiados aquí, con relación a las mediaciones del conflicto, su poder radica en su capacidad de afectar a audiencias y comunidades más amplias que el grupo de individuos que participaron en su realización. Estas obras median el conflicto no solo porque han ejercido influencia sobre comunidades y contextos sociales específicos sino también porque han provocado en sus audiencias una relación tanto afectiva como ética con dichas comunidades y contextos. Aunque los afectos inmediatos que resultan de los elementos formales de las obras son de carácter intrínsecamente abierto y por lo tanto no podemos determinar su capacidad de propiciar acciones políticas, los marcos discursivos los modulan, lo cual produce afectos complejos capaces de persistir más allá de la experiencia de ver la obra —o de la participación en su realización—. Aunque hay una intención testimonial o narrativa detrás de cada obra, las historias que cuentan son más importantes en cuanto elementos que contribuyen a la producción de afectos que como fines en sí mismos. Según hemos visto, esta producción afectiva es plausiblemente más importante para la mediación del conflicto que la contribución que hacen las obras a la historización del conflicto.

La estética práctica de las obras en cuestión les otorga una dimensión ética importante. Su efecto de realidad es en gran medida el resultado de su liminalidad, de su localización en la frontera entre el campo institucional del arte y los contextos sociales en los que operaron. El espectador se ve compelido a acercarse a aquellas personas y comunidades que han vivido y sufrido el conflicto de manera directa —y que, como el caso de Yolanda Izquierdo, se han convertido en sus víctimas mortales—. Este vínculo ético/afectivo es la ganancia de la estética práctica puesta en práctica por estas tres obras, el aspecto más importante de su función mediadora.

CAPÍTULO TRES: AFECTOS INDEXICALES



Ver es tener a la distancia.

Maurice Merleau-Ponty¹

Llegó el momento de dar un viraje, no radical, puesto que seguiremos moviéndonos dentro del ámbito de las artes visuales, un cambio de dirección provocado por la entrada del medio fotográfico. La fotografía, con sus capacidades miméticas, puede contribuir mucho a la construcción de la memoria histórica del conflicto, a la tarea de reconocer a las víctimas y dar testimonio del sufrimiento y el trauma causados por este. El archivo fotográfico

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible* (Barcelona: Seix Barral, 1970).

del conflicto es extenso. Aunque la falta de sistematización es evidente, si la sociedad colombiana no ha encarado las tareas de la memorialización del conflicto, la reparación de las víctimas y la transformación social que el país requiere, esto no ha sido por falta de imágenes de la guerra. A no ser que uno tenga dudas acerca de la relevancia histórica de este archivo, su existencia sugiere que quizás lo que ha faltado es mayor involucramiento con este.

La relación entre la fotografía, la guerra y el sufrimiento ha sido interrogada extensamente en la teoría fotográfica. Las principales teorías se han enfocado en el potencial y las desventajas éticas y políticas de la representación de la guerra. Los teóricos han debatido en qué medida la fotografía puede proveer información relevante sobre la guerra y el sufrimiento humano, así como la extensión en que esta puede contribuir a la concientización del público con relación a dichos eventos. Por encima de todo, han debatido la dimensión ética de la representación de las víctimas de la guerra, cuáles formas de representación son aceptables y cuáles constituyen una cooptación inaceptable del sufrimiento de las víctimas. El debate ha sido intenso: si hay algo claro es que existe poco consenso teórico acerca de estas cuestiones².

Este capítulo examina tres obras de arte que, en su uso del medio fotográfico, iluminan la difícil relación que los colombianos han tenido con el archivo fotográfico del conflicto y enfatizan la importancia de involucrarse con dicho archivo. Estas obras

² Para una descripción sintética de las distintas aproximaciones teóricas a la representación fotográfica, véase Susie Linfield, “A Little History of Photography Criticism”, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2012). Para un debate sobre las preguntas más relevantes respecto de la representación fotográfica de la guerra, ver Liam Kennedy y Caitlin Patrick (Ed.), *The Violence of the Image: Photography and International Conflict* (London: Tauris, 2014).

existen en la zona nebulosa entre la fotografía y el arte. Como se ha argumentado con frecuencia, la fotografía tiene una indexicalidad que, por utilizar la famosa frase de Roland Barthes, “declara esto ha sido”, declaración de la que depende el estatus de representación mimética de este medio. De manera converso, la fotografía puede funcionar de manera expresiva y metafórica de forma parecida a aquellos medios cuyo estatus artístico es menos cuestionado. De hecho, muchas imágenes fotográficas históricamente han funcionado a la vez como documentos y obras de arte. Las obras consideradas en este capítulo oscilan entre estos dos polos, dando cuenta de individuos y eventos reales, pero también presentando elementos expresivos y metafóricos que trascienden la representación mimética.

Este carácter dual de la fotografía provoca preguntas con relación al conflicto armado colombiano y a la guerra en general. ¿Cómo funcionan las obras de arte de carácter fotográfico con relación a la violencia política? ¿Qué pueden lograr estas frente al sufrimiento que causa la guerra? ¿Qué nos dicen acerca de los efectos de representar la guerra? El propósito principal —estudiar la mediación del conflicto en las obras en cuestión— nos llevará a discutir su contribución y relación con el archivo fotográfico del conflicto. De manera más amplia, el capítulo argumenta que el carácter contingente y localizado de dicha mediación nos permite arrojar luz sobre el valor de la documentación fotográfica del conflicto; esto a su vez, nos permitirá ofrecer elementos frente a las preguntas mencionadas antes.

El uso artístico del signo indexical —sea o no a través de la imagen fotográfica— no es un fenómeno nuevo; como argumentan tanto Rosalind Krauss como David Company, es posible que este uso sea el aspecto definitivo de la estética del arte contemporáneo³. María Malagón-Kurka demuestra que es posible

³ Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”,

encontrar esta estética en el arte contemporáneo del conflicto armado⁴. Sin embargo, el objetivo de este capítulo no es incluir a las obras en cuestión dentro de esta narrativa histórica del arte. En tanto que el trabajo de Malagón-Kurka traza la manera en que la adopción de esta estética refleja las preocupaciones de los artistas respecto de la violencia política del país, mi objetivo es analizar las contribuciones de dicha indexicalidad a la mediación del conflicto.

La primera de las tres obras que este capítulo estudia es *David* (2005) de Miguel Ángel Rojas⁵. Rojas es uno de los artistas contemporáneos más respetados del país. Moviéndose entre el dibujo, la fotografía, la instalación y el video, su trabajo ha sido celebrado por su agudeza crítica y rigor conceptual. El trabajo de Rojas investiga la historia reciente del país, específicamente la violencia que ha resultado del tráfico ilegal de drogas y del conflicto armado, así como asuntos relacionados con su identidad personal⁶. *David* está constituida por doce fotografías en blanco y negro de un soldado mutilado. En años recientes, esta se ha

Image & Narrative, Vol. 3 n.º 4 (Spring, 1977), pp. 68-81; David Campan, *Art and Photography* (London: Phaidon Press, 2003).

⁴ María Margarita Malagón-Kurka, *Arte como presencia indexical. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2010).

⁵ Aunque existe un corpus de artículos y ensayos cortos sobre el *David* de Rojas, no hay, hasta este momento, estudios académicos que profundicen en esta obra.

⁶ Para un buen análisis de la obra de Rojas (aunque no de *David*), véase Santiago Rueda Fajardo, *Hiper/ultra/neo/post Miguel Ángel Rojas: 30 años de arte en Colombia* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2005).

convertido en una obra casi tan representativa de la cultura visual del conflicto como la instalación *Noviembre 6 y 7* de Salcedo⁷.

La segunda obra a la que me referiré es la fotoinstalación *Signos cardinales* (2009) de Libia Posada, igualmente constituida por doce fotografías en blanco y negro y también sobre víctimas del conflicto —esta vez, campesinos—. Si el *David* de Rojas es la segunda obra más icónica entre aquellas que se refieren al conflicto, *Signos cardinales* ocupa el tercer lugar⁸. La obra de Posada, quien además de artista es médica cirujana, hace una crítica de la violencia, especialmente de la violencia doméstica en contra de las mujeres. Su formación médica informa su trabajo; muchas de sus obras tienen una cualidad aséptica, casi clínica. Su obra emplea las categorías médicas de la enfermedad y la cura, las cuales le otorgan solidez conceptual a su rigor formal⁹.

Este capítulo también se refiere a la foto-instalación *Aliento* de Óscar Muñoz (1995-2002)¹⁰, cuyos objetos e imágenes a la

⁷ Véase, por ejemplo, Ricardo Arcos-Palma, “El David de Miguel Ángel en Bogotá”, *Escáner Cultural: Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias* (4 de marzo de 2008), acceso 5 septiembre de 2015, <http://revista.escaner.cl/node/698>.

⁸ Al igual que la obra de Rojas, la obra de Posada ha recibido poca atención académica.

⁹ Como escribe la historiadora del arte Magaly Espinosa, la obra de Posada “está atravesada por las metáforas de la enfermedad y la cura puestas en relación con una dimensión cultural y social”. Véase Magaly Espinosa, “El borde y el límite: la obra de Libia Posada”, *Revista Arte por Excelencias* n.º 3, acceso 5 de septiembre de 2015, <http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-3/reportaje/el-borde-y-el-limite-la-obra-de-libia-posada>.

¹⁰ La obra de Muñoz ha sido estudiada en varios ensayos académicos: Fernando Castro R. “Narcissus and Other Narcissus”, *Líteral*.

vez se refieren y demuestran materialmente distintos procesos de disolución. Aunque su obra recurre a la fotografía, el carácter de esta no es puramente fotográfico. Muñoz combina la fotografía con el video, el dibujo y el grabado, interrogando así la especificidad de cada medio. Si tiene sentido referirse a *Aliento* aquí, es porque esta obra utiliza la fotografía a la vez que interroga la idea de que la imagen fotográfica fija un instante en el tiempo. Las implicaciones de la obra de Muñoz para la teoría fotográfica están más allá del alcance de este capítulo; sin embargo, las implicaciones de la forma en que su obra subvierte las nociones de tiempo y representación para la mediación del conflicto son pertinentes al argumento central de este estudio.

¿Qué quiere decir pensar en obras de arte de carácter fotográfico a través de la categoría de mediación? Quiere decir que se debe considerar el elemento principal de la mayoría de las imágenes fotográficas —su conexión con la realidad visual— como el elemento que estructura la emergencia y el posicionamiento de las obras en medio de nuestra experiencia cotidiana y de las imágenes que habitualmente juegan un papel en esta. Este capítulo busca demostrar que la función de mediación de las obras en cuestión está cimentada sobre una doble indexicalidad, una indexicalidad que no solo depende del medio sino también del objeto fotográfico. Igualmente, el capítulo demuestra que, a pesar del rol estructurante de la indexicalidad, el aspecto clave

Latin American Voices (Spring 2011); Amanda Jane Graham, “Assisted Breathing: Developing Embodied Exposure in Óscar Muñoz’s *Aliento*”, *Latin American Perspectives* (April 20, 2012); Leticia Rigat, “De la fotografía en los espejos. Una reflexión en torno a la representación del cuerpo ausente”, *La trama de la comunicación* (Rosario: UNR Editora, 2012); Laura Alejandra Rubio León, “La fotografía como posibilidad de memoria: *Río debajo de Érika Diettes* y *Aliento* de Óscar Muñoz”, *Ciudad Paz-anda*, Vol. 6 n.º 2 (julio-diciembre de 2013), pp. 102-122.

de estas obras consiste no en su capacidad de representar o dar testimonio sino de propiciar una conciencia dual: por un lado, de la distancia que separa a sus audiencias de los eventos y las víctimas del conflicto y, por el otro, de la necesidad de cerrar dicha distancia. De manera contraintuitiva, en estas obras fotográficas la representación mimética no es una finalidad, sino que está al servicio del afecto. De nuevo, este es el elemento crucial: la sensibilización de los espectadores de tal forma que estos se vean compelidos a involucrarse no solo con los eventos y las víctimas del conflicto, sino también con las imágenes de este.

La conexión causal que existe entre la imagen fotográfica y su objeto, es decir, su indexicalidad, ha sido abundantemente teorizada, criticada y deconstruida. Sin embargo, son pertinentes algunas consideraciones. Sin duda, la indexicalidad de la imagen fotográfica ya no reviste el estatus ontológico que alguna vez pretendieron asignarle autores como John Szarkowski, André Bazin y Barthes¹¹. “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdad”, escribe Joan Fontcuberta. Hoy día, especialmente con

¹¹ En tanto que Szarkowski argumenta que la fotografía transmite “la cosa en sí misma” (*The Photographer’s Eye* [New York: Museum of Modern Art, 1966]), Bazin, quien también estaba interesado en elucidar la “esencia” de la fotografía, escribe que esta es “esencialmente objetiva”, y que, en ella, “el objeto en sí mismo es liberado de las condiciones espaciales y temporales que lo gobiernan” (“The Ontology of the Photographic Image”, *What is Cinema?* [Berkeley: University of California, 1967], pp. 11-14). Y es bien conocida la afirmación de Barthes: “No puedo negar que la cosa ha estado ahí” (*Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [Barcelona: Paidós, 1989]). Véase también Sabine T. Kriebel, “Theories of Photography: A Short History”, James Elkins (Ed.), *Photography Theory* (New York: Routledge, 2007) y Susie Linfield, “A Little History of Photography Criticism”, *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2012).

la irrupción de la fotografía digital, muy pocos asumirían que lo que las fotografías muestran necesariamente *ha sido*¹². Muchos teóricos de la imagen fotográfica argumentan que la fotografía a lo sumo hace una apelación irónica a la verdad, frecuentemente en tono irónico. Pero la afirmación de Fontcuberta apunta a algo más: a pesar de las dudas —de seguro justificadas, por lo menos en parte—, el valor de verdad de la fotografía persiste. Lo que los críticos de la relación entre la imagen fotográfica y la realidad visual a veces no consideran es que, aun cuando este nexo puede no existir en un sentido ontológico, sigue existiendo en un sentido convencional. Cuando miramos imágenes fotográficas de, por ejemplo, víctimas del conflicto armado, asumimos que quienes vemos en ellas realmente existieron —aun cuando seamos conscientes de que la imagen podría estar engañándonos—. Aunque ha sido demostrado hasta la exasperación que la conexión causal entre la imagen fotográfica y su referente puede ser alterada, falsificada o tinturada ideológicamente, la historia cultural del medio fotográfico, para bien o para mal, ha convertido dicha conexión en uno de nuestros hábitos visuales¹³. Solo cuando se nos indica, directa o indirectamente, que debemos cuestionar el

¹² *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997), p. 15. Fontcuberta es uno de los primeros artistas y escritores en deconstruir la ontología representacional de la imagen fotográfica.

¹³ El hecho de que la mayoría de los argumentos que buscan deconstruir la relación entre la imagen fotográfica y la realidad visual sean formulados con relación a la fotografía análoga y no la digital nos exime de tener que enfocarnos sobre esta última. Sin embargo, mencionemos que, cuando la fotografía digital es criticada sobre la base de que carece de la conexión causal con la realidad visual que se supone caracteriza a la fotografía análoga, lo que usualmente se obvia es el hecho de que la mayoría de los argumentos que se dan también pueden ser usados con relación a esta última. La fotografía

valor testimonial de la imagen, abandonamos dicho hábito. Los críticos de la indexicalidad fotográfica frecuentemente ignoran la importancia de los marcos discursivos de la imagen. Consecuentemente, no suelen percatarse de que, cuando una imagen fotográfica infringe la expectativa de que aquello que nos muestra realmente existió, típicamente la expectativa de esta infracción ya ha sido creada a través de dichos marcos¹⁴.

Las maneras en las que las obras estudiadas en este capítulo se apropian de la indexicalidad fotográfica tienen implicaciones en nuestra relación con las imágenes fotográficas del conflicto y en la visualidad del conflicto en general. En el contexto sociocultural actual, la apropiación artística de la fotografía no solo sirve el propósito de mediar el conflicto; también modifica nuestra relación con el archivo fotográfico de este. No estoy argumentando que la fotografía de carácter artístico sea superior a la documental; más bien, sostengo que las obras consideradas aquí pueden ayudar a involucrar a la sociedad colombiana con la documentación fotográfica del conflicto.

Hacia el final de su ensayo *Sobre la fotografía*, Susan Sontag advoca por un concepto de la ecología de las imágenes. Según Sontag, requerimos una aproximación a la creación, circulación

digital simplemente acentúa las circunstancias que ya estaban presentes en el medio análogo.

¹⁴ Por lo tanto, estoy en desacuerdo con argumentos tales como aquellos articulados por Joel Snyder y Neil Walsh Allen, quienes escriben que “la imagen es valiosa en tanto que índice de la verdad solo en la medida en que el proceso a través del cual se realizó es afirmado de manera explícita” (“Photography, Vision, and Representation”, *Critical Inquiry*, Vol. 2 [Autumn 1975], p. 149). Mi argumento es que, incluso hoy día, es al revés: el valor de la imagen como índice de lo verdadero *disminuye* en la medida en que el proceso de su creación es afirmado.

y conservación de imágenes que proteja el significado y el valor testimonial de las fotografías de su disolución en medio de “la sobreabundancia mundial de imágenes”¹⁵. Quiero llevar la bandera aquí. Propongo que la ecología de las imágenes sea vista como una dinámica propia de la visualidad, una manera de modular las relaciones entre las imágenes y, sobre todo, de reintegrar la relevancia social e histórica de estas. Debemos reconocer que las imágenes —especialmente las imágenes fotográficas— no significan de manera aislada, sino que adquieren consistencia o se disuelven en medio de la esfera de imágenes más amplia con la cual se relacionan a través de un proceso fluido de producción y erosión de significados. En un proceso continuo de interdependencia y competencia, las imágenes modulan su producción de sentido y, por lo tanto, su función mediadora. En cualquier configuración particular de la esfera de las imágenes, algunas de estas pueden hacerse dominantes en tanto que otras se debilitan e incluso se tornan irrelevantes. En consecuencia, las imágenes nos afectan —o son incapaces de afectarnos— no solo según la forma como se dirigen a nosotros sino también según las maneras en que se relacionan entre sí y, sobre todo, según las maneras en las que nos relacionamos con ellas¹⁶. Desde una perspectiva progresista, esta relación requiere una gestión cuidadosamente pensada, unos procesos de archivo, exposición, interpretación y curaduría que permitan que las imágenes capaces de apoyar los cambios políticos y sociales que deseamos adquieran centralidad.

¹⁵ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Madrid: De Bolsillo, 2008).

¹⁶ En mi artículo titulado “El escudo de Atenea. Cultura visual y guerra en Colombia” (*Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Dossier de Estudios Visuales n.º 12-2 [2015]) desarrollo una noción de la ecología de las imágenes algo diferente, aunque relacionada con la que aquí se presenta.

Aunque la noción de la ecología de las imágenes ha estado implícita en los dos capítulos anteriores, es aquí cuando emerge con claridad. La razón es que, al estar basadas en el medio fotográfico (o filmico), las obras que se estudian en este capítulo y en el siguiente se relacionan, ya sea de manera directa o indirecta, con las imágenes televisivas y de prensa del conflicto, esto es, el tipo de imágenes que constituyen la mayor parte de las mediaciones visuales del conflicto, de su visualidad. Para los colombianos es difícil ver imágenes de, por ejemplo, personas desplazadas o desaparecidas sin evocar las imágenes de prensa o televisivas de estas personas. Por esta razón, se puede sostener que las obras fotográficas consideradas aquí, así como los filmes considerados en el siguiente capítulo, producen tanto significados como afectos con relación a este tipo de imágenes.



Figura 29. Jesús Abad Colorado, *Dieciocho trabajadores bananeros asesinados por las FARC en Carepa, Urabá, 1995*. Imagen cortesía de Jesús Abad Colorado.



Figura 30. *El cuerpo de Victor Julio Suárez Rojas, el Mono Jojoy, 2010. Imagen cortesía de Jesús Abad Colorado.*

Antes de considerar las obras, quiero abogar por la noción de la ecología de las imágenes de manera concreta. Consideremos la fotografía en la figura 29 tomada por el reconocido fotoperiodista Jesús Abad Colorado. Esta foto nos muestra los cuerpos de varios campesinos que fueron asesinados en el 2005 por soldados del ejército y de las autodefensas¹⁷. Podemos examinar esta fotografía, pero no por mucho tiempo. Esto es todavía más cierto respecto a las fotografías del cadáver del líder de las FARC Víctor Julio Suárez Rojas, alias el Mono Jojoy, las cuales fueron publicadas poco

¹⁷ La dedicación de Colorado a la documentación del conflicto es ampliamente reconocida, y no quiero desconocer su importante contribución. Mi propósito es, sencillamente, resaltar que sus imágenes, así como aquellas de otros fotoperiodistas, no están teniendo el impacto que deberían porque, a pesar de su valor, los colombianos no las estamos interrogando. El libro de Carolina Ponce de León titulado *Jesús Abad Colorado: mirar de la vida profunda* (Madrid: Planeta, 2015) hace una valiosa compilación del trabajo de Colorado.

después de que este fuera ultimado en un ataque aéreo (figura 30 —es significativo que los medios han mostrado imágenes de guerrilleros abatidos con mayor frecuencia que imágenes de soldados muertos, e incluso más que de paramilitares—). Horripilantes, estas imágenes hieren nuestros ojos. Es muy difícil examinarlas detenidamente. Como sugiere Julia Kristeva, los cadáveres se cuentan entre las cosas que suelen producir en nosotros una reacción abyecta debido a que la muerte, por definición, se encuentra allende del orden simbólico¹⁸. Estas fotografías demandan mucho, casi demasiado: no solo que confrontemos el horror de la guerra sino también que contemplemos nuestra propia mortalidad y la futilidad de la violencia.

Con relativa frecuencia se argumenta que la sobreabundancia de imágenes de actos violentos hace que nos tornemos impermeables a ellas. Aunque este argumento no debe ser generalizado, es plausible que describa acertadamente la relación que cierto sector de la sociedad colombiana tiene con las imágenes fotográficas del conflicto. Normalmente nos sobrepondríamos al dolor causado por imágenes como las que vemos arriba adscribiéndoles sentido, suturando la herida que crean en el orden simbólico por medio del poder reparador del entendimiento. Sin embargo, la exposición continua a tales imágenes restringe nuestra capacidad de atribuirles sentido¹⁹. Como sostengo en la introducción, la exposición excesiva a imágenes de cadáveres ensangrentados lleva a que nuestro sistema cognitivo les niegue un lugar en nuestra

¹⁸ Julia Kristeva. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (Madrid: Siglo XXI, 2006).

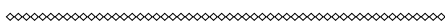
¹⁹ La noción psicoanalítica de la *sublimación* formulada por Kristeva me lleva a creer en esta función reparadora del entendimiento. Como afirmé en una nota anterior, Kristeva ve la sublimación como “la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal”. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (Madrid: Siglo XXI, 2006), p. 20.

experiencia cognitiva. Podemos mirar imágenes como estas de vez en cuando, pero nuestra *psique* evitará la exposición repetitiva a ellas. Cuando tales imágenes son desamarradas del puerto del sentido, cuando pasan a ser imágenes abyectas, somos libres de regocijarnos en ellas sin importar cuán repulsivas sean. Kristeva llama a este disfrute *jouissance*, definido como el placer que se experimenta cuando el ego es transgredido²⁰. Creo que así es como muchos colombianos han experimentado las fotografías violentas que los medios masivos les han arrojado en años recientes. Plausiblemente, la consecuencia de tal exposición ha sido la anestesia de su capacidad de reaccionar frente a ellas y de atribuirles sentido.

²⁰ Kristeva remite remite su noción de lo abyecto al concepto lacaniano de *jouissance*. Escribe que “no se sabe, no se desea; se disfruta. Violenta y dolorosamente. Una pasión” (*Poderes de la pervasión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* [Madrid: Siglo XXI, 2006], p. 9). En su perspectiva, *jouissance* es el afecto que nos remite a lo abyecto, incluso a pesar de su horror. Según Roland Barthes, existen dos estrategias textuales distintas y dos prácticas de lectura correspondientes, a las cuales llama, respectivamente, “textos de placer” y “textos de goce (*jouissance*)”. En tanto que la primera categoría corresponde al placer de la lectura como tal, la segunda “desacomoda los prejuicios históricos, culturales y psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos y valores” (*El placer del texto* [México DF: Siglo XXI, 1975], p. 25). Podemos añadir, de manera más general, que la denegación del placer del ego acerca el sentimiento de *jouissance* al sadismo: en ambos casos es, a través de la suspensión del placer, que se obtiene un goce mayor. Freud creía que la hostilidad del superego hacia el ego era un “sadismo primario”, el cual emergía como “una agresividad primordial, permanente y constitutiva, de la cual derivamos nuestra primera experiencia de *jouissance* en la formación y el desarrollo de nuestra conciencia” (Li-chun Hsiao, “Thanatos Gains the Upper Hand: Sadism, *Jouissance*, and Libidinal Economy”, *Concentric: Studies in English Literature and Linguistics* 29.1 (2003), p. 49. Si el placer de *jouissance* es innumerable es porque colinda con el sadismo.

La experiencia que resulta se caracteriza por la indiferencia: el conflicto es vivido como un fenómeno recóndito que no los afecta y con el que no hace falta que se involucren. “Lo siento mucho, pero no es mi problema”. Aunque no es posible presentar aquí evidencia empírica de esto, parece probable, como argumento en la Introducción, que tales imágenes hayan jugado un papel importante en la producción de la apatía hacia el conflicto que ha existido en los sectores urbanos. En tales imágenes, las víctimas del conflicto, independiente de si se trata de guerrilleros abatidos o campesinos masacrados, son presentados como un *otro* con quien se tiene poca relación y hacia quien, en consecuencia, se tiene poca obligación, abriendo la posibilidad de que emerja el placer irrestricto de lo abyecto. Esto, pienso, es una característica de la visualidad del conflicto armado en años recientes; una ecología de las imágenes del conflicto correspondiente consistiría en arrebatarle el dominio a este tipo de imágenes, no para condenarlas al olvido sino para erosionar sus efectos negativos sin menoscabar su valor histórico y, sobre todo, para que las imágenes que se están perdiendo en el olvido adquieran relevancia histórica. Como veremos, una parte importante de la dimensión política de las obras artísticas de carácter fotográfico, como las que este capítulo examina, consiste en evocar la necesidad de una ecología de las imágenes del conflicto.

IDEALES TRUNCADOS



En el muro de la galería vemos una serie de doce fotografías, cada una de ellas muestra a un hombre joven. El formato vertical y la escala natural de las imágenes nos invitan a observarlas de arriba abajo. Observamos el rostro del hombre. Se le ve serio, con cierto aire de dignidad. Nuestra mirada sigue su recorrido. El hombre se encuentra desnudo. Observamos las proporciones clásicas de la obra maestra de Miguel Ángel Buonarroti, *David*.

El tono blanco y negro ayuda a que realicemos esta asociación al otorgarle a la figura humana cualidades esculturales. Por supuesto, el título homónimo también apoya dicha asociación. La fotografía parece celebrar el ideal clásico del cuerpo masculino; sin embargo, esta apariencia es violentamente cuestionada cuando, en el momento en que nuestra mirada culmina su recorrido a través de la imagen, nos percatamos de que al cuerpo le falta la parte inferior de la pierna izquierda. La fotografía deja de ser una celebración de los ideales estéticos clásicos; la belleza de la imagen es así truncada.



Figura 31. Miguel Ángel Rojas *David*. 185 x 98 cm, 2005.
Imagen cortesía de Miguel Ángel Rojas.

El poder del *David* de Miguel Ángel Rojas depende de este truncamiento, el cual corta de tajo el placer estético prometido. Al ofrecer placer estético y después negarlo, la imagen nos desorienta. Como he venido sosteniendo, el afecto, entendido como una intensidad sin calificar, tiene el poder de desalojarnos de nuestras posiciones subjetivas a través de su capacidad de trastocar las convenciones e interrumpir nuestras intenciones y expectativas. En este caso, aquello que es interrumpido es nuestra expectativa de experimentar placer estético. Dado el impacto de las imágenes, nuestra relación con ellas no puede tomar la forma de la contemplación pasiva. En vez de ello, somos compelidos a relacionarnos con ellas de manera crítica, a interrogarlas, a intentar encontrarles un sentido más allá del placer estético.

¿Quién es el hombre en las fotografías? Aunque las imágenes no nos dicen a quién pertenece el cuerpo que vemos en ellas, hay una respuesta que es obvia, al menos para cualquier espectador consciente de la historia reciente en Colombia. Como se sabe, en el país hay sembradas una gran cantidad de minas antipersonales, colocadas tanto por los grupos guerrilleros como por los paramilitares. En consecuencia, el país tiene una de las cifras más altas de víctimas de este tipo de armas en el mundo, víctimas que típicamente son campesinos, niños, y soldados²¹. La juventud y textura del cuerpo en las imágenes indican que el hombre en ellas es o era un soldado. Pero no hace falta asumir esto ya que la información textual que ha acompañado a las fotografías

²¹ Según cifras del gobierno publicadas en el 2013, más de seis mil miembros de las fuerzas armadas y casi cuatro mil civiles, de los cuales casi mil eran niños, habían hasta ese momento muerto o caído heridos por las minas. Véase Grupo de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013).

cuando han sido exhibidas afirma que efectivamente el hombre es un exsoldado del ejército.

Como señalo en el segundo capítulo, la problemática de los soldados heridos en la guerra ha sido en buena medida ignorada, por lo menos hasta años recientes. Aunque las minas antipersonales constituyen un problema enorme, sus víctimas apenas han sido representadas en los medios masivos; de hecho, se podría argüir que, en el pasado reciente, han sido más frecuentes las imágenes de campesinos asesinados y guerrilleros abatidos. Las víctimas de las minas figuran poco en la visualidad del conflicto. Podemos aventurar una explicación: en tanto que la imagen de un cadáver, en su abyección, tiene un carácter chocante que es explotado por los medios, la imagen de una persona amputada tiene un impacto relativamente menor. Las víctimas de las minas frecuentemente sobreviven y, por lo tanto, siguen perteneciendo a aquello que Kristeva denomina el orden simbólico. Esto es todavía más cierto en el caso de los soldados heridos quienes, por lo menos en principio, siguen siendo parte del orden institucional.

David intensifica la reacción afectiva producida al ver una persona amputada a través de la creación de una tensión entre el ideal clásico de belleza del cuerpo en las imágenes y la evidencia de la pierna mutilada. Las imágenes no constituyen una reivindicación de un cuerpo lisiado; más bien hacen una denuncia del horror de la guerra. La consciencia de que estamos ante un cuerpo mutilado encuadra y modula los afectos producidos por las imágenes; su impacto inicial se convierte en un afecto poderoso que golpea nuestra sensibilidad. Al hacerlo, dicho afecto le hace contrapeso a la poca visibilidad de las víctimas de las minas antipersonales en los medios de comunicación, así como a la insensibilidad de la sociedad civil ante ellas.

¿Cuál es la fuerza que surge de estas imágenes, que golpea nuestra sensibilidad trastocando nuestra subjetividad? Al observar las imágenes, experimentamos un afecto desequilibrante que nos remite a las fuerzas violentas que han existido más allá

de ellas, las fuerzas que afectaron a la pierna del soldado. Claro está, este afecto es incomparable con la experiencia que debió vivir este hombre; empero nos indica su sufrimiento y, de manera indirecta, la violencia del conflicto. Esta indicación de la violencia se asemeja a aquella que nos encontramos en las obras estudiadas en el primer capítulo. Sin embargo, no podemos decir que *David* produce aquello que hemos llamado “afectos sublimes”, puesto que en esta obra la expresión de la violencia no depende de un desbordamiento formal, espacial o temporal sino de la representación de un cuerpo humano que exhibe los efectos de esta. Aquí la violencia emerge no a través de la intimación de una fuerza desmedida sino por medio de la indicación de sus efectos sobre el cuerpo.

Pienso que existe una doble indexicalidad en estas imágenes. Las fotografías declaran la presencia del hombre que vemos en ellas. Evidentemente este posó desnudo ante la cámara; su existencia es innegable, o, por lo menos, es innegable que existió. El hombre se yergue ante nosotros como testigo y testimonio de los horrores de la guerra. Es un soldado, pero también es un ciudadano y un defensor del Estado, hace parte de la sociedad a la cual nosotros, los espectadores colombianos, pertenecemos. Por medio de su indexicalidad fotográfica, la obra se relaciona con el mundo “real” del espectador, el mundo en el cual nos podemos reconocer como sujetos con responsabilidades éticas frente a los conciudadanos que han luchado en el conflicto. Pero hay más: la pierna mutilada también es un signo indexical. En tanto que las imágenes indican la presencia del soldado ante la cámara, la parte inferior de su pierna es indicada negativamente a través de su ausencia. La pierna mutilada es el índice de una fuerza violenta ejercida sobre el cuerpo del soldado. El miembro cercenado no existe ni en la imagen ni en el mundo. Aún más, es inimaginable: no hay un lugar posible para él en la imagen y no hace sentido en nuestro mundo. Es, en el sentido de Kristeva, un objeto abyecto. El sinsentido entra a la imagen por medio de

la pierna mutilada; esta es la fisura que desfigura el orden de la imagen, el elemento que amenaza todo aquello que esta de otro modo representaría sin ambages. Esta indexicalidad de segundo orden depende de la positividad de la indexicalidad fotográfica; a la vez la subvierte puesto que el miembro ausente trastoca la presencia del cuerpo del soldado.

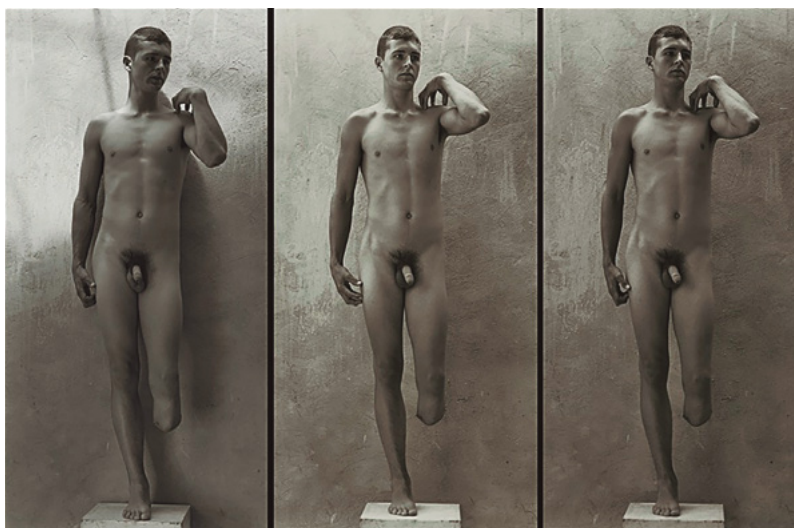


Figura 32. *David*, 2005. Imagen cortesía de Miguel Ángel Rojas.

Los afectos producidos por las fotografías emergen de la tensión propiciada por esta doble indexicalidad: si por un lado el enunciado “esto ha sido” subtiende la existencia del joven, por el otro la indicación negativa del evento violento que le amputó la pierna trae la fuerza de la violencia a la imagen, subvirtiendo nuestras expectativas iniciales y dislocando nuestra posición de espectadores. Aquí el enunciado “esto ha sido” no es la finalidad de las fotografías; más bien es su punto de partida, su aspecto más inmediato, la condición de posibilidad de la tensión afectiva que producen. En *David*, la indexicalidad hace más que simplemente

denunciar los efectos de las minas antipersonales: estructura la producción afectiva de la obra.

Hay otro aspecto de la producción afectiva de *David* que debemos considerar, uno que también concierne a nuestra posición subjetiva de espectadores. La erotización del cuerpo que vemos en las imágenes es conspicua. Observamos un cuerpo desnudo, un cuerpo joven y estéticamente placentero, esto es, a excepción de la pierna amputada. El cuerpo se encuentra dispuesto para nuestro placer estético, y quizás, erótico. Como ha sido señalado en numerosas ocasiones, la cámara *captura* a su objeto, colocándolo en una suerte de suspensión inanimada. Congelado por la imagen fotográfica, el joven no puede rechazar nuestras miradas. Alguna vez fue carne de cañón, ahora, objetivado por la cámara y desprovisto de agencia, se somete a ser consumido por nuestros ojos. Pero la evidente ausencia de la pierna le otorga un tono ominoso a dicho consumo visual. Al hallar placer en la contemplación de un cuerpo desnudo y congelado ante nosotros sin más opción que someterse a nuestra mirada, ocupamos una posición dominante, una posición que es reforzada por el hecho de que el cuerpo se encuentra incompleto. Nosotros, dueños de cuerpos completos y en plena posesión de nuestra agencia, nos sentimos más poderosos que el cuerpo en las imágenes. Nuestra mirada descubre en sí misma una violencia potencial. La posición de sujeto que ocupamos no nos acerca al hombre en las imágenes; no se trata de una posición de empatía. Más bien, nos encontramos en una relación incómoda con el hombre, en la cual nos sentimos más cercanos a la posición de los agentes de la violencia que a la de las víctimas de esta. El reconocimiento de la posición subjetiva que ocupamos en tanto que espectadores, sin importar cuán intuitivo o diluido sea, tiñe nuestra relación con las imágenes con una sensación de intranquilidad, la cual potencia la tensión afectiva que estas provocan.

Al ver las imágenes, ¿qué es más fuerte? ¿El placer estético o la sacudida del afecto? Algunos espectadores podrán priorizar

el placer, pero seguro otros, quizás la mayoría, le darán curso a la tensión afectiva. O será a veces lo uno y a veces lo otro, dependiendo de dónde enfoquemos nuestra mirada. Como sea, en el segundo caso nuestra posición es insostenible; en consecuencia, debemos retrotraernos de ella. La promesa de placer contemplativo le da paso a la necesidad de ejercer nuestra agencia en cuanto espectadores. En este caso, no nos abandonamos a la inconmensurabilidad de lo abyecto, sino que nos abrimos a la reflexión crítica, la forma más habitual de la agencia del espectador. Siguiendo a Gilles Deleuze, podemos decir que *David* es ante todo un signo *sensible* que, al ser sentido, se convierte en un catalizador del pensamiento crítico²². Como cualquier otra acción, el pensamiento requiere del afecto. El *David* de Rojas provoca el pensamiento no solo porque, como dirían algunos de los defensores del conceptualismo, “contiene” un discurso o una reflexión crítica, sino porque produce una inquietud sensible que debe ser resuelta a través de la indagación crítica. En tanto que la pierna amputada permite que la negatividad de lo abyecto entre en el ensamblaje afectivo propiciado por la obra, el espectador puede resistir los enviones de lo abyecto al involucrarse de manera crítica con la obra, otorgándole así sentido.

Al considerar la manera en que *David* provoca el pensamiento, debemos enfocarnos en su elemento semiótico principal, la referencia al *David* de Miguel Ángel Buonarroti. Interpretemos esta referencia con relación al conflicto armado. La escultura de

²² Deleuze escribe en *Proust y los signos* que un “signo encontrado” es un “signo sentido” que “moviliza la memoria, pone el alma en movimiento; pero el alma, a su vez, emite el pensamiento, le transmite el apremio de la sensibilidad, la fuerza a pensar la esencia, como la única cosa que debe pensarse”. “Proust y los signos”, *Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional*, n.º 38-39 (1971), p. 25.

Buonarotti es, plausiblemente, el símbolo más reconocible del ideal clásico de belleza del cuerpo y de los ideales del humanismo; así, las fotografías de Rojas nos invitan a tomar a este como un referente. Sin embargo, al ser el conflicto el marco de referencia general, en nuestra lectura los valores estéticos y morales del humanismo emergen no como finalidad sino como elementos que informan el trabajo de mediación de la obra.

En la versión del humanismo del siglo XVI, la historia bíblica de David y Goliat es una alegoría del triunfo de la agencia y la voluntad humana sobre la fuerza bruta. David, el campeón de los israelitas, lucha contra el gigante campeón de los filisteos, Goliat. Temerario y confiado, David rechaza el ofrecimiento de la armadura personal del rey Saúl, responde a los insultos de Goliat y lo derrota en un breve combate, derrumbándolo con un preciso lance de honda. Su confianza en sí mismo deriva, claro está, de que no solo es el campeón de los israelitas sino también de Yahveh; la historia de su triunfo es por lo tanto la historia del triunfo del pueblo del Dios de Israel sobre el paganismo, el cual evoca, entre otras atribuciones idiosincrásicas, una cercanía con la naturaleza y la vida incivilizada²³. Gracias a la creencia de que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, esta historia se convierte, en el contexto del humanismo, en el triunfo de la virtud sobre la fuerza, de la capacidad del hombre para perfeccionarse sobre las pulsiones del cuerpo, de la dignidad sobre la barbarie, de la humanidad sobre lo inhumano.

²³ El término *pagano* proviene de la palabra en latín “*paganus*”. Originalmente se refería a una “región delimitada por marcadores”, pero fue relacionada gradualmente con el campo y con quienes vivían allí. Por extensión, pasó a ser usada para referirse a aquello rústico, inculto, desentendido.

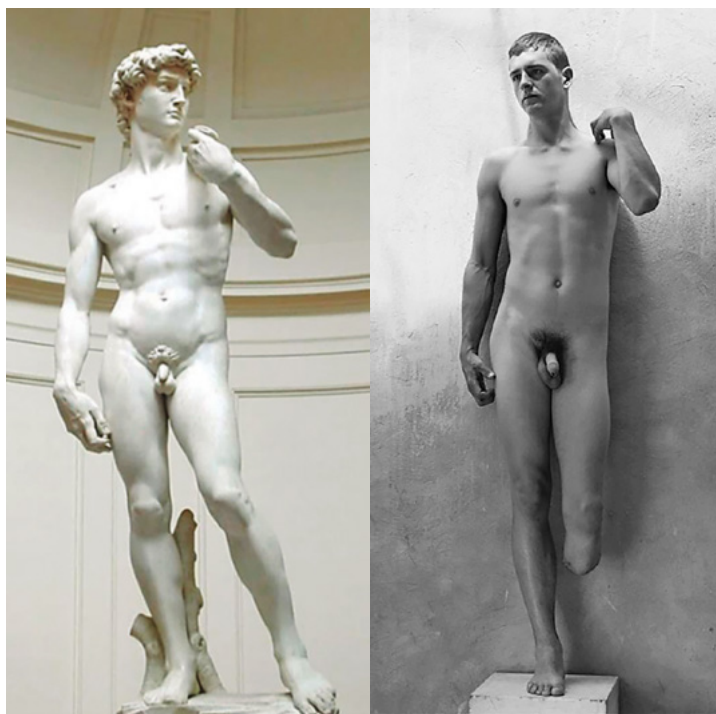


Figura 33. El *David* de Miguel Ángel Buonarrotti (Wikimedia commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelos_David.jpg, Imagen bajo licencia abierta Creative Commons) y la obra homónima de Miguel Ángel Rojas (imagen cortesía de Miguel Ángel Rojas).

Estas connotaciones juegan un rol importante en la celebrada escultura de Buonarrotti, la cual equipara la masculinidad y la belleza física con la virtud moral²⁴. El *David* de Buonarrotti no

²⁴ La historia de la primera exhibición pública de la estatua es ilustrativa de esto. La estatua fue originalmente comisionada como parte de una serie de esculturas de los profetas, siendo la única que se completó. Fue instalada en la plaza donde se localiza el Palazzo della Signoria, la sede del gobierno de Florencia. *David* fue dispuesta de tal forma que la mirada desafiante del héroe bíblico se dirigiera a Roma.

solo constituye un ejemplo paradigmático del ideal renacentista de la belleza corporal, sino que también ejemplifica las nociones humanistas de la dignidad y la confianza en sí mismo. A primera vista se podría decir, como han sugerido varios comentaristas, que el *David* de Rojas dignifica a los soldados que han caído en los campos minados²⁵, pero es difícil sostener esta perspectiva si se le compara con la estatua de Buonarroti. Se resaltan tres diferencias. Primero, el *David* del maestro renacentista ostenta una mirada orgullosa y desafiante: su mentón levantado y la intensidad de su mirada hacen que parezca estar mirando directamente a los ojos del enemigo. En comparación, el soldado de Rojas, aun cuando conserva su dignidad, parece ensimismado y resignado. Este sentido de resignación es complementado por la rigidez de su postura: mientras que el *David* de Buonarroti posa en el grácil *contrapposto* que hace parte del canon de la representación de la figura humana en el alto Renacimiento, el *David* de Rojas se ve tieso e incómodo debido a que debe sostener la totalidad de su peso sobre una sola pierna. En comparación con la confiada dignidad del *David* de Buonarroti, la dignidad del soldado de Rojas resulta irónica. La tercera y diferencia más evidente tiene que ver con el medio utilizado por cada artista. En la escultura de Buonarroti, podemos hallar en toda su plenitud aquello que Benjamin llama “aura”, la reverberación secular de la materialización de la divinidad que alguna vez se le atribuyó a la obra de arte²⁶. El *David* de Buonarroti porta el aura de la presencia

²⁵ Véase el comentario de Nicolás Morales Thomas sobre *David*, “David, Miguel Ángel Rojas”, *Revista Arcadia* n.º 100 (enero de 2014).

²⁶ La noción de aura de Benjamin se puede interpretar como un afecto complejo. El aura resulta del ensamblaje de la presencia material de la obra de arte en conjunción con la expectativa, forjada a través de la alianza de siglos entre el arte y la religión, de que la obra revela una fuerza o presencia trascendental. A esto se suman las prácticas

de la divinidad de los israelitas, cristianizada a través del relato bíblico y secularizada no solo a través del ideal clásico de belleza sino también por medio de la noción de genio artístico²⁷. Por el contrario, el *David* de Rojas no es una pieza única sino una serie. En la pieza fotográfica de Rojas, hay un aura que deriva de la singularidad de cada imagen (en cada una de las doce imágenes, el soldado varía ligeramente su postura) y de la referencia a la famosa escultura renacentista. Pero esta aura es opacada por la serialidad de la obra: la repetición de la imagen del *David* de Rojas contradice la singularidad de la figura mítica de David. Aunque vemos al mismo soldado en cada imagen, la obra en su conjunto evoca la serialidad de los escuadrones militares modernos. La repetición convierte a lo que de otra forma sería un cuerpo único en una alusión al hecho de que la guerra consume y descarta cuerpos y vidas humanas sin espavientos. El carácter único del David mitológico es reemplazado por la multiplicidad serial del *David* de Rojas. El aura brilla débil en el fondo, como un tenue resplandor que se extingue lentamente.

Mientras que a primera vista el *David* de Rojas parece un gesto de humanización de un soldado mutilado y de dignificación de los soldados que han sufrido las consecuencias de las minas, una lectura cercana de la obra y de sus alusiones históricas y conceptuales lleva a que la interpretemos como una alusión a una humanidad fallida, a la pérdida de individualidad, a la anulación de la agencia individual por la maquinaria de la guerra y a la explotación de la vida humana por parte del poder estatal. La

mistificantes de los museos, las galerías y los historiadores del arte. El aura es la experiencia afectiva del ensamblaje constituido por estos elementos materiales, expectativas y mistificaciones.

²⁷ Aunque hay una copia de la estatua en la Piazza della Signoria en Florencia, el *David* de Miguel Ángel claramente mantiene su estatus de pieza única.

referencia a la escultura renacentista tiene más sentido cuando la leemos no como un gesto que busca restaurar un humanismo perdido sino como un comentario irónico, el cual reverbera en la coincidencia entre el nombre del maestro florentino y el del artista colombiano. También encuentra eco en la historia del origen de la obra. Rojas cuenta que la idea inicial era comparar las columnas de yeso baratas que alguna vez se encontró en una venta de carretera, cuyas estrías estaban pintadas, con “las más perfectas columnas neoclásicas que tiene Colombia”, con las del Capitolio en Bogotá²⁸. Esta idea falló, pero, en el paso de las columnas al tema de David, la ironía de la comparación inicial se mantuvo.

La indexicalidad de las fotografías señala eventos que acaecieron allende de ellas: el dolor sufrido por el cuerpo representado en ellas antes de que fueran realizadas, la tragedia a la cual solo se pueden referir desde la distancia. Las alusiones alegóricas que encuadran la indexicalidad de la pierna amputada provocan la pregunta: “Si este es el David colombiano, ¿quién es el Goliat?”. Esta pregunta no solo concierne a las circunstancias en las cuales el soldado perdió su pierna; de manera más general, concierne a la brutalidad de un conflicto degradado en el cual las guerrillas han recurrido extensivamente a las minas antipersonales, así como el Ejército Nacional a la injusticia de enviar hombres jóvenes provenientes de contextos sociales desventurados a sufrir en los campos minados. En últimas, concierne al trato inhumano hacia las víctimas, quienes por mucho tiempo han sido vistas como ciudadanos dispensables por la sociedad a la cual pertenece el

²⁸ En declaraciones dadas para el catálogo de exhibición de *La Vitrina* 2008. Véase Miguel Ángel Rojas, “David 2005”, *La Vitrina* (28 de febrero-15 de marzo de 2008), acceso 28 de septiembre de 2013, http://www.lugaradudas.org/publicaciones/vitrina_miguel_angel_rojas.pdf.

espectador. Es posible imaginar a un habitante de las grandes ciudades que, oscilando entre el placer estético y la dislocación afectiva, en un momento de brutal honestidad, se reconoce en Goliat.

A través de la presentación de *David* en museos y galerías de arte, el legado trágico de los cuerpos lisiados por las minas antipersonales es puesto de relieve ante espectadores que, probablemente, no han sido afectados por el conflicto de manera directa²⁹. La conciencia de la falla de los ideales humanísticos —los derechos humanos, la supuesta inalienabilidad del cuerpo— que la obra propicia media el horror del conflicto para aquellos que lo han vivido desde la distancia. En esto consiste el trabajo político de *David*, aquello que le permite ser una mediación valerosa del conflicto: no se trata de que dicha distancia se reduzca a través del encuentro con la obra, sino de que nos hacemos conscientes —en primer lugar, de manera visceral, pero en últimas de manera reflexiva— tanto de la distancia que nos separa de las víctimas del conflicto como de la necesidad de sobreponernos a ella.

CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS

En contraste con nuestra experiencia del *David* de Rojas, ante *Signos cardinales* de Libia Posada oscilamos entre la cercanía y la distancia con el referente de la obra. Se trata de una fotoinstalación compuesta por una serie de doce fotografías en blanco y negro que muestran las piernas de un número igual de personas desplazadas. El espectador entra a un espacio blanco, clínico y

²⁹ En la lista de espacios en los cuales ha sido presentada la obra podemos incluir la Galería Casas Reigner, el Museo Nacional de Colombia, la Biblioteca Luis Ángel Arango y el lobby del Centro Comercial San Martín, todos estos en Bogotá.

aséptico, reminiscente de una sala de hospital, y queda rodeado por las fotografías, las cuales están instaladas a la altura del suelo. A primera vista, el tema de las fotografías podría parecer extraño, quizás poco atractivo, sin embargo, esta impresión se disuelve al descubrir las trazas y marcas sobre las piernas. Al acercarse queda claro que estas líneas representan las rutas y geografías que las piernas han recorrido, lo cual es respaldado por las líneas y la tabla de convenciones cartográficas que acompañan la instalación de las fotografías. Así, pasamos de observar las imágenes desde una posición distante a mirarlas a corta distancia con el fin de examinar las marcas y trazos, descubriendo cada vez nuevas rutas y trayectorias.

Al igual que el proyecto de Ludmila Ferrari, las imágenes fueron producidas por medio de una serie de encuentros y talleres que la artista realizó con un grupo de personas desplazadas, principalmente mujeres. A estas personas se les pidió que dibujaran las trayectorias de sus desplazamientos sobre mapas de sus regiones de origen y se les motivó a que contaran sus historias de desplazamiento. La artista trazó los mapas resultantes sobre las piernas de los participantes, para luego fotografiarlas contra un fondo de color neutro. El dibujo sobre la piel humana es un acto común en el arte contemporáneo, así como la comparación del mapa con la piel. Sin embargo, estas estrategias ganan un significado particular en las imágenes de Posada, debido a su tema y a su relación con el conflicto armado.



Figura 34. Libia Posada, *Signos cardinales*. 100 x 75 cm, 2009.
Imagen cortesía de Libia Posada.

Como mencionamos en el segundo capítulo, las víctimas del desplazamiento forzado han sido invisibilizadas por el régimen de las imágenes del conflicto. Esto no quiere decir que no existen imágenes de ellas; más bien, su invisibilidad resulta del poco reconocimiento y la poca atención que han recibido. En un artículo del año 2014, Vladimir Olaya y Martha Cecilia Herrera analizan las imágenes de las víctimas del conflicto publicadas a lo largo de las últimas dos décadas³⁰. Olaya y Herrera apuntan que los

³⁰ Martha Cecilia Herrera y Vladimir Olaya. “Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (2) (2014), pp. 89-106.

medios masivos tienden a presentar a las víctimas bajo categorías generalizadoras —siendo “víctimas del desplazamiento forzado” la más frecuente—, sin ofrecer información sobre sus identidades o las circunstancias de su victimización. Estas imágenes son publicadas no como evidencia o como documentos referidos a víctimas individuales sino por su impacto emocional. En consecuencia, constituyen catálogos homogéneos del sufrimiento producido por el conflicto —después de todo, las categorías bajo las cuales es posible ubicar el sufrimiento son mucho menos numerosas y variadas que las posibles representaciones de circunstancias e historias individuales. El resultado es un flujo de imágenes que, a partir de los primeros años de la década de los noventa, han estado entregando una descarga emocional monótona y reiterativa; según mi propio argumento, el efecto de esta descarga es la desensibilización ante el sufrimiento de las víctimas.

Al igual que las imágenes de los medios masivos estudiadas por Olaya y Herrera, las fotografías de Posada nos dicen poco acerca de las identidades de los sujetos a quienes pertenecen los fragmentos de cuerpos que vemos en ellas, ni siquiera nos muestran los rostros de las víctimas. Aunque en cuanto a fotografías hay representación mimética en las imágenes, lo interesante es su capacidad de involucrarnos afectivamente con las circunstancias de los desplazados. De manera parecida a la obra de Rojas, al involucrarnos de esta forma, estas fotografías les hacen contrapeso a los efectos de las representaciones habituales de las víctimas del desplazamiento forzado. Al contrario de lo que suele suceder con las imágenes de las víctimas que han circulado en los medios masivos, estas imágenes llaman nuestra atención.



Figura 35. *Signos cardinales*, 2009. Imagen cortesía de Libia Posada.



Figura 36. *Signos cardinales* (detalle). Imagen cortesía de Libia Posada.

Observamos las fotografías sabiendo que son imágenes de personas desplazadas. Esto ha sido anunciado de antemano y es también sugerido por el título y por la tabla de convenciones cartográficas que acompaña a las imágenes. Pero, sobre todo,

somos atraídos por aquello que nos muestran. La impresión duotonal y el fondo lavado hacen que las piernas parezcan piezas de museo, como si fueran ejemplares de una taxonomía extraña. Las piernas son puestas en plena evidencia; raras veces vemos piernas humanas de esta manera. El encuadre las corta a la altura de las rodillas; abstraídas, las piernas parecen tótems o bien ejemplares médicos. Aunque a primera vista las imágenes pueden parecer repetitivas, rápidamente descubrimos distintas formas y contornos: algunas de las piernas son gruesas y voluminosas; otras, delgadas y huesudas. Congeladas por la imagen fotográfica, cercenadas por el marco de la imagen, las piernas parecen objetos casi inertes, sin embargo, al acercarnos, descubrimos que hay mucho más por ver.

A manera de ejemplo, detengámonos sobre la imagen que vemos en la figura 37. Gruesas y protuberantes, estas piernas no nos ahorran un solo gramo de su peso. Ellas dan fe de una vida deambulante y evidencian una salud precaria. Las rodillas y los tobillos casi desaparecen por debajo de la carne. Al acercarnos, notamos las marcas grabadas sobre la carne y la piel. Esta última está arrugada y parece manchada en algunas partes. La uña rota habla de una vida de dificultades. Pero quizás la característica más destacada sean las venas varicosas, las cuales surcan la piel como ríos caudalosos o trochas imposibles. Las venas se funden con las líneas cartográficas. Estas no son las piernas de habitantes de las urbes; al contrario, es evidente que su dueña está acostumbrada al trabajo duro, a caminar descalza, a las cargas pesadas y el terreno duro. Si de lejos las piernas parecen objetos estáticos, de cerca portan las marcas de una vida adversa.

vista inicial las piernas son objetivadas por la imagen fotográfica, la escala de las imágenes y su posición baja sobre la pared nos invitan a acercarnos a ellas. Inicialmente, notamos los volúmenes de las piernas; posteriormente, somos atraídos por las texturas, las superficies, las líneas cartográficas y los nombres que emergen gradualmente a medida que nos acercamos. De cerca, el formato de las imágenes hace que perdamos de vista los contornos de las piernas, las cuales llenan nuestro campo visual; así, tocamos las pieles con los ojos.

Este movimiento de lo óptico a lo háptico es un elemento clave en nuestra experiencia afectiva con las imágenes. Al pasar a un modo visual háptico, el objeto de la mirada deja de ser un objeto distante, completo e identificado y pasa a ser una superficie de sensaciones y afectos. A corta distancia, ya no dominamos la escena. La mirada renuncia a su posesividad, su pulsión objetificadora, su función de distanciamiento. Los efectos de la visión háptica desestabilizan nuestra posición de sujeto. Esto es, nuestra subjetividad mengua y falla; se abre. Esta modulación de la subjetividad es la manera en que la visión háptica nos afecta; es propiamente el afecto en acción. Podríamos decir que a corta distancia el ver y el sentir se mezclan.

¿Qué es aquello que sentimos al ver *Signos cardinales*? ¿A qué *se abre* nuestra subjetividad? A corta distancia la piel deviene mapa y el mapa deviene piel. Sin embargo, estos mapas no son comparables con las abstracciones geográficas de los mapas normales. Sin importar cuán exactos se tracen, los mapas siempre dejan de lado elementos importantes del paisaje que representan: las fuerzas y los procesos que los han formado, las formas de vida que sostienen, los eventos que acaecen en él. En las fotografías de Posada, el mapa se funde con las impresiones de fuerzas reales, fuerzas que han aporreado y deformado, que han pesado sobre la carne y tallado surcos en ella. (¿Cuáles fuerzas causaron la deformación en los dedos que vemos en la figura 38?). Según José Luis Pardo, el paisaje es la manifestación en *extensión* de las

fuerzas de la naturaleza; estas cartografías están marcadas por fuerzas externas y por las afecciones del desplazamiento. Estas fuerzas no pueden ser aprehendidas discursivamente; tan solo podemos sentirlas. En el registro háptico, estas fotografías son cartografías afectivas.



Figura 38. *Signos cardinales*. 100 x 75 cm, 2009.
Imagen cortesía de Libia Posada.

A la luz de la distinción entre lo óptico y lo háptico, la pregunta “¿qué ha sido?” adquiere un valor particular. Podemos decir, en el registro óptico, que los individuos desplazados estuvieron presentes ante la cámara y que alguien (la artista) trazó las líneas sobre su piel. Vemos las piernas de personas que existen o que al menos existieron; se trata de piernas reales. Sin embargo, apenas entramos en el registro háptico, las fuerzas que marcaron la piel

toman prevalencia, son fuerzas que ahora parecen tan reales como las piernas mismas. Así como en la imagen de las huellas sobre la arena húmeda que Charles Sanders Peirce usó para ejemplificar el concepto del signo indexical, la carne registra las fuerzas que la han afectado³². En el sentido de lo háptico, la indexicalidad se refiere no tanto a la presencia del objeto fotográfico como a la impronta de fuerzas externas.

Al igual que en la obra de Rojas, hay de hecho una doble indexicalidad en estas imágenes: las marcas y los traumatismos son signos de fuerzas que a través de la repetición se han convertido en el *habitus* de la carne y la piel; la cámara, a su vez, da testimonio de su existencia³³. Aquí el poder de la fotografía consiste en su habilidad de condensar dentro de una sola imagen un proceso que ha acaecido a lo largo de toda una vida. Así como el paisaje geológico expresa las marcas de procesos de formación y erosión que ocurrieron a lo largo de un lapso de tiempo prolongado, las fotografías llevan la marca de fuerzas externas que han afectado a las piernas a lo largo de las vidas de sus dueños. La indexicalidad fotográfica de primer orden fija y hace evidentes a estas fuerzas.

³² Me refiero, por supuesto, a la clasificación de los signos que hace Charles Sanders Peirce, en función de los objetos mismos, según las categorías de *ícono, índice y símbolo*. Charles Sanders Peirce, “Logic as Semiotic: The Theory of Signs”, *Philosophical Writings of Pierce* (New York: Dove, 2012).

³³ No sigo aquí la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu, sino el uso que hace el filósofo José Luis Pardo de este término. En *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991), Pardo se refiere al paisaje como el “hábito de la naturaleza”. En este sentido, el *habitus* está constituido por las fuerzas de la naturaleza que se inscriben en la superficie de la tierra, inscripciones expresadas en las formas del paisaje.

Esta doble indexicalidad impregna a las fotografías de una gran intensidad afectiva, una intensidad producto de la oscilación entre una posición de dominación visual y la apertura a fuerzas externas. La una le sirve de fundamento a la otra: en tanto que la distancia objetualizante de nuestra posición inicial es necesaria para que las marcas sobre la carne y la piel puedan afectarnos, es a través de la modulación desde lo óptico hacia lo háptico que el afecto se torna sensible. No se trata de que esta modulación de nuestra subjetividad abra un espacio para que el afecto emerja; se trata, repitiendo, de que esta modulación es el afecto, la diferencia que la obra produce en nosotros. Al igual que en las imágenes de Rojas, la indexicalidad constituye aquí la estructura de imagen que subtiende la emergencia del afecto, el elemento *sine qua non* que nos permite intimar las fuerzas que han afectado a los dueños de las piernas. En un nivel, la indexicalidad informa nuestra posición visual dominante al objetualizar al sujeto fotográfico; en el otro, es crucial para la expresión de las fuerzas violentas que han marcado las superficies de piel que vemos en las imágenes. Gracias a esta doble indexicalidad, nuestra subjetividad modula en el paso de un registro al otro. La imagen se encuentra imbuida de este potencial, el cual nos espera, presto a ser actualizado.

Para entender bien la función de mediación de estas fotografías, debemos considerar las circunstancias con las cuales se relacionan. El desplazamiento forzado no solo implica la pérdida de la tierra y de las posesiones materiales sino también la pérdida de la base social y cultural, de las raíces personales. El desplazamiento constituye una pérdida de la identidad personal, una experiencia de pérdida de sí mismo, de alienación; como tal, es una experiencia profundamente traumática. Así como las víctimas de eventos atroces suelen expresar que lo que han vivido es inenarrable, las víctimas del desplazamiento forzado mencionan que se debe vivir la experiencia para saber cómo se

siente³⁴. Mientras que el desplazamiento forzado es siempre una tragedia en un sentido material, la consecuencia más nefasta para sus víctimas es la tragedia emocional que produce el desarraigo.

Dicha experiencia de alienación es enfatizada en la obra de Posada a través de la fragmentación y objetualización del cuerpo. Sugiriendo la violencia física sufrida por muchos en medio del conflicto (y también la deshumanización del individuo en la práctica médica), el encuadre separa las piernas de sus dueños. Los sujetos de estas fotografías han sido doblemente desplazados: no solo han sido forzados a abandonar sus hogares —y las formas de vida relacionadas con ellos— sino que también han sido removidos de las imágenes. Como mencioné antes, en el registro óptico, estas piernas parecen objetos inertes. Esta cosificación, en su violencia, constituye el índice de un sujeto que debemos buscar en otra parte —pero ¿dónde?—. Mientras que las rutas trazadas en las piernas de los desplazados sugieren los caminos de sus vidas marcadas por la violencia, estas piernas velan tanto sobre sus dueños como aquello que revelan.

Sin embargo, en el registro háptico las imágenes se encuentran imbuidas de fuerzas. Las fotografías de Posada, citando una vez más la sugestiva formulación de Pardo, *espacializan el tiempo e*

³⁴ En el reporte *¡Basta ya!* se recoge el siguiente testimonio de un desplazado: “O sea, es que uno tiene que ser desplazado para narrar esto, pues. Alguien que nunca ha sido desplazado no puede tener ese sentimiento (...). Yo diría, inclusive, que era más pobre allá que aquí, pero más rico en todos los sentidos allá. En todos los sentidos, porque allá me estaba yo con mi gente, con mi comunidad... La gente me estaba buscando: ‘hagamos esto, hagamos lo otro’. Esa era mi vida: mi grupo de danza, mi casa de la cultura, los viejitos. O sea, era un modo de vida que eso no tiene precio”. Véase Grupo de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013), p. 73.

intensifican el espacio. La geología se convierte en el tropo central de las fotografías, en el marco que encuadra las marcas de la carne y la piel. De manera converso, el sendero, el camino, se relaciona con las historias personales de los dueños de las piernas y con su desplazamiento en tanto que evento temporal. En este sentido, las fotografías no son el registro visual de un instante en el tiempo sino más bien un signo denso que ensambla elementos alegóricos e indexicales con el fin de evocar el pasado de los sujetos que vemos en ellas. Estas fotografías sugieren una historia —y por lo tanto una temporalidad— que busca ser desentrañada, así como una geografía —y por lo tanto una espacialidad— que solicita ser narrada.

Las trayectorias y los símbolos dibujados sobre las pieles constituyen alegorías del desplazamiento forzado. Las líneas trazadas, como señala Posada, remiten a los trazos preliminares de los cirujanos, añaden una dimensión evocativa a las impresiones de fuerzas externas en la piel; la cualidad alegórica de la intervención de la artista adquiere un sentido de realidad a través de la cualidad indexical de la imagen fotográfica³⁵. Las líneas trazadas sobre la piel, menciona Posada, parten de una semiótica médica; de esta manera, se funden con las marcas de la piel³⁶. Los nombres en los mapas apoyan este sentido de realidad: Florencia, Caquetá, El Pajuil, Belén de los Andaquíes, Bogotá; todos son lugares que podemos identificar. Así como lo hacen las convenciones cartográficas, particularmente los símbolos enumerando los recorridos forzosos realizados por las víctimas (en algunas se cuentan hasta ocho desplazamientos). Los mapas son tan reales como las piernas. En su consonancia, estos elementos indexicales y alegóricos evocan territorios inexplorados

³⁵ Entrevista con el autor realizada el 9 de febrero de 2018.

³⁶ Entrevista con el autor realizada el 9 de febrero de 2018.

y trayectorias desconocidas. Nos percatamos de la distancia que nos separa no solo de los individuos en las imágenes sino también de sus experiencias en tanto que víctimas.

Signos cardinales no solo se refiere a un evento inmediato sino también a circunstancias allende del tiempo y el espacio de la imagen fotográfica. En consecuencia, existe una tensión entre la proximidad háptica del espectador y la evocación de historias de vida e identidades que son inconmensurables a través de las fotografías. Podemos sentir las fuerzas que han afectado a estos cuerpos, los efectos de su trasegar, las penurias que han debido soportar. Nos afecta la invisibilidad de los sujetos en las fotografías, su silencio, su alienación y su anonimato. Tan cerca, tan lejos: al ensamblar elementos semióticos de registros diversos, las fotografías colocan las experiencias de los sujetos en ellas allende de las experiencias de los espectadores; en otras palabras, ellas crean una conciencia afectiva de la distancia que existe entre el espectador y las víctimas del desplazamiento forzado.

A pesar de la cosificación que estas fotografías operan, ellas logran mantener la experiencia de lo abyecto a raya. Podrán afectarnos, pero nada previene que les adscribamos sentido. Los fragmentos corporales solicitan que los completemos, que reconstruyamos sus historias, que descubramos las circunstancias de los cuerpos a los cuales pertenecen, que nos imaginemos las luchas, las ansiedades, los dramas y las tragedias de sus dueños. En últimas, es a través de nuestra imaginación que podemos trascender la violencia de la cosificación que las fotografías instauran en el registro óptico; en última instancia, solo nuestra agencia puede mantener a raya los embates de lo abyecto.

Las fotografías de Posada nos invitan a que sigamos sus indicios, sus índices; sugieren que atravesemos las geografías del desplazamiento forzado y reconozcamos las tragedias de las víctimas. Al igual que *David*, la obra ha circulado en espacios de galería y museos. En este contexto, se distancia tanto del flujo de imágenes de las víctimas producido por los medios masivos,

como de las actitudes que han existido en los centros urbanos hacia las víctimas del desplazamiento forzado —y en general hacia las víctimas del conflicto. Así, la obra abre un espacio de encuentro afectivo no con los desplazados sino con su sufrimiento y con la distancia que nos separa de ellos. *Signos cardinales* nos hace conscientes de esta distancia de manera visceral e instala en nosotros la necesidad de sobreponernos a ella al cargarnos de afectos incómodos capaces de provocar nuestra imaginación y nuestro pensamiento y, quizás, capaces de llevarnos a actuar.

AGENCIAS FUGACES

~~~~~

*Aliento* de Óscar Muñoz constituye la más sutil de las obras consideradas en este estudio. A primera vista, esta obra parece modesta: una serie de diez pequeños discos metálicos sobre la pared de la galería, sus superficies lisas y pulidas reflejando el espacio circundante. En principio, tan solo nos encontramos con nuestra propia imagen distorsionada; sin embargo, con un hálito, literalmente, traemos a la existencia las imágenes de varios individuos anónimos. Las imágenes fotográficas —tan discretas como los discos— aparecen a medida que nuestro aliento se condensa sobre las superficies metálicas; por un breve momento, vemos en cada disco el semblante de una persona desconocida. Las imágenes rápidamente desaparecen con la evaporación de la condensación y quedamos de nuevo ante las superficies pulidas. No hay nada espectacular en esta obra. Todo en ella sucede sin protagonismos, fugazmente, en silencio.

¿Quiénes son los individuos en estas imágenes? *Aliento* no nos da información sobre ellos. Pequeñas y con poco detalle, las imágenes son tan modestas como los discos metálicos. Creadas imprimiendo grasa sobre las superficies metálicas, su alto contraste y color duotono les dan una apariencia discreta. Aunque podemos distinguir las características de los individuos en ellas, son copias

de fotos de baja calidad. Sabemos que son transferencias de imágenes de periódico porque podemos ver en algunas de ellas los bordes de la impresión original; los bordes, por demás, enfatizan el carácter anti-conmemorativo de las imágenes. Sin embargo, estas no se encuentran acompañadas por los nombres y los pies de imagen con que habrían sido publicadas en los periódicos. Recontextualizadas como obra de arte, las imágenes enfatizan la ausencia de los individuos que vemos en ellas. A medida que desaparecen, el tema de la obra se hace evidente: *Aliento* se refiere a quienes han desaparecido en medio del conflicto.



Figura 39. Óscar Muñoz, *Aliento*, 1995-2002. Imagen cortesía de Óscar Muñoz.

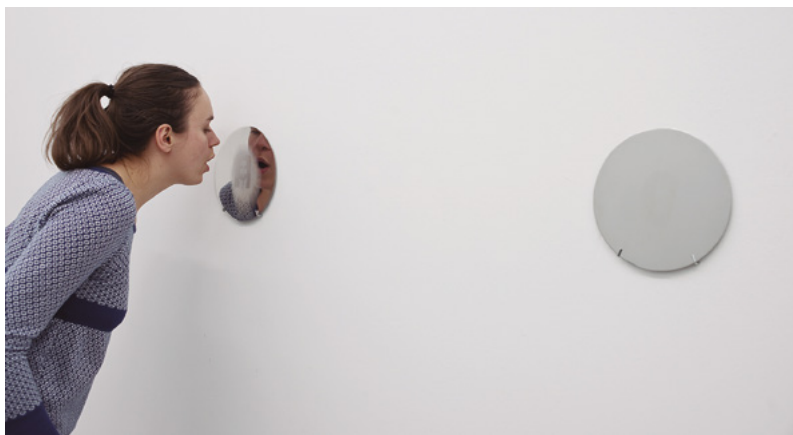


Figura 40. *Aliento*, 1995-2002. Imagen cortesía de Óscar Muñoz.

Enfoquémonos en la experiencia afectiva producida por *Aliento*. Minimalista y sin pretensiones, la obra tiene un efecto apaciguante; sin embargo, a la vez dispone el escenario para que emerja el afecto al propiciar un tono afectivo relativamente neutro. Al exhalar sobre los discos, la condensación de nuestro aliento trae las imágenes a la existencia, con lo cual dicho tono afectivo les da paso a afectos más poderosos. Nuevos afectos emergen a través de la modulación del tono afectivo inicial. La capacidad de *Aliento* de afectarnos resulta del contraste entre la materialidad inconspicua de los discos metálicos y la aparición repentina de las imágenes, de la transformación que ocurre a través del acto de exhalar. Este acto es el elemento crucial de la obra. Nuestra agencia es puesta de relieve; en sentido estricto, dejamos de ser espectadores y pasamos a ser *cocreadores* de la obra. Como he sostenido, la función de mediación de la obra de arte, en sentido general, está constituida por una serie de relaciones en las cuales el espectador es partícipe. Aquí, nuestra participación demuestra la importancia de la agencia en dicha función, sin la cual esta última no podría existir. *Afectamos* a los discos; estos a su vez nos afectan no tanto al producir una imagen de manera inesperada sino al hacernos conscientes de nuestra agencia.

El acto de exhalar abre un espacio escorzado y fragmentado. Sus límites son la superficie brillante de cada disco y la ubicación del espectador al exhalar sobre ellos. Hay una sensación de contigüidad y conexión física que resulta de nuestra cercanía con las imágenes y de la conciencia de que es a través de nuestra respiración que las traemos a la existencia. Sin embargo, se trata de una contigüidad sin intimidad: la experiencia de estar ante estas imágenes es muy distinta de la experiencia de estar cerca de otro ser humano. Las imágenes son demasiado pequeñas y planas como para remitirnos a esto último. Al traer las imágenes a la vida, nos encontramos en contigüidad con los individuos que emergen en ellas a la vez que nos percatamos de la distancia que nos separa de ellos. Nuestra participación nos ayuda a crear un espacio intensivo y tenso, un espacio en el cual nos sentimos a la vez cercanos y distantes de los desaparecidos.

De manera similar a las obras *Noviembre 6 y 7* de Salcedo y a las acciones de Arjona, en esta obra la dimensión crucial no es el espacio sino el tiempo. Retornemos a una idea de Daniel Stern: los afectos basados en la forma, derivados de la percepción, crean un contorno temporal, un espacio indivisible de tiempo experiencial<sup>37</sup>. Los contornos temporales de *Aliento* están definidos por el afecto que emerge cuando nuestro hálito le da vida a cada imagen; están trazados por la sorpresa que la imagen produce en su apariencia repentina y desvanecimiento gradual. Estos contornos, y la experiencia que producen, fijan nuestra atención; así, nos vemos compelidos a enfocarnos en el tema de las imágenes. Además, dichos contornos delimitan una duración discreta, en el sentido de Bergson, un intervalo de tiempo vivido en el cual el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro se fusionan.

---

<sup>37</sup> Daniel Stern, *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life* (New York: W. W. Norton and Company, 2004).

Aunque Muñoz ha expresado que su obra no trata específicamente sobre el conflicto armado o, incluso, sobre la violencia política del país, dado que la mayoría de los casos de desaparición forzada en las últimas décadas se han dado en el contexto del conflicto, esta asociación es casi inevitable, al menos para un espectador colombiano. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica, en el año 2015 había registros de por lo menos 61.000 casos<sup>38</sup>. Esta cifra es mucho más grande que la de las desapariciones que se dieron durante las dictaduras militares de Argentina (entre diez y treinta mil) y Chile (alrededor de tres mil). A pesar de esto, las acciones estatales y civiles en aras de aclarar las desapariciones y proveer reparación a los familiares de las víctimas han sido, en comparación, pocas. *Aliento*, al menos para un espectador colombiano, trata en últimas sobre la incapacidad del Estado y de la sociedad colombiana de proveer justicia en relación con la larga lista de personas que literalmente se han esfumado en medio del conflicto.

¿Dónde están los desaparecidos? Aunque Olaya y Herrera no se refieren directamente a esta forma de victimización, su análisis de las representaciones de las víctimas en los medios masivos sugiere que, al igual que en relación con otras categorías de víctima, aquí también puede haber un efecto homogeneizador<sup>39</sup>. Si se examinan las imágenes de los desaparecidos publicadas en la prensa en los últimos quince años, dos hechos resaltan. Primero, que, con relación a otras formas de victimización, se trata de otro fenómeno poco representado. A pesar de que, en

---

<sup>38</sup> Centro Nacional de Memoria Histórica, *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015).

<sup>39</sup> Martha Cecilia Herrera y Vladimir Olaya. “Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9 (2) (2014), pp. 89-106.



promedio, entre los años 1970 y 2015 desaparecieron tres personas por día, es difícil encontrar reportes de ellas en los medios masivos<sup>40</sup>. Cuando es posible hallarlos, usualmente es porque los desaparecidos son figuras sociales o políticas o bien porque sus parientes, en un intento por encontrar a los suyos, contrataron los reportes. Segundo, el propósito de las imágenes de prensa de los desaparecidos, así como de los textos que las han acompañado, típicamente ha sido proveer información que podría ayudar a que otros los identifiquen, no que confrontemos la problemática en sí. Como resultado, el asunto de los desaparecidos queda como un problema relativamente menor que solo le importa a quienes buscan a estos últimos.



Figura 41. *Aliento*, 1995-2002. Imagen cortesía de Oscar Muñoz.

---

<sup>40</sup> Centro Nacional de Memoria Histórica, *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015).

Los contornos temporales de *Aliento* enmarcan la evocación de una problemática social compleja. A medida que esta toma un lugar en nuestra experiencia de la obra, el afecto modula. Pasamos de un afecto relativamente inmediato basado en la percepción, una repentina sorpresa en nuestras expectativas, a una experiencia afectiva compleja que se nutre de la violencia del país. El afecto complejo que resulta toma forma gracias a varios elementos: el acto de exhalar sobre los discos, la fugacidad de las imágenes y la evocación de los desaparecidos. Además, nos damos cuenta de que, a fin de mantener la presencia de la imagen, debemos seguir exhalando. Esta experiencia nos compele a nosotros, espectadores colombianos, a examinar nuestro compromiso, o bien, nuestra falta de compromiso, con la problemática del desplazamiento forzado. Podemos añadir que el afecto compuesto que emerge en el encuentro con *Aliento* probablemente conlleva, para un espectador colombiano, cierto sentimiento de complicidad.

El acto de exhalar ha sido visto por los comentaristas de *Aliento* como una metáfora que activa la agencia del espectador en relación con los desaparecidos<sup>41</sup>. Examinemos lo que esto significa desde una perspectiva afectiva. Los afectos producidos por el acto de exhalar son inesperadamente complejos. Nuestra acción es constitutiva del afecto en la medida en que la obra nos invita a exhalar no una sola sino varias veces sobre discos diferentes; al hacerlo, el afecto correspondiente modula, infor-

---

<sup>41</sup> Amanda Jane Graham, “Assisted Breathing: Developing Embodied Exposure in Óscar Muñoz’s *Aliento*”, *Latin American Perspectives* (April 20, 2012); Leticia Rigat, “De la fotografía en los espejos. Una reflexión en torno a la representación del cuerpo ausente”, *La trama de la comunicación* (Rosario: UNR Editora, 2012); Laura Alejandra Rubio León, “La fotografía como posibilidad de memoria: *Río debajo de Érika Diettes* y *Aliento* de Óscar Muñoz”, *Ciudad Paz-ando*, Vol. 6 n.º 2 (julio-diciembre de 2013), pp. 102-122.

mado por nuestro compromiso de mantener a las imágenes con vida<sup>42</sup>. Una acción resultante de un afecto previo se convierte en la base de la siguiente afección, incluso a medida que ocurre. El sentimiento de complicidad mencionado arriba es cohibido por la naturaleza positiva de nuestra acción. Al menos, por un instante, logramos mantener la presencia de la imagen. Por supuesto, esto no quiere decir que hemos rescatado a los desaparecidos del olvido; aún menos significa que hemos logrado alguna forma de redención; sin embargo, el acto de exhalar da testimonio, así sea de manera sutil, de nuestra capacidad de actuar en relación con esta problemática.

Profundicemos en la relación entre la metáfora y los afectos producidos por el acto de exhalar. Partiendo de Deleuze, para Brian Massumi la imagen tiene dos niveles: el nivel de la calificación, el cual está determinado por la relación entre la forma y el contenido, y el nivel de la intensidad —el afecto sin calificar—. Massumi escribe que la relación entre los dos niveles “no es de conformidad o correspondencia sino de resonancia e

---

<sup>42</sup> Es de notar que, en teorías del afecto aparentemente tan disímiles como las de Silvan Tomkins y Brian Massumi, la afección es un proceso de retroalimentación continua. En Tomkins, el afecto es uno de los elementos que informan y modifican el *ensamblaje central* (*central assemblage*) de la mente, esto es, su estado consciente en un momento dado. En Massumi, los dos niveles de la imagen afectiva, el nivel de la intensidad y el de la cualificación, se informan entre sí de manera continua: el afecto calificado modifica la intensidad, pero en esta última siempre queda un remanente de afecto sin calificar que desestabiliza a la intensidad, y así sucesivamente. Véase Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank, *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* (Durham NC: Duke University Press, 1995); Brian Massumi, *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham NC: Duke University Press, 2002).

interferencia, de amplificación o debilitamiento”<sup>43</sup>. En *Aliento* tenemos un caso de resonancia y amplificación, con una salvedad: el afecto complejo que emerge de nuestra experiencia de la obra no es, de manera exacta, el tipo de intensidad sin calificar, a la cual Massumi se refiere, sino un ensamblaje de intensidades y afectos calificados. En tanto que el paso desde el choque inicial producido por la aparición repentina de la imagen hacia nuestra conciencia de las implicaciones del acto de exhalar puede ser visto como un caso de debilitamiento, este pasaje acaece con el fin de que tanto el sentimiento de inadecuación ética como el de poder agencial se tornen relevantes. De manera similar a la conciencia sensible de nuestra agencia latente que caracteriza a lo sublime, la conciencia sentida de nuestra propia agencia desencadenada por *Aliento* constituye un afecto complejo, un afecto forjado por la metáfora inscrita en el acto de exhalar<sup>44</sup>.

Una metáfora, claro está, transfiere las propiedades de un término a otro; aunque usualmente se asume que lo transmitido es el significado, las metáforas también producen una transferencia —o mejor, una modulación— del afecto. No se trata solo de que el acto de exhalar constituye un signo de nuestra agencia en relación con los desaparecidos; se trata también de que las intensidades sin calificar y los afectos complejos que informan la experiencia de nuestras exhalaciones sucesivas se relacionan

---

<sup>43</sup> “is not one of conformity or correspondence but rather of resonance or interference, amplification or dampening”. Traducción propia. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham NC: Duke University Press, 2002), p. 25.

<sup>44</sup> Según elaboré en el primer capítulo, el sentimiento de lo sublime es de naturaleza mixta: ensambla elementos puntuales basados en la percepción con la intimación de la existencia de algo que no puede ser presentado de manera adecuada junto con un sentido de transcendencia.

con la evocación de esta problemática convirtiéndola en una problemática *sensible*. El poder de la metáfora no depende de su función signifiante sino de su capacidad de asignarle afectos al signifiante y de modularlos de forma que puedan ser actualizados cuandoquiera que la metáfora vuelva a la mente.

En su sutil emergencia y su dependencia de nuestra agencia, las imágenes de *Aliento* piden, parafraseando a Benjamin, que prendamos el pasado tal y como relumbra en el instante del peligro. Solo recientemente el Estado ha admitido la magnitud del problema de los desaparecidos; cuando la obra de Muñoz comenzó a circular, en el año 1996, este problema apenas estaba comenzando a ser reconocido<sup>45</sup>. La obra de Muñoz emergió en un momento de peligro, en un tiempo en el que parecía que los desaparecidos estaban destinados a ser barridos bajo la alfombra del olvido tanto por el Estado como por la sociedad civil, una

---

<sup>45</sup> Una indicación de lo tardío que fue el reconocimiento de la magnitud del problema por parte del Estado colombiano es el hecho de que, en tanto que la desaparición forzada ha ocurrido desde el inicio del conflicto, la ley que tipifica este delito solo fue creada en el año 2000. En este año, se ordenó la creación de una comisión estatal con el fin de afrontar este problema; sin embargo, la comisión solo entró a operar siete años después y, al año 2013, sus miembros solo se habían reunido dos veces. En el 2010, el presidente Álvaro Uribe frenó una ley que ordenaba la creación de bases de datos genéticas y de otras herramientas para la búsqueda de personas desaparecidas. El primer reporte serio sobre esta problemática fue publicado en el 2014 por el Centro Nacional de Memoria Histórica, el ya mencionado *Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia, tomo I* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014). Le siguieron otros dos reportes: *Huellas y rostros de la desaparición forzada (1970-2010), tomo II* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014), y *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015).

posibilidad que siguió existiendo durante los primeros años del nuevo milenio y que aún debe ser conjurada.

En este punto, el lector seguramente notará que, al igual que en el *David* de Rojas y en *Signos cardinales* de Posada, la indexicalidad juega un rol estructural en la producción afectiva, crítica y agencial de *Adentro*. Examinemos la indexicalidad de la obra. Las imágenes tienen un origen fotográfico de modo que, a medida que emergen, involucran a la indexicalidad fotográfica de la imagen en la experiencia que tenemos de la obra. Sin lugar a dudas, la indexicalidad fotográfica solo está presente de manera indirecta, relevada a través de la serigrafía; sin embargo, lo relevante es que, como punto de partida, asumimos que los individuos presentes en ellas realmente existieron. De seguro, la mayoría de los espectadores nunca sabrán quiénes son estos individuos, pero el reconocimiento de su existencia produce lo que he estado llamando un *efecto de realidad*, trayéndolos así al mundo de la vida. Para un espectador colombiano, esto quiere decir un mundo en el que el problema de los desaparecidos aún debe ser afrontado de manera adecuada.

De nuevo nos encontramos con una doble indexicalidad. No solo porque hay una conexión causal entre las imágenes y los individuos que nos muestran, sino también porque, a través del acto de exhalar sobre los discos, nos involucramos físicamente en la aparición de las imágenes. Como señala Malagón-Kurka, este aspecto de la obra de Muñoz es crucial para su producción de sentido —y, añadido, de afecto<sup>46</sup>—. En tanto que la indexicalidad de primer orden compromete nuestra eticidad, la indexicalidad de segundo orden le otorga relevancia a nuestra agencia. La apelación a nuestra agencia fortalece nuestro compromiso ético

---

<sup>46</sup> *Arte como presencia indexical. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2010).

al llevarnos a reflexionar no solo sobre nuestra capacidad sino también sobre nuestra responsabilidad de involucrarnos de manera productiva con la problemática de los desaparecidos.

Nuestra agencia como espectadores y nuestro compromiso ético son claves en la función de mediación de la obra; la indexicalidad dual que provoca y sostiene a ambos puede por lo tanto ser vista como el elemento que estructura a la obra. Sin embargo, este funciona de manera algo distinta a como lo hace en *David* y *Signos cardinales*. En estas dos obras, la indexicalidad de segundo orden —la inscripción de fuerzas sobre el cuerpo— depende de la indexicalidad de primer orden —el “esto ha sido” de la imagen fotográfica—. En *Aliento*, esta lógica se invierte. En tanto que la indexicalidad de segundo orden solo tiene sentido en relación con la indexicalidad de las imágenes fotográficas que la obra reproduce, en términos de la función de mediación de esta última, constituye la condición de posibilidad de las imágenes. En otras palabras, el acto de exhalar es relevante en relación con una imagen que nos precede ontológicamente, pero que, en tanto que evento vivido, de hecho, creamos.

Sinteticemos. A pesar de la indexicalidad fotográfica de las imágenes —a pesar de que los individuos en las imágenes son o fueron personas reales—, la obra no documenta o trae a la luz casos específicos de desaparición forzada. Tampoco nos provee información que pueda llevar a la reflexión crítica. Desprovistas de los textos que las acompañaron en los periódicos, las imágenes no nos dicen quiénes son los individuos en ellas o las condiciones en las que estos desaparecieron. Ellas se refieren a la desaparición forzada de manera general, y es solo para un espectador colombiano que la referencia a los desaparecidos es prácticamente inevitable. En vez de ello, la función de mediación de la obra consiste en la creación de una relación afectiva con la problemática de los desaparecidos. Pero no se trata de una relación de empatía o simple reconocimiento. Los individuos en las imágenes siguen siendo *otros*, individuos cuyas tragedias específicas probablemente

nunca conoceremos. Lo que tenemos es un afecto compuesto que comprende un sentimiento de compromiso ético —como consecuencia de nuestra distancia respecto de la problemática de los desaparecidos— y una conciencia sensible de que podemos, y debemos, hacer más de lo que hemos hecho. Movidos por este afecto compuesto, en la aparición fugaz de las imágenes, refulge la conciencia de la distancia que nos separa del sufrimiento de las víctimas, acompañada de la conciencia ética de que debemos obrar para disminuir dicha distancia.

¿Qué forma ha de tomar nuestro involucramiento? *Aliento* sugiere una respuesta. La relación particular con la imagen fotográfica que la obra propone es también una afirmación acerca de nuestra relación con las imágenes del conflicto. Típicamente asumimos que la imagen fotográfica captura un momento fugaz, congelándolo por el tiempo que permita la materialidad del medio. *Aliento* invierte esto: un fenómeno duradero —el desplazamiento forzado— es evocado a través de una imagen transitoria. En últimas, la presencia fugaz de la imagen y el acto que las trae a la existencia señalan que, aunque es sin duda importante documentar el conflicto, esto está lejos de ser suficiente. También se necesita una relación activa con los documentos del conflicto, una voluntad de traerlos de vuelta a la vida. *Aliento* nos motiva a que nos relacionemos con dichos documentos, de tal forma que confrontemos la invisibilidad de los desaparecidos y la desidia del país frente a ellos.

## IMAGINANDO EL PASADO

El anonadamiento que muchos de los habitantes de las urbes han experimentado como resultado de la constante exposición a imágenes de la violencia del conflicto no podrá ser superado a través de prácticas culturales que recurran a tácticas de choque similares a las de los medios masivos. Como ilustran las fotografías



de cadáveres ensangrentados presentadas al principio de este capítulo, este tipo de imágenes pueden tener un impacto sensorial, no obstante, este impacto es en últimas contraproducente en la medida en que no alcanza a registrarse en la conciencia. Desprovistas de sentido, dichas imágenes terminan sumándose al espectáculo de la violencia; así el público queda propenso a consumirlas de modo irreflexivo —un consumo que, como señala Sontag, es frecuentemente lascivo—. Producir más de este tipo de imágenes solo contribuye a fortalecer la visualidad del conflicto.

Las obras consideradas aquí toman distancia del uso testimonial y documental de la fotografía, aun cuando comparten muchas de sus características. En *David y Signos cardinales*, la imagen fotográfica modifica de manera intrínseca su función testimonial al colocarla al servicio del afecto. En *Aliento*, la relación entre esta función y el afecto es activada de manera extrínseca, produciendo un evento afectivo en el que el estatus documental de la imagen fotográfica queda en cuestión. Aunque debemos reconocer, como dice Sontag con algo de exasperación, que la capacidad de mediación de las imágenes de la guerra hace parte de la idiosincrasia de sectores sociales que se pueden permitir el lujo de ignorar las realidades de la guerra, se les haría un flaco favor a los esfuerzos por solucionar la división social del país si imágenes como las que estudiamos aquí son removidas de la esfera de las imágenes del conflicto<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Susan Sontag escribe que “la afirmación de que la guerra, como todo lo demás que parece real, es *médiatique*, resulta común” y añade unas líneas más abajo que decir que “la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso. Convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población instruida que vive en una de las regiones opulentas del mundo, donde las noticias han sido transformadas en entretenimiento”. *Ante el dolor de los demás* (Madrid: Suma de Letras, 2004), p. 48.

En estas obras, la indexicalidad fotográfica se ensambla con una indexicalidad de carácter expresivo en donde la una informa y modifica a la otra. La indexicalidad de primer orden —la afirmación “esto ha sido” de la imagen fotográfica— le recuerda al espectador que los individuos en las imágenes realmente existieron. Pero la existencia de estos últimos nos afecta gracias a la indexicalidad de segundo orden, esto es, la impronta de fuerzas externas expresadas a través de las imágenes, o que, en el caso de la obra de Muñoz, juegan un papel en su creación. Los elementos expresivos y metafóricos que las imágenes ensamblan le otorgan a la afirmación “esto ha sido” cierta gravedad. En correspondencia, la indexicalidad fotográfica refiere a las fuerzas expresadas por las imágenes —o en la obra de Muñoz, la conciencia sensible de nuestra propia agencia— a individuos que existen o existieron dentro de nuestro contexto social, en nuestro mundo vivido y con quienes en consecuencia podemos sentirnos comprometidos. Aquí la imagen fotográfica no solo constituye un testimonio de la existencia de estos individuos; también nos permite intimar las fuerzas que ellos han experimentado en sus cuerpos y a las cuales nosotros solo podemos acceder a través de la experiencia estética. Al depender la función de mediación de las obras, no tanto de la representación como de su poder de afectación, podemos decir que aquí la representación no es un fin sino un medio para la transmisión del afecto.

Como vimos en el capítulo anterior y en este, la visualidad del conflicto ha invisibilizado a las víctimas, ya sean soldados heridos, campesinos desplazados u otros. Debemos mantener presente que esta invisibilidad (e inaudibilidad) no es tanto de una naturaleza representativa como política. No se trata de que hagan falta representaciones de las víctimas o que no podamos acceder a estas; más bien, se trata de que, a pesar de ellas —e incluso debido a ellas—, históricamente las víctimas han sido invisibilizadas y acalladas en la esfera política. La visualidad del conflicto dice “hay víctimas”, no “*estas* son las víctimas y estas sus historias”. De esta manera, las homogeneiza y anonimiza,

agrupándolas bajo la misma categoría genérica. Aunque haya una función testimonial o documental en las obras estudiadas en este capítulo, estas funciones ocurren a nivel de una conciencia general —esto es, en un nivel en el que son, en el mejor de los casos, redundantes—.

Paradójicamente, la contribución que hacen estas obras a la disminución de la distancia entre las audiencias urbanas de las obras y las víctimas del conflicto no consiste en ayudar a cerrarla sino en resaltarla enfáticamente. Estas obras ponen de presente el hecho de que, a pesar de la presencia de las víctimas en los medios, estas han sido, hasta años recientes, removidas de la esfera pública. Pero, además, nos compelen a reconocerlas como sujetos políticos, como individuos a quienes debemos escuchar y, como sociedad, ofrecer reparación. El reconocimiento de esto es tan relevante en el momento de escribir estas líneas como lo fue cuando fueron producidas las obras, pues la situación de las víctimas se encuentra lejos de estar resuelta. No es que estas obras nos pidan que tomemos la labor de la reparación en nuestras propias manos; más bien, se trata de que, al concientizarnos sobre la brecha que nos separa de las víctimas, nos compelen a que presionemos al Estado y a la sociedad civil de tal modo que la reparación y la inclusión se puedan dar.

El hecho de que la producción de un vínculo afectivo con las víctimas requiera de obras como las estudiadas aquí no quiere decir que las imágenes documentales del conflicto son inconsecuentes. Debemos tomar distancia de la narrativa, activada por teóricos de la imagen fotográfica como Sontag, Roland Barthes y John Berger, que niega que la fotografía pueda presentar el sufrimiento de los demás de forma productiva<sup>48</sup>. También debemos distanciarnos de la tendencia a generalizar esta línea

---

<sup>48</sup> Susie Linfield, “A Little History of Photography Criticism”, *The Cruel Radiance* (Chicago: University of Chicago Press, 2012).

de pensamiento sin tener en cuenta las especificidades de los contextos sociales y las distintas ecologías de las imágenes. Las imágenes fotográficas hacen cosas distintas en distintos contextos sociales, en medio de distintas ecologías visuales, y no se puede suponer que el análisis de su funcionamiento en las sociedades occidentales avanzadas aplique *ipso facto* al contexto colombiano o a cualquier otro contexto.

A pesar de las diferencias en sus estrategias estéticas, las obras estudiadas aquí tienen en común que, en cuanto obras de arte de carácter fotográfico, se insertan al interior de la esfera constituida por las imágenes mediáticas del conflicto. A través de su presencia pública, ellas ejercen presión sobre la mediación del conflicto por medio de las imágenes que suelen presentarse a través de los medios masivos; en pocas palabras, contribuyen a la modificación de la visualidad del conflicto. Seguramente de manera insuficiente; sin embargo, esta insuficiencia no significa que han fallado, sino que se requieren más intervenciones como las que estas obras realizan. Al indicar esta necesidad, abogan por una ecología de las imágenes del conflicto

Quiero sostener un último punto en relación con la noción de una ecología de las imágenes del conflicto: la tarea de encontrarle sentido a las imágenes del pasado de violencia del país está siempre en proceso. Aunque este punto está implícito en los análisis que hemos realizado a lo largo del capítulo, existe una obra que lo sintetiza de manera clara. En la figura 42, vemos una obra de Óscar Muñoz titulada *Haber estado allí* (2011), la cual hace parte de una serie de cuatro imágenes llamada *Impresiones débiles*. En esta imagen vemos, como a través de un velo, el cadáver de Jorge Eliécer Gaitán, quien, como sabemos, fue asesinado en 1948 cuando salía de su oficina situada en el centro de Bogotá. En la narrativa de la historia política colombiana del siglo XX, este asesinato marca el inicio de La Violencia, la cual para muchos está en la raíz del surgimiento de las FARC y del conflicto armado. La imagen simultáneamente actualiza y vela este evento

histórico, trayéndolo a nuestra atención a la vez que, de manera desconcertante, lo mantiene fuera de nuestro alcance. Un acontecimiento clave en la historia política del país es convertido en una imagen que afirma la actualidad de dicha historia a la vez que la mantiene distante.



Figura 42. *Haber estado allí*. 84 x 60 cm, 2011. Imagen cortesía de Óscar Muñoz.

En sentido estricto, esta imagen no es una fotografía: fue creada utilizando polvo de carbón y técnicas serigráficas. Reproduce una imagen fotográfica tomada por un fotoperiodista justo después de que se realizara la autopsia del cadáver de Gaitán, dicha imagen circuló en la edición del aniversario número cien del periódico *El Tiempo*<sup>49</sup>. Aunque es probable que pocos

---

<sup>49</sup> El fotoreportero es Sady González (1913-1979), cuyas fotografías

colombianos recuerden la imagen, no es necesario haberla visto en su publicación original para saber que la imagen de Muñoz remite a una fotografía de prensa del líder caído; después de todo, hoy día, la mayoría de los colombianos solo reconocemos los rasgos de Gaitán gracias a viejas fotografías de prensa.

Es esta la imagen de un pasado doloroso que lucha por mantenerse vigente. En su sutileza, nos recuerda la necesidad de recordar el pasado; nos sugiere que el trauma colectivo de la sociedad colombiana es, por lo menos en parte, consecuencia de que no hemos elaborado el pasado. Al reelaborar el pasado, la imagen solicita una audiencia y sugiere que estudiar las fotografías de nuestro pasado es un imperativo ético; más allá de esto, sugiere que la labor de darle forma al pasado es, como enseña Nietzsche, un proceso continuo<sup>50</sup>. Como también sugieren las obras estudiadas a lo largo de este capítulo, debemos mirar estas imágenes y comprometernos con ellas en vez de simplemente mirarlas y seguir de largo.

Eventualmente, tendremos que mirar incluso las imágenes más horribles, incluso aquellas que hemos reprimido colectivamente, las que han dominado la visualidad del conflicto, produciendo desde allí sus propios afectos y efectos de mediación. Es necesario revisitarlas, observarlas de otro modo, interrogarlas de nuevo, o por primera vez; solo así modificaremos la visualidad del conflicto. La implicación general es que bajo ninguna circunstancia debemos ignorar las imágenes de la guerra y del

---

fueron publicadas en *El Tiempo*, *El Siglo* y *El Espectador*, así como en *Cromos* y *Semana*. El trabajo de González constituye uno de los archivos fotográficos más extensos del país. Actualmente se encuentra en la Colección del Banco de la República en la Biblioteca Luis Ángel Arango.

<sup>50</sup> Friedrich Nietzsche, *On the Use and Abuse of History for Life* (Arlington VA: Richer Resources, 2010).

sufrimiento humano, sin importar qué tan horribles sean. Tales imágenes no son intrínsecamente reprochables o inútiles; no son las imágenes en sí mismas sino nuestra respuesta a ellas, lo que hacemos o no con ellas, aquello que determina su valor. Parafraseando a Georges Didi-Huberman: debemos usar las imágenes para que nos ayuden a imaginar el pasado cuando la historia se queda corta, así como debemos usar la historia para llenar los espacios entre las imágenes<sup>51</sup>.

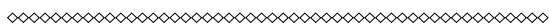
---

<sup>51</sup> Véase Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).





## **CAPÍTULO CUATRO: FICCIONES CINEMATOGRAFICAS**



*La fabulación no es un mito impersonal, pero tampoco es una ficción personal: es una palabra en acto, un acto de palabra por el cual el personaje no cesa de cruzar la frontera que separa su asunto privado de la política, y produce él mismo enunciados colectivos.*

**Gilles Deleuze<sup>1</sup>**

De las películas que se refieren al conflicto armado, ninguno me ha impresionado más que las seis películas que examinaremos

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Cinema 2* (Barcelona: Paidós, 1987), p. 293.

en este capítulo y en el siguiente. Modestas pero osadas, logradas e innegablemente precarias, estas películas me han tocado, me han movido. Aunque me interesa el vínculo temático con el conflicto que existe en algunas de ellas, lo que realmente me motiva a escribir sobre ellas es la forma en que me han afectado, así como el reconocimiento de su potencial de afectar de manera similar a un cuerpo amplio de espectadores. A la luz de lo que Walter Benjamin denomina el “valor de exhibición” del cine, este potencial resulta mayor que aquél de las obras de arte estudiadas en los capítulos anteriores, lo cual sugiere que este medio está facultado para jugar un rol vital en la mediación del conflicto y de sus consecuencias sociales. En estos dos últimos capítulos, espero realizar una contribución a la comprensión de dicho rol.

Cada una de las películas que estudio en estos capítulos interrelaciona una narrativa ficcional relacionada con el conflicto con un rango amplio de afectos; al hacerlo, estas películas funcionan no como representaciones del conflicto —de su violencia y sufrimiento, de la problemática social subyacente—, sino como mediaciones de este. Al ser la violencia una fuerza ejercida sobre el cuerpo y el sufrimiento la experiencia corporal y vivida de dicha fuerza, la violencia y el sufrimiento no pueden ser representados de manera adecuada. Particularmente, no pueden ser contenidos en una narrativa, aun cuando hace falta algo de narración para que emerjan y adquieran consistencia. Aunque los elementos narrativos de estas películas son necesarios para la mediación del conflicto, en ninguna es la narración un fin en sí mismo. Si bien encontramos que la distancia entre la narrativa y el contexto del conflicto es relativamente pequeña, de ninguna se podría decir que la relación entre la narrativa y el conflicto es una relación mimética, esto es, que las películas relatan eventos que conciernen al conflicto de manera directa. Estas producciones no cuentan historias *sobre* el conflicto; de hecho, de las películas estudiadas en el quinto capítulo se podría decir que cuentan muy poco. Al ser la violencia y el sufrimiento,

respectivamente, una fuerza y una pasión, su mediación se logra no a través de la representación mimética sino por medio de la producción de afectos análogos, afectos sin los cuales el potencial político de las películas se debilitaría. Esta mediación es lograda de manera sutil en algunos largometrajes, con fuerza en otras, pero en todos los casos a través de los poderes de afección del medio cinematográfico.

Al referirme de esta manera al cine, no pretendo revitalizar la tesis de que este medio inmoviliza la atención del espectador, llevándolo a un estado de éxtasis pasivo. A mi modo de ver, la denuncia ideológica del medio que quisieron realizar los teóricos del *dispositif cinématographique* tuvo alguna vez fuerza política, hoy se percibe anticuada<sup>2</sup>. Quiero retomar una idea articulada por Gilles

---

<sup>2</sup> Las teorías del dispositivo cinematográfico y de la sutura de los años sesenta y setenta apelan a un sujeto-espectador idealizado, construido a partir del psicoanálisis de Freud y Lacan. En mi perspectiva, este sujeto es insostenible. Las categorías psicoanalíticas sobre las que se sustentan las teorías del cine de autores tales como Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Jean-Louis Comolli, Daniel Dayan y Jean-Pierre Oudart, entre las cuales se incluye la escopofilia, la fase del espejo, la falencia y el fetiche, han perdido influencia en la teoría cultural no solo porque la credibilidad del psicoanálisis ha menguado, también porque estas no dan cuenta del carácter contingente, localizado y mediado de la recepción cultural. Sin duda, debemos reconocer que el psicoanálisis jugó un rol clave en la formulación de algunas de las preguntas con las que dialogan y discuten diversas teorías del cine, de la cultura y del sujeto —y que, como muestra mi propio uso de categorías tomadas de Freud y Kristeva, es difícil abandonarlo por completo—. Los enfoques basados en el psicoanálisis son insuficientes para el análisis del trabajo afectivo del cine del conflicto armado en tanto que este trabajo depende no solo de lo que el sujeto recibe del filme sino también de lo que lleva a este. Aunque el cine *puede* tener una función ideológica regresiva, también consigue, como lo indica

Deleuze que ha ganado relevancia gracias al reciente giro afectivo de la teoría del cine, a saber, que la convergencia del tiempo, la percepción, el movimiento y el cuerpo le permite al cine producir y transmitir afectos de una manera que es exclusiva de este medio. Estos afectos son *afectos cinematográficos*, afectos que se modulan de manera compleja y heterogénea a través de un *continuum* temporal de imagen y sonido. Al igual que en otros medios visuales, estos afectos pueden ser puntuales, derivados de elementos formales específicos como una variación de luz o color, una imagen fugaz o un objeto delicado, un movimiento casi imperceptible. También se pueden acoplar con otros afectos y elementos discursivos de tal forma que se produzcan afectos complejos. En contraste con la manera en que suelen funcionar los afectos en las obras de arte estáticas, en el cine también se pueden ensamblar de manera *progresiva*, estableciendo una atmósfera afectiva más o menos persuasiva o un tono afectivo general. Las películas estudiadas en estos dos últimos capítulos toman ventaja de esta *plurivocidad* del afecto con el fin de transmitir y modular la fuerza de la violencia y la pasión del sufrimiento, así como la alienación individual y la disyuntiva social que el conflicto ha producido.

La primera de las tres películas que se estudian en este capítulo es *La sombra del caminante* (2004), dirigida por Ciro Guerra<sup>3</sup>.

---

Benjamin en su ensayo sobre la reproducibilidad de la obra de arte, “tener una función política progresiva”; parafraseando uno de los argumentos del tercer capítulo, ambas funciones son localizadas y contingentes, es decir, dependen, por lo menos en parte, de contextos socioculturales y ecologías de imágenes específicas, y por lo tanto no pueden ser adscritas de manera simple a los efectos del dispositivo sobre el espectador.

<sup>3</sup> Jerónimo Rivera Betancur y Sandra Ruiz Moreno se refieren brevemente a *La sombra del caminante* en su artículo “Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano” (*Revista Latina de*

De bajo presupuesto, pero sorprendentemente bien elaborada, esta película lideró el viraje hacia un cine del conflicto que evita la narración mimética. *La sombra* ubica al conflicto como el telón de fondo de una historia poética de amistad y le presta especial atención a la cinematografía, lo cual contrasta con el estilo televisivo que hasta entonces había predominado en el cine colombiano<sup>4</sup>. Dicho viraje continúa con *Yo soy otro* (2008) de Óscar Campo, quien también ha dirigido y producido varios documentales sobre temas políticos e históricos<sup>5</sup>. *Yo soy otro* es

---

*Comunicación Social* n.º 65 [2010]). Asimismo, Juana Suárez se refiere a este filme en su libro *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009). La película también ha sido objeto de un número de reseñas especializadas. Una versión preliminar de mi análisis fue publicada en el artículo “Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: El conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos” (*Revista Clepsidra*, Vol. 3 n.º 6 [octubre 2016]). Véase también la página sobre el filme en el sitio web de Proimágenes: acceso 10 de enero de 2016, [http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine\\_colombiano/perfiles/perfil\\_persona.php?id\\_perfil=3615](http://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3615).

<sup>4</sup> *La sombra del caminante* fue celebrada enfáticamente en algunos círculos, pero fue objeto de críticas en otros. Como señala el crítico de cine Oswaldo Osorio, la celebración del filme, aunque desmedida, es entendible a la luz de la pobreza cinematográfica del país en aquel momento. En cualquier caso, en retrospectiva queda claro que *La sombra* tiene más méritos que la mayor parte del cine del conflicto que existía en ese momento. Oswaldo Osorio, “Cine hecho de ciudad, violencia e imágenes”, *cinéfagos.net*, acceso 28 de enero de 2016, [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=72:la-sombra-de-caminante-de-ciro-guerra&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=72:la-sombra-de-caminante-de-ciro-guerra&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38).

<sup>5</sup> Juana Suárez se refiere brevemente a *Yo soy otro* en su libro *Cinembargo*

el primer filme en referirse al conflicto desde las convenciones del género del *thriller psicológico*, y una de las pocas producciones colombianas en explorar dicho género. Este capítulo también se refiere a *Retratos en un mar de mentiras* (2010), el primer largometraje del director Carlos Gaviria. (Esta película, debe notarse, es una versión preliminar de *Hilo de retorno* (2017) de Erwin Goggel, (quien también produjo *Retratos*)<sup>6</sup>. De las seis películas estudiadas en este trabajo, *Retratos* es la que más se enfoca en la narración y la única en la que la narrativa incorpora al conflicto (es el caso diferente que señalé arriba); sin embargo, se destaca entre el cine del conflicto armado por su género *road movie* —tan escaso en el cine colombiano como el *thriller*— y, especialmente, por su uso de este género como pretexto para articular múltiples formas y registros de la violencia<sup>7</sup>.

¿Qué logran estas tres películas, en su construcción de narrativas ficcionales y su recurso a los géneros del drama, el *thriller* y el *road movie*, en cuanto mediaciones del conflicto? En este capítulo

---

*Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009). Una versión preliminar de mi análisis de esta película fue publicada en el artículo “Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: El conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos”, *Revista Clepsidra*, Vol. 3 n.º 6 (octubre de 2016). Existen también algunas reseñas críticas del filme. Véase también la página sobre el filme en el sitio web de Proimágenes: acceso 10 de enero de 2016, [http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/perfiles/perfil\\_persona.php?id\\_perfil=3766](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3766).

<sup>6</sup> Esta nota se incluye como condición de Erwin Goggel para autorizar la publicación de las imágenes de *Retratos*.

<sup>7</sup> *Retratos en un mar de mentiras*, acceso 10 de enero de 2016, [http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=1902](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1902).

demuestro que estas interpelan a sus espectadores no solo a través del trabajo de mediación de la narrativa y el género, también, y de manera más importante, por medio de su producción de afectos. Argumento que en ellas la narrativa, el género y el afecto no están en contraposición, sino que se complementan y se refuerzan entre sí. De esta manera, tomo distancia de los teóricos del afecto cinematográfico quienes, inspirados por Deleuze, siguen una definición del afecto como intensidad sin calificar y consideraron (de una forma que, curiosamente, evoca la denuncia que hacen los teóricos del *dispositif* de lo que ellos llaman el “asalto” del medio cinematográfico a la agencia del espectador) que lo más interesante de la imagen cinematográfica sucede no a nivel de la narrativa, el significado o el discurso, sino a través de los efectos *inmediatos* de la imagen sobre el cuerpo del espectador<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Pienso particularmente en los argumentos de Stephen Shaviro sobre la relación entre la narrativa y el afecto. Shaviro sigue a Foucault y especialmente a Deleuze en su crítica del modelo lacaniano del análisis cinematográfico que estuvo de moda en los años ochenta y al inicio de los noventa. Quiriendo “empujar la teoría del cine hasta los límites de lo que puede hacer” (*push film theory to the limits of what it can do*, p. 63), y desarrollar una crítica que se atreve a ser “tan radical como la realidad misma” (*as radical as reality itself*, p. 63), Shaviro argumenta que las imágenes cinematográficas son “banalmente autoevidentes y autocontenidas, pero que su superficialidad y obviedad es también una extraña vaciedad, una resistencia a la clausura y a la definición, o a cualquier imposición de significado (*banally self-evident and self-contained, but their superficiality and obviousness is also a strange blankness, a resistance to the closure of definition, or to any imposition of meaning*, p. 16). Más aún, afirma que las imágenes cinematográficas “literalmente asaltan al espectador, dejándolo sin espacio para la reflexión” (*literally assault the spectator, leaving him or her no space for reflection*, p. 49). Una y otra vez, Shaviro parece implicar que lo interesante de las imágenes en tanto transmisoras de afecto sucede a

En vez de ello, adapto al medio cinematográfico el principio según el cual el afecto tiene grados variables de cualificación y complejidad. Tomando este principio como punto de partida, analizo las formas en las que el afecto y la narrativa se ensamblan en las películas mencionadas, resonando y amplificándose entre sí, produciendo como resultado mediaciones complejas y heterogéneas del conflicto armado.

Consideraré estas películas, y las películas que estudio en el siguiente capítulo, como mediaciones. ¿Qué significa pensar sobre una película de esta manera? Significa considerarla, desde la perspectiva del espectador, como un evento espaciotemporal que interrelaciona diversos elementos: las cualidades visuales y performáticas del medio, la narrativa que la película construye y la diégesis que estructura, los afectos y las sensaciones que expresa y los discursos y códigos que enmarcan a estos elementos narrativos y afectivos. Todo lo anterior entra en juego en la experiencia del espectador sin seguir un orden jerárquico preestablecido. Por medio de la interrelación de estos elementos, el mundo que habitamos es puesto en suspensión, pero no es anulado: la indexicalidad del medio en relación con el evento pro-filmico (la cual juega un rol central en las películas estudiadas en el quinto capítulo), la identificación del espectador con los personajes y, especialmente, los afectos producidos por estos interrelacionan el cuerpo filmico con el mundo vivencial del espectador.

Estas películas, producidas por realizadores emergentes y con presupuestos limitados, hacen parte de una lista relativamente

---

nivel de lo “molecular”, independientemente del nivel “molar” de la narrativa y el significado. Esto constituye una lectura reduccionista de Deleuze y Guattari, para quienes la virtualidad del afecto es una consecuencia de su ubicación, no en los objetos, sino en una serie o *haecceidad*. Véase Stephen Shaviro, *The Cinematic Body* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).



pequeña de filmes recientes que, agrupados bajo la vaporosa categoría de “nuevo cine colombiano”, se apartan de la “estética realista” utilizada por realizadores anteriores para referirse a la violencia y al sufrimiento producidos por el conflicto<sup>9</sup>. Utilizo este término, sin duda bastante discutido, para referirme a películas que apelan a un principio de verosimilitud sociohistórica, una aproximación mimética que, en el contexto colombiano, surgió, en parte, de la creencia que la tarea del cine con motivaciones políticas es “concientizar” acerca de las injusticias y difíciles realidades del conflicto. Aunque algunas de las películas estudiadas en este libro asumen una postura realista o naturalista respecto de sus temáticas, todas evitan, o por lo menos tienden a evitar, esta postura en relación con la violencia y el sufrimiento<sup>10</sup>. Esto es una consecuencia de dos factores: uno, la historia del cine colombiano “político”, y dos, la visualidad del conflicto, que forma el escenario en el que estas películas emergen. Examinemos brevemente estos factores.

La historia del cine colombiano comienza en el año 1897, solo dos años después de que los hermanos Lumière le presentaran sus primeros filmes al mundo. Sin embargo, la historia del cine colombiano de carácter político comenzó en los años sesenta, coincidiendo con el surgimiento de lo que se conoce como el primer cine propiamente “colombiano”<sup>11</sup>. (Hay un importante

---

<sup>9</sup> Respecto de la categoría de “nuevo cine colombiano”, véase Juana Suárez, *Sitios de contienda* (Madrid: Iberoamericana, 2010), p. 47.

<sup>10</sup> Respecto del realismo en el cine colombiano de las últimas dos décadas, véase Oswaldo Osorio Mejía, *Realidad y cine colombiano: 1990-2009* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010).

<sup>11</sup> Aunque el cine fue introducido al país en el año 1897, le tomaría más de cuarenta años consolidar su presencia. Las guerras internas y externas, particularmente la guerra de los Mil Días (1899-1902),

antecedente: la película *Garras de oro* (1926), cuyo director conocido solo por el pseudónimo PP Jambrina hace una denuncia satírica de la toma del canal de Panamá por parte de Estados Unidos). Aun cuando, como es el caso con cualquier categoría cultural que descansa sobre una noción de identidad nacional, el término “cine colombiano” es sin duda problemático, podemos aceptar su uso como marcador histórico de una producción cinematográfica que fue novedosa en dos sentidos: en su adopción de una estética local y en la examinación de las cuestiones políticas y sociales del país. El cine político de los años sesenta y setenta se caracteriza por su rechazo tanto del canon del cine clásico de Hollywood como de las fórmulas del melodrama mexicano que hasta entonces había influenciado la temática y el estilo de los

---

frenaron el desarrollo del cine documentalista que estaban produciendo varios cineastas extranjeros, y uno que otro colombiano, fascinados con el paisaje social geográfico del país. En 1928, la naciente compañía Cine Colombia —la cual estuvo, como sucede hoy día, más enfocada en la presentación de filmes extranjeros que en la producción y presentación de cine nacional— le compró a los hermanos Di Domenico el único laboratorio de revelado que existía en el país, y que cerraron al poco tiempo. De esta manera, la compañía contribuyó al declive de la naciente industria. No se produjo un solo largometraje entre los años 1928 y 1940. A principios de los cuarenta, motivados por el éxito relativo de las industrias cinematográficas de México, Argentina y Brasil, surgió un puñado de nuevas compañías productoras, cuya producción escasa pero regular mantuvo a la incipiente industria con vida. El “cine colombiano” al cual me refiero emergió en contraposición a la orientación comercial de dicha industria. Para una historia detallada del cine colombiano, véase Eduardo Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Guadalupe, 1978); Carlos Álvarez, *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989); Juan Guillermo Ramírez, *Cartilla de historia del cine colombiano* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015).

directores locales. El cine político se alineó con el “tercer cine” de los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, que rechazó el cine de autor europeo y norteamericano en favor de un estilo realista cercano al *cinema vérité* y al neorrealismo italiano<sup>12</sup>. Los realizadores de este nuevo cine político recurrieron a narrativas lineales simples, al uso de actores “naturales” y a un estilo documental con el fin de producir un cine testimonial y militante que denunciara la explotación, la pobreza, la inequidad y la violencia estatal<sup>13</sup>.

Sin embargo, este nuevo cine militante tendrá una vida corta. La conjunción de su recepción positiva en los festivales de cine europeos y de otros lugares, así como la introducción de la política del “sobreprecio” —la dedicación de un porcentaje de las ventas de entradas a la financiación de la industria cinematográfica local— precipitó, al final de los años setenta, la

---

<sup>12</sup> Martínez Pardo escribe “es lo que permite hablar de un cine colombiano diferenciado, no por el origen del capital que lo financia, ni por las salas donde se exhibe, sino por la apropiación de la realidad, por la relación con el público y por la construcción como lenguaje”. Véase *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Guadalupe, 1978).

<sup>13</sup> La lista de largometrajes de ficción notables de este período incluye *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1964), *El lado oscuro del nevado* (Pascual Guerrero, 1980), *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981) y *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1983). La lista de documentales notables incluye *Chircales* (Marta Rodríguez, 1972), *Camilo, el cura guerrillero* (Francisco Norden, 1974) y *La ley del monte* (Patricia Castaño y Adelaida Trujillo, 1989). Respecto de la representación del conflicto armado colombiano en el cine, ver Enrique Pulecio, “Cine y violencia en Colombia”, *Arte y violencia en Colombia desde 1948* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999) y Juana Suárez, *Cinemaburgo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009).

producción de una serie de películas, la mayoría cortometrajes, que explotaban la miseria de los desposeídos, mientras sus realizadores acaparaban fondos estatales y atención internacional<sup>14</sup>. El caso paradigmático, frecuentemente citado, es el documental *Gamín* (1977) de Ciro Durán. Esta aproximación a lo local —y la cinta de Durán en particular— fue objeto de fuertes críticas por parte de varios cineastas y críticos. Los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina, figuras centrales en el llamado Grupo de Cali o “Caliwood”, acuñaron el término *pornomiseria* para referirse a este tipo de producciones, término que desde entonces ha sido recurrente en el discurso de los pocos críticos e historiadores de cine que ha habido en el país<sup>15</sup>. Es plausible que dicha crítica haya contribuido a que el proyecto del “Tercer Cine”, que estaba cobrando fuerza en Argentina, Brasil, Chile y Bolivia, entre otros lugares, perdiera atractivo a los ojos de los cineastas colombianos.

---

<sup>14</sup> Isleni Cruz, “Marta Rodríguez y Jorge Silva”, Paulo Paranaguá (Ed.) *Cine documental en América Latina*, (Madrid: Cátedra, 2003.), pp. 206-213; Juana Suárez, *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009); José Gabriel Cristancho Altazurra, “La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 9 n.º 2 (julio-diciembre de 2014), pp. 45-66.

<sup>15</sup> Luis Ospina y Carlos Mayolo, “¿Qué es la pornomiseria?” (1977). Una copia del manuscrito original fue publicada por *Tierra en trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano* (marzo-abril de 2012), acceso 16 de febrero de 2016, <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>. En 1978, Ospina y Mayolo estrenaron el filme *Agarrando pueblo*, un pseudo-documental en el que los directores se representan a sí mismos en la misión de hacer la película del *sobreprecio* ideal.

Otro desarrollo histórico ayudó a frenar más el impulso político del cine de los años sesenta y setenta. A pesar de la política del sobreprecio, los recursos con que contaban la mayoría de las películas durante estas dos décadas seguían siendo precarios. En el año 1978, el Estado buscó solucionar esta situación con la creación de la Compañía para el Fomento Cinematográfico (Focine), una agencia a la que se le asignó la tarea de desarrollar la industria cinematográfica del país. Focine decidió promover la producción de largometrajes adaptados para el medio televisivo que pudieran atraer una audiencia más amplia. Estas medidas aportaron un cambio de énfasis de lo político a lo cultural o, como dice la documentalista Marta Rodríguez, de lo político a lo folclórico y popular<sup>16</sup>. Como resultado tanto de la crítica de la *pornomiseria* como de las medidas de Focine, el cine social y político en los años ochenta se redujo a su mínima expresión.

El gobierno cerró Focine en 1993 en respuesta a la mala administración y a una evidente corrupción en medio de las fugas económicas del Estado, que estaba enfrascado en la guerra contra los carteles de la droga. Como resultado, la producción cinematográfica declinó bastante. Entre los pocos largometrajes de temática sociopolítica de esa década que merecen ser mencionados se encuentran los de Víctor Gaviria sobre la vida en las comunas de Medellín en medio de la violencia que, en ese momento, vivía la ciudad. Los filmes de Gaviria se destacan por su enfoque realista de la problemática social de la ciudad y por su uso de “actores naturales”. Estos dos elementos ayudaron a impulsar un nuevo estilo en el cine del conflicto armado producido en el nuevo milenio en películas que, con el debate de la *pornomiseria*

---

<sup>16</sup> Marta Rodríguez, entrevistada en *Historia del cine colombiano. De la ilusión al desconcierto (1970-1995) IV*. Dirigido por Luis Ospina (Bogotá: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, 2007).

todavía en la cabeza de los cineastas y críticos, toman distancia de la representación explícita de la violencia y el sufrimiento.

Si, como mencioné en el primer capítulo, el año 2002 constituye un hito en las artes plásticas del conflicto, el año 2003 tiene un valor similar para el cine. En ese año, se promulgó la llamada Ley de Cine con el propósito de revivir una industria cinematográfica que seguía luchando por no perecer. Una nueva generación de cineastas emergió y la industria experimentó un rápido crecimiento tanto en calidad como en cantidad<sup>17</sup>. Dado el fin de la guerra contra los carteles a finales de los años noventa, la ofensiva militar contra las guerrillas del presidente Álvaro Uribe durante la primera década del nuevo milenio y la subsecuente polarización política del país, es más que una mera coincidencia que los nuevos realizadores enfocaran sus lentes sobre aquello que Juana Suárez denomina “la formación discursiva determinante” del cine colombiano, la violencia<sup>18</sup>. Sin embargo, es posible identificar una asimetría en la manera en que las dos “violencias” predominantes fueron abordadas. La lista relativamente larga de películas que se enfocan en los capos de la droga, la violencia de los carteles y la guerra entre estos

---

<sup>17</sup> La industria nacional pasó de estrenar cuatro largometrajes en 1993 a trece en los años más productivos hasta este momento, el 2008 y el 2011. De los casi cuatrocientos largometrajes que la industria había producido al año 2016, casi cien fueron producidos después de la proclamación de la Ley de Cine. Véase “Películas colombianas- largometrajes”, *Proimágenes*, acceso 21 de noviembre de 2016, [http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/resultados\\_peliculas.php?nt=1](http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/resultados_peliculas.php?nt=1).

<sup>18</sup> Juana Suárez, “Cine y violencia en Colombia: claves para la construcción de un discurso filmico”, *Memorias XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009), p. 89.

y el Estado consiste principalmente en películas que, oscilando entre las fórmulas del filme de acción y el melodrama televisivo, explotan la representación visual y narrativa de la violencia, la cual frecuentemente se encuentra enmarcada por un discurso maniqueo y simplista. En contraste, la lista más corta de cintas contemporáneas que se refieren al conflicto se caracteriza por una tendencia a mediar la violencia a través de situaciones de tensión social y psicológica, por medio de la representación visual de los efectos del conflicto sobre los cuerpos de las víctimas<sup>19</sup>.

Este contraste pone de relieve la situación del cine al interior de la visualidad del conflicto. Reiterando una idea que propuse en el capítulo anterior: debido a que las obras de arte de carácter fotográfico tienen una relación particular con la esfera de las imágenes mediáticas del conflicto, pienso que un sector importante del cine contemporáneo del conflicto se relaciona y emerge en contraste con un fondo de imágenes audiovisuales. Este fondo está constituido no solo por las películas de entretenimiento que se refieren al narcotráfico sino también por las series televisivas sobre los carteles y los grupos paramilitares, así como por los reportes de los noticieros sobre el conflicto. Entre el año 2003 y el presente, se han estrenado varias series televisivas que se

---

<sup>19</sup> Aparte de los filmes estudiados en este libro, podemos mencionar los siguientes, los cuales median el conflicto armado de manera directa o indirecta: *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000), *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), *Heridas* (Roberto Flores Prieto, 2006), *Los actores del conflicto* (Lisandro Duque, 2008), *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 2009), *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruiz Navia, 2010), *Postales colombianas* (Ricardo Coral-Dorado, 2011), *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2011), *Pequeñas voces* (Óscar Andrade, Jairo Eduardo Jaramillo, 2011), *Silencio en el Paraíso* (Colbert García, 2011), *La Playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012), *Mateo* (María Gamboa Jaramillo, 2014) y *Violencia* (Jorge Forero, 2015).

enfocan en las historias de figuras famosas del mundo del crimen, desde Pablo Escobar hasta los hermanos Castaño<sup>20</sup>. Algunas de estas series, así como las películas a las que aludí antes, han sido acusadas, merecidamente, de glorificar la vida criminal y de espectacularizar la violencia en un país en el que muchos jóvenes han visto en el crimen una salida fácil de la pobreza. Si añadimos a esto la sobreabundancia de imágenes explícitas de la violencia del conflicto que, como mencioné en la “Introducción” y en el tercer capítulo, los medios masivos han difundido en coordinación con la retórica maniquea de los gobiernos recientes, tenemos una visualidad en la que la violencia suele ser una fuente de entretenimiento y/o un espectáculo chocante.

Las películas estudiadas en estos dos últimos capítulos (debo advertir, contienen *spoilers*) emergen en un contexto en el que los productores culturales enfocados en lo social buscan desmarcarse de la crítica de la *pornomiseria*, de la cooptación del sufrimiento y el dolor de los demás. Asimismo, emergen en medio de una visualidad en la que la violencia y el sufrimiento producidos por el conflicto han sido banalizados. En vez de mostrarnos imágenes crudas de la violencia, de combatientes caídos y de víctimas desposeídas, estas películas median el conflicto a través de entramados complejos de narrativas y elementos visuales, de alusiones simbólicas y afectos de carácter visual, corporal y performático. Estos elementos se ensamblan en grados e intensidades variables: a veces, la narración, la diégesis y los elementos simbólicos toman relevancia; en otras, se suspende la narración, permitiendo que

---

<sup>20</sup> Algunos casos son: *Sin tetas no hay paraíso* (Caracol Televisión, 2006), *El capo* (Fox TeleColombia-Canal RCN, 2009-2010), *Las muñecas de la mafia* (Caracol Televisión, 2009-2010), *El cartel de los sapos* (Caracol Televisión, 2008; 2010), *Rosario Tijeras* (Teleset-Canal RCN, 2010), *Escobar, el patrón del mal* (Caracol Televisión, 2012), *Tres caínes* (RTI-RCN, 2013).



surjan afectos diversos a partir de los movimientos de la cámara, las cualidades formales de la imagen, la creación de atmósferas visuales, por medio de los cuerpos en escena, a través de la música, el sonido y el montaje. En particular, todas estas películas transmiten la violencia y el trauma de la guerra como fuerzas que, de una u otra forma, son sufridas por los cuerpos. La violencia, el trauma y el sufrimiento se expresan por medio de marcas, tensiones, anomalías, limitaciones físicas, aun cuando también son significados al interior de la estructura narrativa.

## **UNA POÉTICA DE VIOLENCIA Y EMPATÍA**

~~~~~

A medida que la cámara se aleja, la imagen en blanco y negro revela dos contenedores de madera. Uno descansa sobre una superficie plana; el otro se recuesta contra una pared. Toma un rato darse cuenta de que aquello que observamos es un ataúd con su tapa. Solo ahora nos percatamos de que nuestros ojos estaban cercanos a uno de los utensilios de la muerte. Un hombre entra en escena y toma la tapa, dejándola sobre una mesa de trabajo. Procede a cortar una sección con un serrucho. Vemos el movimiento a través de un *close-up*. Podemos sentir la tensión de la hoja, resaltada por el sonido rasposo de la acción. En una sucesión de secuencias cortas, vemos la mano del hombre a corta distancia mientras martilla, serrucha, esquirra y pule la madera. En el primer plano abierto, vemos el producto de su trabajo: el marco de un asiento. De nuevo a corta distancia, está el hombre envolviendo el marco con espuma. Amarrando la silla a su espalda, toma un par de gafas de soldar redondas junto con una sombrilla y sale a la calle, donde la cámara se enfoca sobre sus pasos y luego sobre su sombra.

Esta es la secuencia inicial de *La sombra del caminante* (2004), ópera prima de Ciro Guerra. Esta película cuenta la historia de

la implausible amistad entre Mañe, un hombre desplazado con una pierna de madera que vive en una pensión en Bogotá, y Mansalva, un misterioso hombre que siempre usa gafas de soldar y que trabaja en el centro de la ciudad cargando transeúntes en su silla. A nivel de la narrativa, se trata de una historia poética, que nos recuerda no tanto a la narrativa abierta del neorrealismo italiano como al lirismo narrativo del realismo poético francés. La historia le concede a cada personaje un significado simbólico: Mañe es una de las muchas víctimas del conflicto, un hombre lisiado, pobre y rechazado; Mansalva es un renegado del conflicto, un antiguo perpetrador de actos violentos. Estos personajes son, respectivamente, representantes de las víctimas y los victimizadores del conflicto. A nivel narrativo, la película propone un drama de reconciliación, en un tiempo en el que había una gran polarización política en el país.

Sin embargo, el filme ofrece más que solo una historia poética. Desde la primera secuencia, hay una atención detallada a lo táctil, que es apoyada por el tono blanco y negro. Sentimos los materiales y los objetos; sentimos la tensión en el cuerpo que labora. La teórica del cine Laura Marks elabora la relación entre la visión cinematográfica y lo táctil, así como la naturaleza corporeizada de la visión cinematográfica en general²¹. Siguiendo a Deleuze, Marks postula que la visión no solo funciona como una relación incorporal entre el sujeto que ve y el objeto visto sino también como una relación *táctil* entre ambos, como una forma de contacto entre ambos términos. Marks le añade a esta idea un enfoque sobre la interrelación cinematográfica de las dos modalidades de visión que no se encuentra en Deleuze, quien está más preocupado en definirlos como regímenes visuales que acotan distintas formas artísticas. Marks escribe: “en la mayoría de los

²¹ Laura Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota, 2002).

procesos de visión, ambas están involucradas, en un movimiento dialéctico desde lo cercano a lo lejano, desde lo puramente óptico a lo multisensorial”²². En su perspectiva, *la visión óptica y la visión háptica (táctil)* oscilan; cada una retrocede para abrirle espacio a la otra²³. Según la autora, el acercamiento es la clave de la producción de la visión háptica, en la medida en que hace que los contornos de los objetos sean difíciles de discernir, permitiendo que las superficies y las texturas adquieran prioridad sensorial²⁴. A través del uso de la visión háptica, *La sombra* nos atrae hacia la imagen, erosionando la distancia entre nuestra posición como espectadores y los cuerpos y las superficies que nos presenta.

La interrelación de elementos visuales hápticos y ópticos toma preponderancia en la escena que introduce a Mañe. Un paneo a corta distancia revela una colección de figuras de origami que reposan sobre una mesa. Alineando nuestra visión con la de la cámara, flotamos sobre las superficies del papel doblado, casi marcando sus pliegues con nuestros ojos. A medida que la cámara se mueve sobre la mesa, el plano se abre. Un brazo entra en escena y pone una pierna de madera junto a una veladora. “En una relación háptica nuestro yo corre a la superficie para interactuar con otra superficie” escribe Marks; en el paso de lo

²² “*In most processes of seeing, both are involved, in a dialectical movement from far to near, from solely optical to multisensory*”. Traducción propia. Marks, *Touch*, p. 3.

²³ La diferencia entre la visualidad háptica y la óptica es una diferencia de *grados*: “En la mayoría de los procesos de la visión, ambas están involucradas, en un movimiento dialéctico de lo lejano a lo cercano, de lo estrictamente óptico a lo multisensorial” (*In most processes of seeing, both are involved, in a dialectical movement from far to near, from solely optical to multisensory*. Traducción propia). Marks, *Touch*, p. 3.

²⁴ Véase Marks, *Touch*, p. 3.

háptico a lo óptico en la escena que introduce a Mañe, pasamos de una relación sensual y corporal que se da a nivel de la cámara y que nos ubica en proximidad con los objetos sobre la mesa a una relación visual con el personaje²⁵. En esta secuencia las sensaciones perduran, mientras que el *yo* momentáneamente se retrotrae. A través de esta dinámica, comprendemos íntimamente la creatividad y la religiosidad del personaje.

La relación entre el personaje filmico y el espectador que allí se forma no se da a través de un proceso de identificación o sutura, según postulan las teorías psicoanalíticas del cine. Esto es, no se trata de una identificación con el personaje, en donde este último sería un espejo indirecto que nos inserta en el mundo ficcional del filme, y tampoco se trata de una simple identificación con la cámara que nos sitúa como sujetos trascendentales localizados “por fuera” y “por encima” del filme²⁶. Más bien, es un movimiento dialéctico entre nuestro punto de vista incorpóreo y una posición de contigüidad con las superficies y acciones que vemos en la imagen. Analizando la secuencia inicial de *La sombra*, oscilamos entre la visión del acto de cortar con serrucho y el producto de esta acción, y la sensación táctil de la madera al ser cortada o de la espuma al ser adherida a la madera. En medio de esta oscilación, nuestra subjetividad no se ubica en el personaje o en una posición subjetiva neutra y externa sino *en la relación misma*, en el espacio subjetivo abierto por el constante cambio de modalidad visual de la cámara.

²⁵ Marks, *Touch*, p. 26.

²⁶ Véase el ensayo de Kaja Silverman sobre la sutura, “Suture”, *The Subject of Semiotics* (Oxford: Oxford University Press, 1984). Sobre el sujeto transcendental en el cine, ver el conocido ensayo de Jean-Louis Baudry y Alan William, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, *Film Quarterly*, Vol. 28, n.º 2 (Winter, 1974-1975), pp. 39-47.



Figura 43. *Ciro Guerra, La sombra del caminante, 2004.*
Imagen cortesía de Ciudad Lunar.

Mientras que Mañe es presentado a través de la creación de una sensación de proximidad, Mansalva es presentado por medio de una sensación de distancia creada por la cámara. Desde las primeras secuencias que llevan a su aparición en escena, nos damos cuenta de que se trata de un hombre inusual. La Plaza de Bolívar de Bogotá es plasmada en un día cualquiera: automóviles ruidosos, palomas sucias de humo, una multitud de transeúntes. Escuchamos sonar la campana de la Catedral Primada; escuchamos el silbido de los pájaros. Pero Mansalva no ve la ciudad como la ven todos los demás. Observando a través de sus lentes redondos, Mansalva se mantiene distante de todos y de todo; la ciudad que él ve es absurda y alienante, una impresión resaltada a través del uso de la cámara lenta y de un constante claqueo indeterminado que viene de su mente. Podemos sentir empatía por Mañe, pero Mansalva vive en un mundo privado impenetrable. A medida que la película fluctúa entre las tomas generales del

centro de Bogotá y la posición subjetiva de Mansalva, oscilamos entre estar presentes en la ciudad y estar presentes en la mente de este último. A través de esta oscilación entre puntos de vista y de la oposición de temporalidades, se crea cierta sensación de alienación: sentimos la distancia entre el personaje y la ciudad y también entre él y nosotros.

Mañe usa anteojos gruesos, una pierna de madera y un bastón para caminar. En una escena, lo vemos bajar con dificultad por la calle en la que vive, alternando el peso de su cuerpo entre su pierna real y sus ayudas ortopédicas. La fragilidad de su cuerpo es resaltada por la melancolía del piano que acompaña a la escena. Es acosado por los malandrines del barrio en su camino hacia el centro, en donde infructuosamente buscará un empleo e intentará vender sus figuras de origami. Mansalva usa gafas para mantenerse distante de los demás y camina lento, limitado por el peso de los pasajeros que carga sobre su espalda. Una escena posterior, un diálogo entre él y Mañe, que está acompañada por la melodía del piano que, en este punto, se ha convertido en el telón de fondo musical de su amistad, de repente es sucedida por otra escena en la que vemos a Mansalva otra vez caminando por el centro de la ciudad. Sus pasos pierden cadencia al mirar hacia el cielo y a la gente a su alrededor. Su creciente alienación es enfatizada por el mismo claqueteo que lo acompañó cuando fue introducido por el filme y por una toma rápida que revela la imagen en su mente de un crucifijo sobre la aguja de una iglesia. Sus aflicciones no son solo físicas y psicológicas sino también, como será revelado más adelante, neurológicas.



Figura 44. *La sombra del caminante*, 2004. Imagen cortesía de Ciudad Lunar.

Ambos tienen cuerpos *afectados*. Cada cuerpo ha sido marcado por fuerzas externas, si bien en modos diferentes. Deleuze y Guattari definen al cuerpo en términos de grados de agencia, por su “capacidad para multiplicar conexiones que pueden ser realizadas (...) en grados variables en diferentes situaciones”²⁷. Es esta su versión de la *potentia agendi* de Spinoza: la capacidad del cuerpo de actuar y hacer, de afectar y ser afectado. La potencia del cuerpo varía de acuerdo con las fuerzas que actúan o han actuado sobre él. Tanto en Mañe como en Mansalva, la agencia mengua, ya sea debido a la discapacidad o a la fuerza debilitante de la alienación. En su convincente interpretación de los escritos de Deleuze sobre el cine, Elena del Río escribe que la actuación (*performance*) es “la actualización del potencial del cuerpo a través

²⁷ Brian Massumi, citado en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 17.

de pensamientos, acciones, desplazamientos, combinaciones, realineamientos — todos los cuales pueden ser vistos como diferentes grados de intensidad, distintas relaciones de movimiento y reposo”²⁸. Los actores César Badillo e Ignacio Prieto hacen un buen trabajo al producir dos cuerpos que, a través de sus movimientos restringidos y locomoción dificultosa, por medio de su distanciamiento, nos permiten sentir los efectos de fuerzas externas que han lisiado y alienado, dañado y condenado, fuerzas que permanecen indeterminadas a lo largo de la primera mitad de la película. Son fuerzas que pueden ser vistas como intensidades sin cualificar. Entretanto, los anteojos, las gafas, la pierna de madera y la silla actúan como soportes simbólicos que permiten intuir el evento violento que ha afectado a ambos hombres y que Mansalva eventualmente le revelará a su amigo. En *La sombra del caminante*, la violencia es materializada en los cuerpos y actuada antes de ser nombrada y significada; somos afectados por ella antes de que la narrativa nos permita ser conscientes de ella.

Al resaltar la presencia de la violencia como fuerza que actúa sobre los cuerpos, no busco escindirla de los elementos simbólicos que la significan dentro de la estructura narrativa del filme. Al considerar la capacidad de mediación del cine, lo fundamental son las interrelaciones que el cuerpo filmico propicia, el ensamblaje de elementos que a la vez que coexisten se modulan, se

²⁸ “La actualización del potencial del cuerpo a través de distintos pensamientos, acciones, desplazamientos, combinaciones, realineaciones todos los cuales pueden ser vistos como diferentes grados de intensidad, relaciones distintas de movimiento y reposo” (“*the actualization of the body’s potential through specific thoughts, actions, displacements, combinations, realignments — all of which can be seen as different degrees of intensity, distinct relations of movement and rest*”). Traducción propia. Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), p. 9.

envuelven y se modifican unos a otros. Refirámonos una vez más a la distinción que hace Henri Bergson entre la actualidad y la virtualidad del tiempo. El momento presente, aquel que “se siente más real para nosotros”, es lo actual, mientras que lo virtual es aquello que se siente relativamente “menos real”. La memoria en el caso del pasado, la fantasía y el deseo en el caso del futuro²⁹. Aunque la mayoría de las veces lo actual toma preeminencia en nuestra experiencia, a veces lo virtual domina. Sin embargo, lo uno no elimina lo otro. En *La sombra del caminante*, los elementos narrativos que se refieren a la violencia y la expresión de fuerzas violentas inscritas en los cuerpos se extienden y retraen sucesivamente, alternándose las posiciones de lo actual y lo virtual³⁰.

La amistad entre Mañe y Mansalva se basa en el reconocimiento mutuo y la colaboración. El segundo carga al primero

²⁹ Capítulo 1 de *Materia y memoria* de Henri Bergson titulado “De la selección de imágenes para la presentación consciente; lo que significa y hace el cuerpo”, *Obras completas* (Traducción de José Antonio Míguez. México: Aguilar, 1959).

³⁰ Mi análisis resuena con la comprensión que tiene del Río de la interrelación de lo narrativo y lo afectivo-performativo. Del Río escribe: “En cada momento, los imperativos representacionales de la narrativa y los imperativos no-representacionales de lo afectivo-performativo se desplazan mutuamente sin cancelarse por completo” (“*a variable preponderance*”, (...) “*the representational imperatives of narrative and the non-representational imperatives of the affective-performative displace each other without ever completely canceling each other out*”) Traducción propia. Véase *Deleuze and the Cinemas of Performance* [Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008], p. 15). Al referirme a los conceptos de Bergson de lo actual y lo virtual en vez de la interrelación que hace del Río de lo narrativo y lo afectivo-performativo, coloqué el énfasis sobre la experiencia sensible del espectador en vez de hacerlo solamente sobre los elementos constituyentes del cuerpo filmico.

hasta el centro de la ciudad, ayudándole así a evitar a los *hooligans* del barrio. Mañe se empeña en enseñarle a su amigo analfabeta a leer y escribir. Conoce a un sargento en la estación de policía y logra obtener un permiso para que su amigo pueda trabajar en la calle y evitar los acosos de la policía. Ninguno de estos dos hombres es perfecto. Mañe no dudará en golpear al dueño de la pensión con quien tiene una deuda pendiente y que lo ha amenazado con dejarlo en la calle. Mansalva, presentimos, carga con el peso de un pasado oscuro. A lo sumo, nos identificamos con ellos en momentos puntuales. Sin embargo, sentimos la empatía que crece entre ellos. En tanto que, en uno de los extremos del espectro afectivo, la empatía está marcada por las convenciones sociales, en el otro, como sugiere Jill Bennett, tiene el poder de ubicarnos en contigüidad con el otro³¹. Enmarcada por el género dramático del filme, la empatía que crece entre los dos hombres está, sin duda, cercana al sentimiento convencional. Empero, al ser afectados por ella, los espectadores habitamos el espacio intersubjetivo de empatía que se desenvuelve entre Mañe y Mansalva, el espacio relacional entre ambos, el cual es también una zona indiscernible entre nosotros y ellos.

³¹ Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art* (Stanford: Stanford University Press, 2005).



Figura 45. *La sombra del caminante*, 2004. Imagen cortesía de Ciudad Lunar.

Violencia y empatía: la película construye una tensión entre estas dos fuerzas, que afectan tanto a sus personajes centrales como a sus espectadores. Esta tensión está presente en la narrativa, mediada por elementos poéticos que construyen significados simbólicos. Y también emerge a través de la presencia de lo háptico en algunas secuencias, en y por medio de los cuerpos actuantes, así como a través de los movimientos de la cámara y el uso del sonido. Estos elementos se alternan. A veces la tensión que producen oscila hacia la violencia, con su obstrucción de la agencia de los cuerpos y la alienación que produce; otras, hacia la empatía en cuanto fuerza que posibilita la coincidencia de caracteres disímiles.

La narrativa mantiene una presencia fuerte, enmarcando lo háptico y lo afectivo a medida que surgen. La historia que subtiende la relación entre Mañe y Mansalva pertenece a un pasado que existe por fuera del tiempo diegético. Sin embargo, a medida que el filme avanza, podemos intuir la alienación de

Mansalva en la falta de agencia de Mañe, así como a través de las claves visuales que van apareciendo gradualmente. La tensión entre violencia y empatía crecerá paulatinamente, resolviéndose al final de la película. Pero, antes de llegar allí, habrá una secuencia clave que establece definitivamente el tono optimista de la película, inclinando la balanza afectiva hacia la empatía y la resolución de la tensión.

La relación entre Mañe y Mansalva no solo está mediada por la colaboración, sino también por un brebaje extraño que este último carga en un termo y que ofrece a Mañe cada vez que se encuentran. Mansalva necesita el brebaje, que prepara a partir de una planta que mantiene en su hogar, para disminuir el dolor producido por una bala que tiene alojada en su cabeza. El brebaje es psicodélico, como descubre Mañe una tarde en las calles de Bogotá. Mañe se recuesta en una banca, y vemos a la cámara panear a corta distancia y en cámara lenta sobre el pavimento mojado, mostrándonos las imágenes que Mañe ve en su mente: una línea de balas, un brazo sangriento que yace inmóvil, una navaja, su bastón de caminar y, a medida que la toma se abre, él mismo caminando sobre ambas piernas, abrazando la lluvia, iluminado por un sol de atardecer. Una secuencia háptica cerrada y oscura se abre a una secuencia óptica abierta, iluminada y festiva, siendo el carácter imaginario de esta última subrayado por su virtualidad alucinatoria. Hacia el final del filme, habitamos el deseo de Mañe que nos deja con una sensación de un optimismo extraño, de cierta confianza —restringida, cautelosa— de que la violencia puede ser relegada al pasado.

Hacia el final, Mansalva confiesa sus crímenes, que están directamente relacionados con el incidente en el que Mañe perdió tanto a su familia como a su pierna. Mañe, a su vez, es en parte responsable por la muerte de su amigo, al robarse, en un arrebato de furia, la planta que mantenía a Mansalva con vida. Este último no pide ser perdonado: “No hay perdón alguno para los que son como nosotros” son sus últimas palabras. Mañe entierra a su

amigo y se queda con su planta. No sabemos si lo perdona. No hay reconciliación fácil para las víctimas del conflicto, realidad que era aún más evidente cuando el filme fue estrenado. Nos quedamos con la sensación de que la violencia que subtiende la relación entre los dos hombres ha sido revelada. Sin embargo, la tensión entre dicha violencia y la empatía que hay entre ellos permanece sin resolverse, no obstante, el optimismo de la escena en la que Mañe baila. Debemos llevarnos esta tensión afectiva con nosotros; debemos encontrar otras narrativas con las cuales relacionarla. El afecto con el que quedamos al final del filme solicita futuras acciones, futuros eventos.

ALEGORÍA EN CLAVE THRILLER

“Una noche de mayo de 2002, cuatro hombres se encontraron para matarse en una discoteca al norte de Cali. Eran todos la misma persona”. Con estas palabras, las primeras en una serie de monólogos cada vez más delirantes, José, el personaje principal de la película *Yo soy otro* (2008) de Óscar Campo, reflexiona sobre los eventos que le han ocurrido. La cámara hace un acercamiento sobre sus manos, que digitan en un teclado de computador. Las manos exhiben ampollas purulentas. José, un programador de una firma de computación de treinta y seis años que se acuesta con la novia de su jefe y cuyo “único proyecto en la vida” es consumir tantas drogas y tener tanto sexo como le sea posible, es un hombre enfermo en cuerpo y alma. En las primeras escenas vemos al actor Héctor García en distintos roles, encarnando diversos José, que se apuntan con pistolas los unos a los otros. Este es el clímax de la historia que José narrará en retrospectiva: una enfermedad de la piel, la extraña multiplicidad del personaje principal, una balacera. Siguiendo las técnicas narrativas clásicas del género *thriller*, la película *Yo soy otro* comienza con este intrigante anzuelo narrativo.



Figura 46. Óscar Campo, *Yo soy otro*, 2008.
Imagen cortesía de Óscar Campo y Alina Hleap.

Esta película es un *thriller* psicológico, género cinematográfico que busca crear suspenso y tensión a través de personajes con rasgos emotivos y psicológicos inestables. En este género, los personajes usualmente experimentan algún tipo de reticencia moral y la sensación de que la realidad y/o la identidad personal se diluyen y actúan motivados por la necesidad de encontrar estabilidad emocional, mental o existencial. Se suele utilizar la técnica del presagio e incluir conflictos morales y giros narrativos con el fin de producir desenlaces inesperados y tensión emocional. Sin embargo, me enfocaré en el género desde la perspectiva de la teórica de cine Laura Berlant, quien lo define como “una estructura estética de expectación afectiva” que promete que “quienes corresponden a ella podrán experimentar el placer de encontrar lo que esperaban”³². En esta perspectiva, el *thriller* se caracteriza

³² En inglés en el original: “an aesthetic structure of affective expectation (...) that the persons transacting with it will experience the pleasure of encountering what they expected”. Traducción propia. Lauren Berlant, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture* (Durham NC: Duke University Press, 2008), p. 4.

por el uso de dispositivos narrativos que buscan producir expectativa y, de manera más general, una complementariedad de la narrativa y el afecto cuyo propósito último es la resolución de la tensión emocional.

Aunque *Yo soy otro* no es un ejemplar extraordinario del género *thriller* —su uso de los tropos del género y algunos de sus efectos visuales son bastante convencionales—, se trata de una película singular. Hay muy pocos *thrillers* psicológicos en la cinematografía colombiana, y aún menos que presenten una historia relacionada con el conflicto armado³³. Esta película construye una relación novedosa entre el género de intriga y suspenso y el conflicto, y solo por esta razón merece un lugar propio en la historia del cine colombiano. Aunque no estoy de acuerdo con Juana Suárez, quien afirma que el filme “piensa demasiado”, se trata de una cinta bastante reflexiva, sin duda a consecuencia de la trayectoria académica y los intereses teóricos de Campo³⁴. En cualquier caso, la relación trazada por la película entre el

³³ Los dos únicos casos que conozco son *Pura sangre* (1984) de Luis Ospina y *El páramo* (2011) de Jaime Osorio.

³⁴ Juana Suárez escribe que “*Yo soy otro* presenta una reflexión de profundidad que más bien peca por la excesiva información que el director toma de diversas corrientes teóricas que incorporan desde la escuela de Frankfurt, el psicoanálisis, el marxismo, así como una amplia gama de textos [de los] estudios culturales y los estudios de la comunicación de diferentes momentos del postestructuralismo”. Véase *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia* (Madrid: Iberoamericana, 2010). Aunque estoy en desacuerdo con Suárez, vale la pena notar que Óscar Campo es un distinguido profesor en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, en donde es reconocido, entre otras razones, por sus cursos teóricos. Aparte de las teorías que han influenciado su trabajo, Campo cita el filme *El club de la pelea* dirigido por David Fincher y el arte de archivo

género *thriller* y el conflicto pide que nos preguntemos cómo, y a qué efectos, el primero media al segundo.

Los eventos narrados por José son contextualizados a lo largo del filme por medio de referencias textuales al conflicto armado. Los créditos iniciales están intercalados con secuencias de noticiero que se refieren al conflicto. A lo largo del filme, vemos recurrentemente imágenes del conflicto en el televisor de José. Las pantallas que aparecen reiteradamente producen una luz verde clara que lava los rostros de los personajes principales³⁵. Estas secuencias puntúan las transiciones entre las secuencias narrativas y proveen un telón de fondo a las reflexiones de José, a la vez que presagian la relación de su enfermedad con el conflicto. Pero hacen mucho más que esto. En escenas posteriores, vemos a José lavándose los dientes apáticamente o molestando a su novia, con el televisor encendido en el fondo. Al servir de telón de fondo de la cotidianidad de José, las imágenes televisivas del conflicto ejemplifican el tipo de imágenes a las que, como he argumentado, los colombianos fuimos continuamente sometidos a lo largo de la primera década del nuevo milenio. A su vez, la indiferencia de José hacia ellas ejemplifica la apatía hacia el conflicto a la que me he estado refiriendo. De manera paradójica, estas secuencias

y de postproducción como influencias importantes en el momento de realizar *Yo soy otro* (entrevista realizada el 5 de febrero de 2016).

³⁵ *Yo soy otro*, podemos añadir, no corresponde a la expectativa de que un filme, cuya localización es una ciudad tropical como Cali, tendrá una paleta de colores igualmente tropical. En una entrevista con el autor de este libro (5 de febrero de 2016), Campo mencionó que tomó distancia de las representaciones “tropicalistas” de Cali y de otras ciudades costeras en parte debido a la influencia del artista Óscar Muñoz —quien prefiere las imágenes monocromáticas sobre el color— y en parte como reflejo de la importancia que han tomado los medios masivos en la vida cotidiana de la clase media urbana.

evocan el trasfondo de imágenes y la “estructura de sentimiento” general a las que se contraponen no solo *Yo soy otro* sino también todas las obras consideradas en este estudio.

Las secuencias documentales y aquellas tomadas de los noticieros de televisión funcionan como dispositivos de encuadre, relacionando directamente la historia ficcional con el conflicto armado. Estas secuencias configuran lo que la teórica del cine Vivian Sobchack llama “el embiste de lo real” (*charge of the real*): el efecto fenomenológico de la incorporación de imágenes ‘reales’ en las películas de ficción.³⁶ Los filmes que se alimentan de la realidad (pongamos entre paréntesis la naturaleza problemática de este término y usémoslo para referirnos al mundo que compartimos) hacen parte de un tejido existencial común, en el que, a diferencia de los mundos ficcionales, el espectador habita y, por ende, debe asumir responsabilidades éticas. Este compromiso ético, antes que ser una idea o una reflexión, se da en la forma de una sensación, un afecto: *sentimos* la necesidad de poner en juego nuestra ética, cambiando así la forma en que aprehendemos las secuencias en las que lo ‘real’ es introducido³⁷. Al enmarcar la narración con el contexto ‘real’ del conflicto armado, *Yo soy otro* trae a colación la posición del espectador en relación con el conflicto y los valores éticos que motivan esta última —o bien, los valores rechazados por medio de ella—.

³⁶ Se trata del equivalente cinematográfico de lo que en el capítulo dos llamé *el efecto de realidad* del arte que recurre a una estética práctica. Véase Vivian Sobchack, “The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness”, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004).

³⁷ Véase Vivian Sobchack, “The Charge of the Real”, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004).

Esto no quiere decir que la narrativa sea incapaz de plantear esta relación directamente, sino que adquiere un valor ético distinto. *Yo soy otro* es, en todo caso, una obra de ficción y, siendo un *thriller*, es sin duda entretenido. Sin embargo, también tiene incidencia en nuestro contexto vivencial. Esta incidencia es enfatizada por las dos figuras alegóricas centrales de la película: la enfermedad de José y su multiplicidad. Pero ¿qué significa “alegoría” en este contexto? En un influyente ensayo, Fredric Jameson se refiere a la noción freudiana de *figurabilidad* (o *representabilidad*), que denota un movimiento desde los “sueños-pensamientos” a las “expresiones verbales” y luego al “lenguaje pictórico”. En otras palabras, de las ideas abstractas a las imágenes por medio del lenguaje³⁸. Desde su perspectiva marxista, Jameson argumenta que, para que las personas puedan adquirir consciencia de las diferencias de clase, estas últimas deben poder ser percibidas de una manera “más visceral y existencial” que el análisis abstracto³⁹. Tal es la función de la alegoría: la presentación de una idea

³⁸ Sigmund Freud, “El cuidado de la representabilidad”, *La interpretación de los sueños* (Madrid: Alianza, 2011).

³⁹ En relación con las clases sociales, Jameson escribe: “Este requerimiento fundamental que llamaremos, tomando ahora un concepto de Freud en vez de uno de Marx, el requerimiento de figurabilidad, la necesidad de que la realidad social y la vida cotidiana se hayan desarrollado hasta el punto en que su estructura de clase subyacente sea representable en forma tangible” (*This fundamental requirement we will call, now borrowing a term from Freud rather than from Marx, the requirement of figurability, the need for social reality and everyday life to have developed to the point at which its underlying class structure becomes representable in tangible form*. Traducción propia). Unas líneas más abajo, Jameson añade: “en otras palabras, la relación entre la conciencia de clase y la figurabilidad demanda algo más básico que el conocimiento abstracto, e implica un modo de experiencia que es más visceral y existencial que

a través de una figura o imagen sensible, esto es, afectiva. En *Yo soy otro*, tanto la enfermedad como la multiplicidad de José funcionan como figuras alegóricas que presentan, por un lado, las interpretaciones ideológicas del conflicto social que alimenta al conflicto armado y, por el otro, las contradicciones ideológicas y los dilemas internos de la relación de los colombianos ciudadanos con el conflicto.

José se entera a través de un compañero de trabajo, que también tiene verrugas en su estómago, que ambos tienen *litomiasis*, una enfermedad de las selvas colombianas que afecta comúnmente a los guerrilleros y cuyo antídoto es controlado por el ejército. La enfermedad comienza como un sarpullido acompañado de ampollas y rápidamente se convierte en una infección generalizada que se come la carne de sus víctimas. Sin embargo, el compañero de José insiste que no se trata realmente de una enfermedad sino de una transformación. La enfermedad —o la metamorfosis—, la guerra y la sensación de alienación que acompañan a José están interrelacionadas en la narrativa. Las secuencias documentales y de noticieros indican la función alegórica de la enfermedad, que varía según el lente ideológico a través del que es observada.

Dos veces se acerca la cámara a las ampollas en las manos de José, al inicio y al final de la película. Estas secuencias, hápticas en el sentido de Marks, nos colocan en una cercanía incómoda

las certezas abstractas de la economía y de la ciencia social marxista” (*The relationship between class consciousness and figurability, in other words, demands something more basic than abstract knowledge, and implies a mode of experience that is more visceral and existential than the abstract certainties of economics and Marxian social science*). Véase Fredric Jameson, “Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film”, *Mass Culture, Political Consciousness and English Studies* (Apr., 1977), pp. 843-859.

con la enfermedad de José. La relación entre su enfermedad y su multiplicidad les otorga a las ampollas una valencia particular. Estas son repulsivas no solo en un sentido físico sino también como expresión del resquebrajamiento de su mundo habitual. La ciudad le parece extraña, nada parece tener sentido. De nuevo, nos encontramos con lo abyecto en el sentido de Kristeva, con aquello que interrumpe la identidad y el orden y que produce rechazo y horror. No se trata solo de una enfermedad de la selva, se trata de una abyección. La enfermedad es el rechazo somático de la postura insostenible en la cual José ha vivido, la eclosión cutánea de sus contradicciones internas, el malestar que amenaza con disolver su identidad y destruir su mundo. Más aún, al hacer que pierda el control sobre él, la enfermedad convierte a su cuerpo en un objeto abyecto. La *litomiasis* convierte a su cuerpo en un “otro” que debe ser rechazado, en un cuerpo extraño que él no controla, sino que lo controla a él. Fuera de su control, descomponiéndose y repugnante, su cuerpo se revela como una alteridad enfermiza, un otro inconmensurable. Así, la *litomiasis* funciona como una alegoría no de la violencia que el conflicto ha ejercido sobre los cuerpos de las víctimas sino de la grieta entre cuerpo y alma que existe al interior de muchos habitantes de las ciudades, la grieta entre un sujeto que escoge no ver el sufrimiento de los demás y un cuerpo que irremediamente lo registra.



Figura 47. *Yo soy otro*, 2008. Imagen cortesía de Óscar Campo y Alina Hleap.

Mientras que la enfermedad de José es abyecta, su multiplicidad es extraña, *ominosa*. Después de una visita a su médico, José se verá a sí mismo como un indigente. Más tarde, afuera de la clínica en donde su médico quiere internarlo, un carro bomba explota y José ve otra versión de sí mismo, esta vez un padre en *shock* que sostiene en sus brazos a su hija muerta. En la discoteca conocerá a Grace, otra de sus versiones —esta vez, un travesti—. Pero las versiones claves para el sentido alegórico del filme son dos. Una es un hombre conocido como Redondo, a quien José verá inconsciente en un pabellón apartado de la clínica a la que su médico lo lleva para que aprenda sobre la *litomiasis*. La otra es Bizarro, quien visita a José en su apartamento. Las palabras de Bizarro permiten inferir que hace parte de la izquierda armada. A medida que la película avanza, se hace evidente que las múltiples versiones de José son figuraciones de la ideología de derecha que ha articulado la hegemonía política en Colombia, o bien, de la preocupación social y el compromiso ético de los que viven en medio de dicha hegemonía. Una porción amplia

de las clases medias y altas urbanas estuvieron, durante la primera década del milenio, alineadas con dicha hegemonía, aun cuando sus miembros presenciaran la injusticia social en las caras de los indigentes, en la pobreza de los campesinos desplazados que sobreviven en los extramuros y en la discriminación de los homosexuales.

Según Freud, lo ominoso (*Das Unheimliche* en alemán, literalmente “sin-hogar”) es aquello que es a la vez familiar y extraño, de tal forma que provoca a la vez atracción y repulsión. Lo ominoso se manifiesta como la ansiedad que sentimos cuando algo familiar nos recuerda, de manera recurrente, los impulsos reprimidos que habitan el inconsciente⁴⁰. Nada nos es más familiar que nosotros mismos; a su vez, como sugiere la extensa literatura sobre *doppelgangers*, no hay nada más insoportable que ver a nuestro doble. El *doppelganger* ha sido tradicionalmente interpretado en términos freudianos como una alegoría de la lucha entre el ego y el inconsciente (o el superego). Sin embargo, lo ominoso en *Yo soy otro* se diferencia de la concepción freudiana de dos maneras: mientras que para el padre del psicoanálisis el sentimiento de lo ominoso está enraizado en la psique —siendo el inconsciente el repositorio de los impulsos que han sido reprimidos por el superego—, en José la fuente de estos es externa. Su multiplicidad resulta no de un conflicto entre las diferentes estructuras del aparato psíquico sino de la internalización de discursos políticos contradictorios. La posición de José como un ciudadano acomodado choca con su conciencia ética de las desigualdades y la violencia que afectan a su ciudad y al país (sin importar qué tan reprimida tenga esta

⁴⁰ Freud cita a Schelling: “Se llama *unheimlich* a todo lo que, estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, (...) ha salido a la luz”. Véase Sigmund Freud, “Lo ominoso”, *Obras completas, vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil (el hombre de los lobos) y otras obras (1917-1919)* (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), p. 224.

consciencia). Estas posiciones no son producidas por él sino por la sociedad en la que vive. Él llega a ellas, las encarna. Ellas son constitutivas de su subjetividad. José solo puede perseguir la fantasía de un estilo de vida hedonista si evita pensar en su relación contradictoria con el contexto sociopolítico. Su contradicción ética literalmente brota en la piel y luego pasa de la piel a ser encarnada por sus dobles. Sin embargo, —y esta es la segunda diferencia—, sus dobles no son precisamente *dopplegangers*, ya que no son solo uno sino varios y se incrementan en número a medida que la historia se desarrolla. Como sus dobles son figuraciones de posiciones subjetivas e identidades que caen dentro de la esfera de las ideologías políticas de izquierda o de derecha, José es, él mismo, una figuración de la multiplicidad insostenible que ha existido en muchos colombianos, del carácter esquizoide del inconsciente político de quienes viven la realidad del país desde una postura ético-ideológica contradictoria. Así, lo ominoso aquí está más alineado con la concepción deleuziana del inconsciente como multiplicidad y ensamblaje de deseos contradictorios que con el esquema freudiano del inconsciente.

Enfermedad (o transformación) y multiplicidad: la primera es un signo ambivalente que marca el cuerpo de aquellos involucrados en la lucha izquierdista. La segunda denota la división ideológica entre aceptar ser parte del establecimiento y apoyar la causa social de la izquierda armada. Así, la película funciona como una alegoría del conflicto, de la problemática social subyacente, de los discursos políticos y la ideología que la representan y distorsionan, y de las contradicciones éticas de quienes pretenden distanciarse de ella.



Figura 48. *Yo soy otro*, 2008. Imagen cortesía de Óscar Campo.

Pero, ensamblándose con los marcos discursivos y los contenidos alegóricos del filme —y por lo tanto haciendo parte de su poder alegórico—, encontramos un tono afectivo que le brinda su “estructura de expectación afectiva”, un tono que, sin ser necesariamente un sentimiento convencional, se alinea con las convenciones del género *thriller*. Como argumenta Brian Massumi, el afecto puede ser puntual o continuo: puede estar localizado en un evento específico o en una percepción de fondo transversal a los eventos⁴¹. De manera similar a como he empleado el término “tono afectivo” a lo largo de este trabajo, lo uso aquí para referirme a una intensidad corporal relativamente cualificada y convencional que perdura a través del cuerpo filmico. Esta intensidad crece a medida que la *litomiasis* y la multiplicidad de José avanzan. Como espectadores, esperamos que dicha intensidad se resuelva al final del filme, sin embargo, esto solo sucede

⁴¹ Brian Massumi, *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham NC: Duke University Press, 2002), p. 36.

de manera incompleta. Así, trasciende hacia el mundo vivencial del espectador, convirtiéndose en un marcador afectivo de la contradicción ética en la que viven muchos colombianos.

Desarrollemos esta idea: que el sujeto es relacional es algo que, hoy día, podemos aceptar sin mayor dificultad⁴². El sujeto es inter-subjetivo, moldeado a través de sus relaciones con otros sujetos. Estas relaciones están mediadas por el lenguaje, pero también por objetos e imágenes. *Yo soy otro* lleva la relacionalidad del sujeto al extremo: José se convierte en una cuasi-tabula rasa, en un repositorio de deseos hedonísticos colectivos, pero también, de los discursos éticos y políticos conflictivos en medio de los que los colombianos han vivido en las décadas recientes. Podemos entender mejor “lo real” en el “embiste de lo real” de Sobchack: lo “real” que se intersecta con el mundo que comparten José y los espectadores del filme es un constructo en el cual, entre otros factores, las imágenes mediáticas del conflicto armado juegan un papel constitutivo. La apatía y distancia de José —y, plausiblemente, la apatía de por lo menos algunos de los espectadores— son, en parte, el resultado de una realidad construida mediáticamente, una consecuencia de la visualidad del conflicto.

A través del *embiste de lo real*, el filme teje un hilo continuo que aúna el mundo de José con el de los espectadores. Muchos de estos probablemente comparten la tensión que carcome a José: la posición de sujeto que habitan solo se puede sostener reprimiendo las contradicciones éticas que existen en ella. Estos espectadores podrán identificarse con José, un profesional relativamente joven y exitoso, quien, hasta el momento en que los eventos que narra

⁴² Esta conciencia es un legado del pensamiento feminista y postestructuralista, los cuales a su vez han construido sobre el pensamiento de Marx, Nietzsche y Freud. Stuart Hall sintetiza esta trayectoria en un conocido ensayo, “Who Needs Identity?”, P. Du Gay, J. Evans, y P. Redman (Eds.), *Identity: A Reader* (Glasgow: Sage, 1996).

comenzaron a desenvolverse, solo buscaba el disfrute y la evasión. El uso del punto de vista subjetivo ayuda a que esta identificación suceda. En la escena que sigue a la explosión afuera de la clínica, vemos a un José desorientado entrar al edificio en donde vive su novia. En esta escena, el filme recurre a una cámara montada sobre el pecho del actor Héctor García, que enfatiza la inestabilidad psicológica de José al hacer que los objetos a su alrededor oscilen constantemente. Esto, complementado por el uso de efectos de sonido y por la pesada respiración de José, produce la sensación de que habitamos su psique. Las pantallas en negro, los ángulos inestables, las tomas desenfocadas de la cara de José y los acercamientos a su rostro y su voz en *off* narrando la historia son todas técnicas que contribuyen a que nos identifiquemos con el personaje, no obstante su alienación progresiva.

Incluso si no nos identificamos con José, el “embiste de lo real” posibilita que el tono afectivo pase del cuerpo fílmico al cuerpo del espectador. Lo “real” es el punto de inflexión en el cual los aspectos alegóricos de la narrativa se ensamblan con los estados afectivos provocados en los espectadores o, de manera más precisa, el punto en el que los aspectos “viscerales” de las figuraciones alegóricas complementan los aspectos alegóricos de la narración. Como dicen Deleuze y Guattari, el afecto *desestabiliza el yo*. Podemos decir que el embiste de lo real abre la puerta para una desestabilización de la subjetividad del espectador en relación con el conflicto en aquellas dimensiones que han sido construidas a través de la hegemonía que este encarna. La desestabilización sufrida por José llevará a la balacera en la discoteca. Sin embargo, sus contradicciones seguirán sin resolverse, como sugiere la última escena del filme, en la que vemos a José recostado en su cama de nuevo con su piel ampollada. La cámara se acerca a su rostro, José se ve anonadado y contento, como si hubiera entendido una verdad sobrecogedora. El director plantea aquí su comentario ideológico y su propia posición política. Pero es solo una opinión

personal, la cual no resuelve el estado de aprehensión en el cual el filme nos deja.



Figura 49. Óscar Campo, *Yo soy otro*, 2008. Imagen cortesía de Óscar Campo y Alina Hleap.

MÚLTIPLES REGISTROS DE LA VIOLENCIA

Marina es una joven taciturna que soporta en silencio las duras condiciones materiales de su existencia, así como el abuso de su abuelo y de la mujer para quien trabaja como empleada doméstica. Su rostro se ve perplejo, su mente está en otra parte. En una técnica que se repetirá varias veces en *Retratos en un mar de mentiras* (2010) de Carlos Gaviria, una elipsis en la secuencia inicial equipara las pompas de jabón en la ponchera de lavado que usa Marina con la espuma de mar en la que se ve a sí misma jugando y bañándose. El mar también está presente en la introducción del otro personaje principal, Jairo, pero como un telón de fondo representando una playa paradisíaca contra el que este personaje, primo de Marina y fotógrafo de bajo perfil, retrata a una modelo *amateur* en bikini. Finalizando la secuencia, la cámara se levanta

sobre el muro que sostiene el telón para descansar en una toma panorámica de las barriadas del sur de Bogotá.

Esta secuencia establece el mundo que Marina y Jairo dejarán atrás. Después de que la abuela de Marina muere en un derrumbe que se lleva la mitad de su casa, Jairo la convence de viajar con él a la costa para recuperar las tierras que su familia tuvo que abandonar. El resto de la película es una concatenación vertiginosa de eventos en medio de los que una Marina taciturna y perpleja va recordando las circunstancias violentas de su pasado. En pocas palabras, *Retratos* es la historia del retorno de una mujer joven a su lugar de origen y al pasado trágico del cual hasta ese momento se había resguardado.

Retratos es un *road movie*. El filme exhibe algunas de las características atribuidas a este género por Timothy Corrigan en *A Cinema without Walls*, referencia obligada en relación con este tema: una familia que se resquebraja, una arquitectura narrativa autorreflexiva y deambulante en la que eventos inesperados afectan a los personajes, y el motivo de la búsqueda, esto es, un personaje consumido por un conflicto interno en un viaje de autodescubrimiento. Pero este es un *road movie a la latinoamericana*, en el cual varias de las características del género norteamericano son transformadas o subvertidas. Para empezar, no se trata de una película acerca de “automóviles, camiones, motocicletas o algún otro descendiente motriz del tren del siglo XIX”⁴³. En tanto que el género canónico expresa la infatuación norteamericana con la autopista y traza un nexo entre el automóvil y la identidad rebelde de los personajes, en *Retratos* estos habrían evitado el viaje de haber sido posible y no tienen más opción que realizar-

⁴³ “automobiles, trucks, motorcycles or some other direct motoring soul-descendant of the nineteenth-century train”. Traducción propia. Timothy Corrigan, *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1999), p. 144.

lo en un viejo Renault 4 —símbolo de la clase obrera—. Si la energía, como “gasolina, material (...), concretizada en la forma del automóvil” es la metáfora clave del *road movie*, en *Retratos* la energía prevalente, la pervasiva violencia del conflicto armado, es de una naturaleza muy distinta⁴⁴. *Retratos* no trata sobre una “agencia mecánica” que hace que el pasado “desaparezca en el espejo retrovisor”, trata sobre un viaje azaroso hacia un pasado traumático.

Sin duda, la definición de cualquier género cinematográfico es problemática, debido a que estos no son solo constructos formales sino también históricos y geoculturales⁴⁵. Dejemos abierta la cuestión de si *Retratos* corresponde a lo que el teórico del cine David Laderman llama el *road movie* “multicultural” o el *Latin American road movie* —que, a la luz de varios filmes recientes producidos en la región, quizás puede ser visto como un género en derecho propio—⁴⁶. Señalemos simplemente que, en tanto

⁴⁴ “as gasoline, material (...) concretized in the form of a car”. Traducción propia. Corrigan, *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, p. 147.

⁴⁵ Sobre la naturaleza problemática del género del *road movie*, así como de los géneros cinematográficos en general, véase Anne Hurault-Paupe, “The Paradoxes of Cinematic Movement: Is the Road Movie a Static Genre?” *Miranda* [Online], 10 (2014), acceso 12 de febrero de 2016, <http://miranda.revues.org/6257>; Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma* (Paris: Nathan, “Nathan cinéma”, 2002); Daniel Chandler, *An Introduction to Genre Theory* (October 2006), acceso 12 de febrero de 2016, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html>> 1.

⁴⁶ La lista de *road movies* latinoamericanos recientes incluye *El viaje* (Fernando Solanas, 1992), *Guantanamo* (Tomas Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002),

que la política del *road movie* norteamericano consiste en darle voz al espíritu contracultural de los años sesenta y setenta, típicamente a través de la contraposición del espíritu rebelde de los personajes principales con los valores sociales conservadores, el *road movie* latinoamericano usualmente contiene una política de la denuncia social, sirviéndose de la carretera como el hilo que teje las imágenes y escenas de la injusticia social de la región. En contraste con el canon del *road movie* norteamericano, pero, en línea con los movimientos cinematográficos de la región, *Retratos* no está imbuida en el individualismo liberal sino en el socialismo latinoamericano.



Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004) y *El camino de San Diego* (Carlos Sorín, 2006). Véase David Laderman, "Rebuilding the Engine. The 1990s Multicultural Road Movie", *Driving visions. Exploring the Road Movie* (Austin: University of Texas Press, 2002).



Figura 50. Carlos Gaviria, *Retratos en un mar de mentiras*, 2010. Imágenes cortesía de Erwin Goggel.

En cierto sentido, *Retratos* cumple. A lo largo de la película, vemos los exuberantes paisajes andinos del país, las cascadas y los ríos que fluyen entre las montañas, las fiestas de cumbia de los pueblos costeros y la ubicuidad de la pobreza entre los campesinos. Pero, al placer estético que deriva de tales escenas, se contraponen los múltiples registros de la violencia que se desarrolla a lo largo del filme, lo cual no anula dicho placer, sino que establece una tensión con él. *Retratos*, como toda película, produce un placer estético que funciona como la estructura afectiva desde la cual emerge la fuerza de la violencia en la experiencia del espectador.

La violencia se hace patente de manera progresiva a lo largo del filme, en la forma de acciones explícitas, como una presencia banal en las relaciones sociales, inscrita en el paisaje, en la fuerza ominosa de lo reprimido, como una fuerza inscrita en el rostro de Marina y como atmósfera afectiva. En lo que sigue, examinaremos los múltiples registros de la violencia en *Retratos*, buscando entender el rol que estos juegan en la mediación de la violencia y el sufrimiento del conflicto armado.

En *Retratos*, las relaciones sociales están imbuidas de violencia. Tanto el abuelo de Marina como la mujer para la que trabaja la tratan abusivamente. Lo mismo hace su primo, aunque la relación entre ellos, de manera algo predecible, va cambiando a lo largo del viaje. Caminando por el vecindario, un grupo de colegialas le grita: “Loca”. Un pordiosero, que trabaja como asistente de Jairo, es atrapado robando por un grupo de personas, que lo golpean fuertemente. Cuando el carro de Jairo se vara y lo llevan a un mecánico, este se comporta agresivamente. Es casi innecesario decir que los soldados y los paramilitares que se encuentran en el camino ejercen su poder legal o ilegal con violencia. Hacia el final del filme, Jairo es herido de bala. El personal del hospital está en huelga y la policía protege al reducido grupo, que todavía trabaja, de los familiares de los pacientes. Cuando Jairo, con sangre en su camisa y sus manos, dice que está herido y necesita ayuda, un policía le responde: “Bueno, ¿y qué es lo que andaba haciendo?”.

Esta violencia de las relaciones sociales da cuenta de aquello que Daniel Pécaut denomina la “banalidad de la violencia”, la presencia ubicua y normalizada de la violencia en la vida cotidiana que ha resultado de la confluencia a lo largo y ancho del cuerpo social de múltiples nodos de violencia política y violencia relacionada con el narcotráfico⁴⁷. Esta ubicuidad de la violencia

⁴⁷ Daniel Pécaut, *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión* (Medellín: Hombre Nuevo, 2003).

y el complejo entramado de sus formas y orígenes hace que las categorías políticas sean insuficientes para dar cuenta de ella, resultando en una situación en la que es vista como una faceta normal del poder y, en tanto que están permeadas por este, de las relaciones sociales. Es posible decir que *Retratos* representa la banalidad de la violencia a través de diferentes interacciones entre los personajes principales y las personas que estos encuentran en su camino. Sin embargo, estoy más interesado en la manera en que el filme expresa esta banalidad. *Retratos* logra esto a través de hipérbolos sutiles —una deformación necesaria para que los espectadores se percaten de lo agresivas que son unas relaciones que, de otra forma, podrían parecer apenas naturales—, pero sobre todo a través de la continuidad y contigüidad de las interacciones agresivas que la narrativa abierta y la forma del *road movie* posibilitan. La acumulación de episodios de violencia social crea un tono afectivo que crece a lo largo de la película.

La violencia también se encuentra presente en la forma de una fuerza estructural latente que permea el paisaje geográfico y social. En una escena, la cámara asciende por un barranco y nos muestra a Marina escalando los frágiles tugurios construidos sobre este. La fuerte lluvia y el aviso de “peligro” anticipan la tragedia que sucederá a continuación. En otra escena vemos a Jairo pasar en su carro a una familia campesina que espera en el borde de la carretera. El himno nacional suena en la radio y vemos varias tomas a través de la ventana que se enfocan en el paisaje montañoso, otros viajeros, los tugurios a lo largo de la carretera y los campesinos que trabajan la tierra. La escena culmina cuando Jairo sobrepasa a un camión agresivamente, cuyo conductor incrimina a Jairo mientras tumba una rama de un árbol con su vehículo. La escena intercala los comentarios inoportunos de Jairo sobre la letra del himno con tomas a corta distancia del rostro perplejo de Marina. Ella tiene la misma expresión cada vez que esté en medio de una situación violenta. Nos damos cuenta de que siente la violencia que yace debajo de las superficies de

las personas y las cosas, de que percibe la inequidad e injusticia expresada en el paisaje geográfico y humano. Aunque el paisaje no nos muestra la violencia como tal, se refleja en el rostro de Marina, permitiéndonos intuir el rol estructural que la violencia ha jugado en la conformación del paisaje social colombiano.

El nexo entre el paisaje y la violencia estructural mediado por el rostro de Marina encuentra apoyo en la cinematografía. Utilizando una técnica recurrente en el *road movie*, la ventana del carro enmarca el paisaje. De esta manera, la imagen incorpora una multiplicidad de objetos que aparecen y desaparecen a distintas velocidades: los tugurios de la carretera, los carros que pasan a toda velocidad, los soldados que vigilan la carretera, los cuerpos que trabajan la tierra y la tierra misma. En *Cinema 1*, Gilles Deleuze hace dos afirmaciones respecto de la toma cinematográfica que resultan interesantes aquí. Primero, propone que la toma no es divisible o indivisible sino *dividual*, esto es, una unidad indivisible que sin embargo se encuentra abierta al cambio cualitativo⁴⁸. A esto le añade una observación sobre el *hors-champ*, el “fuera de campo”: “encuadrado un conjunto, y por lo tanto visto, siempre hay un conjunto más grande o bien otro con el cual el primero forma uno más grande, y que a su vez puede ser visto, con la condición de que suscite un nuevo fuera de campo, etc.”⁴⁹. La toma a través de la ventana —con su movilidad y la consecuente naturaleza transitoria de los conjuntos que enmarca— constituye un caso paradigmático de la “dividualidad” de la toma cinematográfica. El paisaje enmarcado por la ventana del Renault 4 no solo se abre a una multiplicidad de objetos y rasgos geográficos, sino que también sugiere el carácter extenso y abierto de esta

⁴⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1984), p. 31.

⁴⁹ Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 33.

multiplicidad, en una concatenación posible cuyo horizonte es el paisaje geográfico y social del país en su totalidad.



Figura 51. *Retratos en un mar de mentiras*, 2010.
Imagen cortesía de Erwin Goggel.

La mirada de Marina no solo penetra la superficie de las personas y de las cosas, también puede ver a los muertos. En escenas que son reminiscentes del realismo mágico de Gabriel García Márquez, los muertos aparecen ante ella, portando las marcas de la violencia. Marina es consciente de la violencia que subyace a la aparente calma de los pueblos costeros en donde ella y Jairo se detienen, una violencia que los carnavales y las procesiones no logran esconder. Aunque uno desearía que la aparición de los muertos se resolviera de manera cinematográfica y no meramente a través del maquillaje y del vestuario, el efecto ominoso de su presencia es contundente. Ellos son *lo oculto que ha sido expuesto a la luz*, las víctimas de una violencia que fue instrumental en el establecimiento de un para-Estado en algunas regiones de la costa atlántica durante los años noventa y a

principios del nuevo milenio⁵⁰. Sin embargo, al contrario de la expresión de las dimensiones contradictorias de la subjetividad en *Yo soy otro*, en *Retratos* la aparición ominosa de los muertos no es la manifestación de una mirada individual que se retrotrae sino de una mirada colectiva que se repliega, no es la emergencia de contradicciones éticas personales sino de la violencia del país, la cual, durante los primeros años del nuevo milenio, solo en algunas ocasiones ocupó un lugar central en la conciencia colectiva de la sociedad colombiana. Marina ve por ella misma y por nosotros. Aun cuando no nos identifiquemos con ella, nos presta sus ojos, y al hacerlo actúa como médium, mediando la aparición de las víctimas.

El tono afectivo de *Retratos* depende, en buena medida, de la expresión perpleja de Marina. Como han señalado varios críticos, la actriz Paula Baldión logra mucho a partir de un libreto que limitó deliberadamente el rango de expresiones de su personaje⁵¹. La recurrencia de la expresión perpleja de Marina contrasta con el optimismo dicharachero de Jairo. En una escena, los primos

⁵⁰ Reportes del Centro Nacional de Memoria Histórica sobre la desaparición forzada, *Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia, tomo I* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014) y *Huellas y rostros de la desaparición forzada (1970-2010), tomo II* (Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014).

⁵¹ Oswaldo Osorio, “Imágenes de un doble conflicto”, *cinéfagos.net* (2014), acceso 26 de febrero de 2016, http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=754:retratos-en-un-mar-de-mentiras-de-carlos-gaviria&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38; Eduardo Caro Meléndez, “Narrativas del desplazamiento: *La primera noche* y *Retratos en un mar de mentiras*... hacia un análisis comparativo”, *Colombianistas.org* (2014), acceso 26 de febrero de 2016, http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXVII/Caro_Melendez_Eduardo_Alfonso.pdf.

se encuentran con un retén de la guerrilla. La tensión escala al llegar el ejército. El combate que se desata es innecesario tanto para la narrativa del filme como para su producción de afectos, pues, al ser una representación explícita de la violencia, interfiere en la transmisión de la violencia en tanto que fuerza latente. Sin embargo, en esta escena resalta la intensidad expresiva de la reacción de Marina. Asustada, ella busca refugio detrás del carro de Jairo y se acuesta en posición fetal. Acto seguido, la cámara hace un rápido acercamiento a su rostro. En la siguiente toma, vemos su rostro a muy corta distancia, el cual tiembla de miedo en tanto que el sonido de los disparos y los gritos se intensifican a su alrededor.



Figura 52. *Retratos en un mar de mentiras*, 2010.
Imagen cortesía de Erwin Goggel.

“La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro”, escribe Deleuze en *Cinema 1*, trazando una relación directa entre el rostro, el primer

plano y la expresión de afecto⁵². El rostro es el caso paradigmático de la imagen-afecto en tanto que “recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados”⁵³. Los ojos de Marina están completamente abiertos, sus labios tiemblan y su nariz se contrae en medio del sonido de su respiración pesada, de los gritos y de las ráfagas de fusil. A corta distancia su rostro se convierte en una superficie trémula, un ensamblaje de rasgos convulsos, una composición bidimensional de tensiones y micro-movimientos. A esto contribuye su posición horizontal que ayuda a desarticular los rasgos faciales. No se trata ya del rostro en su triple rol de “individuación, socialización y comunicación”; ya no es el rostro como manifestación de la identidad sino como ensamblaje de intensidades afectivas⁵⁴.

Podemos seguir más a Deleuze. Hay, dice Deleuze, dos polos del rostro: el “rostro intensivo” y el “rostro reflejante”, el rostro que revela los micro-movimientos interiores y el rostro que refleja las “cualidades puras” del mundo externo⁵⁵. En cada situación expresiva, el rostro ensambla en su superficie no solo los movimientos interiores de su dueño —las fuerzas que se arremolinan debajo de la piel— sino también las cualidades de los objetos y movimientos externos a él. Mientras que en el primer caso los rasgos emergen como “una materia más o menos rebelde al contorno”, ganando así fuerza expresiva, en el segundo los rasgos se mantienen discernibles y ordenados, agrupados bajo

⁵² Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, p. 131.

⁵³ Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 132.

⁵⁴ Deleuze, *La imagen-movimiento.*, p. 148.

⁵⁵ Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 132.

una idea o un pensamiento que les da su compostura⁵⁶. El primer plano del rostro de Marina corresponde a la primera categoría, la toma inmediatamente anterior corresponde a la segunda. En esta última toma la cámara se enfoca sobre los movimientos del cuerpo de Marina al atrincherarse detrás del carro. Los movimientos manuales de la cámara enfatizan el caos de la situación. Al terminar la toma en un primer plano del rostro de Marina, el acercamiento establece una continuidad entre los eventos que ocurren alrededor de ella y su expresión facial. La escena pasa del combate al cuerpo actuante de Baldión y luego a su rostro, el cual por lo tanto *refleja* las “cualidades puras” de la violencia y del caos que permean a las personas, los objetos y las acciones que se desarrollan alrededor de ella.

Movimiento corporal-acercamiento-primer plano: tal es la trayectoria de la escena, la estructura cinemática que interrelaciona lo intensivo y lo reflejante en el rostro de Marina. En tanto se puede decir que el rostro, al ser en *sí mismo un primer plano*, siempre está constituido por estos dos polos, es una propiedad del cine ser capaz de revelarlos en virtud del encuadre y la toma, así como lo es poder mostrar su interrelación al oscilar entre ellos. Advirtamos que los afectos expresados en el rostro de Marina son, en sí mismos, intensidades sin calificar, afectos que no podemos sencillamente subsumir bajo afecciones convencionales. Su rostro ensambla las circunstancias de las que intenta protegerse a sí misma y la fuerza de la violencia que ella presiente en las personas y las cosas. Esto es así no solo en la escena en la que nos hemos enfocado sino también cada vez que aparece la expresión perpleja de Marina. A través de su reiteración, la intensidad afectiva del filme aumenta. En suma, la expresión perpleja de Baldión/Marina contiene tanto el polo intensivo como el reflejante, y la función

⁵⁶ Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 132.

de la cámara es enfatizar uno u otro con el fin de intensificar los afectos cinemáticos.

El rostro de Marina porta este ensamblaje afectivo a lo largo de la película, en tanto que una serie de *flashbacks* revelan de manera progresiva que ella es una sobreviviente de la violencia paramilitar. A medida que se multiplican las escenas de violencia estructural, una *atmósfera afectiva* va tomando forma. Esta atmósfera desarrolla su mayor densidad cuando Marina y Jairo finalmente arriban a su destino, en las festividades nocturnas del pueblo donde Marina nació. En la escena más llamativa del filme, una toma de *steadicam* nos muestra a una mujer que se contornea al ritmo de los tambores de cumbia mientras balancea una botella de cerveza en su cabeza, para luego pasar a Marina y a la amiga de infancia con la que acaba de cruzarse, quienes se unen al baile, la amiga sosteniendo una vela blanca en sus manos, al igual que otros danzantes.

En varias tomas rápidas, la cámara orbita alrededor de Marina y su amiga, esta última visiblemente alegre, en tanto que la primera porta su característica expresión perpleja. Algunos de los danzantes también se ven felices, pero unos cuantos parecen reflejar la expresión de Marina. Esta escena pasa a otra en la que Jairo conversa y bebe con un grupo de hombres que acaba de conocer. Ellos se burlan de su intención de recuperar las tierras de su familia. La música termina y la cámara nos lleva de nuevo a Marina y su amiga. Con seriedad repentina, esta última le advierte a su amiga que los acompañantes de su primo son personas peligrosas. Marina toma a Jairo del brazo y lo lleva al baile en donde él, borracho, sacude sus hombros y grita mientras la cámara gira sobre él. Marina también baila, pero sus ojos vigilantes examinan el ambiente.



Figura 53. *Retratos en un mar de mentiras*, 2010.
Imagen cortesía de Erwin Goggel.

Escribiendo sobre la experiencia de la obra de arte, Mikel Dufrenne dice que las atmósferas son un tono o cualidad producida “a través del ensamblaje del cual emana”⁵⁷. Aunque la noción de atmósfera tiene una trayectoria significativa en el discurso estético, la noción de *atmósfera afectiva* no ha sido tenida en cuenta en la teoría del afecto contemporánea, en parte como consecuencia de que, como escribe el teórico del afecto Ben Anderson, esta constituye un “fenómeno ambiguo”, “entre la presencia y la ausencia, entre el sujeto y el objeto, entre los sujetos y entre lo definido y lo indefinido”⁵⁸. Pensemos en la atmósfera

⁵⁷ “through the ensemble from which it emanates”. Traducción propia. Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (Evanston: Northwestern University Press, 1976), p. 136.

⁵⁸ “an ambiguous phenomena (...) between presence and absence, between subject and object, between subject and subject, and between the definite and the indefinite”. Ben Anderson, “Affective Atmospheres”, *Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions* (Farnham UK: Ashgate, 2014). Traducción propia. Como señala Anderson, las atmósferas afectivas son

afectiva presente en *Retratos* en la secuencia de la fiesta, poniendo a dialogar la observación de Dufrenne en relación con la obra de arte y la observación de Anderson sobre la materialidad ambigua de las atmósferas afectivas⁵⁹. Desde esta perspectiva, la secuencia constituye un ensamblaje de cuerpos, objetos, acciones y gestos a partir de los que emergen sensaciones, afectos y fuerzas y por medio de los que estos circulan, interrelacionándose de manera suelta y abierta gracias a la singularidad temporal y espacial de la secuencia.

Una plétora de afectos circula a través de esta secuencia. El aire está cargado por las sensaciones y las intensidades afectivas sin cualificar producidas por la luz de las velas, por la botella que se balancea en la cabeza de la danzante, por los movimientos rítmicos de los cuerpos, por el sonido rítmico de los tambores, por las líneas melódicas de la cumbia y por los movimientos inestables y giratorios de la cámara. También está cargado con

conceptualizadas en términos de una intensidad sin cualificar impersonal o transpersonal —como, por ejemplo, en Deleuze y Guattari, quienes le atribuyen afectos a fenómenos atmosféricos tales como la lluvia, el granizo, el viento, los cielos blancos y los arco iris—, en términos de un “sentimiento” o un “aura” interpersonal, o bien como una cualidad espacial ubicada en algún lugar entre estos dos polos.

⁵⁹ Aunque Anderson me introdujo a la fenomenología de Dufrenne, me abstengo de seguir su asignación de un solo afecto a las atmósferas afectivas. Mientras que para Anderson las atmósferas afectivas son a la vez emergentes y causales, convirtiéndose en atmósferas distintas cada vez que modula el afecto que las articula, prefiero pensarlas como un ensamblaje relativamente constante y duradero de afectos. Para que la noción de atmósfera afectiva tenga valor analítico, debemos concebir que esta tiene la variabilidad gradual de fenómenos atmosféricos como la niebla o los halos, en vez de la variabilidad instantánea de fenómenos como el viento y los relámpagos.

la tensión producida por el contrapunto de las distintas expresiones faciales, especialmente entre los rostros de Marina y Jairo. También hay afectos calificados, o emociones, propiciados por las velas blancas —las cuales, en la costa, son tanto símbolos de esperanza como tributos a los muertos— y por la premonición narrativa de la tragedia que vendrá. Pero esta secuencia también aglomera los distintos registros de la violencia presentes a lo largo del filme: la banalidad de la violencia en las relaciones sociales, la violencia estructural que marca a las personas y los espacios, la presencia de los muertos y la violencia reflejada por el rostro de Marina. Notemos que, en este sentido, la secuencia se aproxima al sentimiento de lo sublime según lo describí en el primer capítulo. Los múltiples registros de la violencia son articulados por la narrativa, la cual se dirige inexorablemente a un final trágico que ha sido anunciado a través de los *flashbacks* de Marina y la agresividad de los nuevos amigos de Jairo. Así, aunque haya una multiplicidad de afectos en esta secuencia, la atmósfera afectiva que la domina es encuadrada por la ubicuidad de la violencia. En otro caso de aquello que Massumi llama la resonancia y la amplificación de los niveles de la intensidad y la cualificación, la producción afectiva del filme, su narrativa y su estructura formal se ensamblan entre sí, amplificando el efecto del largometraje sobre el espectador⁶⁰. La atmósfera afectiva resultante se caracteriza por una tensión compleja y apenas contenible, una mezcla de goce y peligro, felicidad y tristeza, esperanza y entrega. Se trata de una tensión insidiosa que se acumula a lo largo del filme y que encuentra su máxima expresión en la secuencia de la fiesta. En última instancia, es a través de esta tensión que la película expresa la fuerza de la violencia.

Al ser un ensamblaje, esta secuencia no es finita y autocontenida, sino abierta. Múltiples acciones y desenlaces posibles

⁶⁰ Massumi, *Parables of the Virtual*, p. 25.

rebullen al interior de su atmósfera afectiva. Desde la perspectiva de la mediación del conflicto, *Retratos* podría haber terminado con esta secuencia. Su atmósfera afectiva es más vinculante que el desenlace de la historia; particularmente, la tensión que esta atmósfera produce a través de su oposición al placer estético que el filme ofrece, es más incitante que el comentario que el filme hace sobre el conflicto. El placer que la cinta promete y el carácter didáctico de su final no amilanan la expresión de las fuerzas violentas que se pueden encontrar en el paisaje geosocial del país. Más allá del comentario político del director, es el carácter ubicuo de la violencia aquello que resulta crucial para la mediación del conflicto. Frente a esto, no hay una resolución adecuada, no en la narrativa, no en la didáctica política del filme o en el placer que propicia. Al menos que nos propongamos ignorar la fuerza y ubicuidad de la violencia (pero José, el personaje de *Yo soy otro*, nos recuerda las contradicciones éticas implícitas en esta opción), tenemos pocas opciones distintas a aceptar que esta constituye una realidad apremiante que debemos encarar de manera individual y colectiva.

ENTRE LA NARRATIVA Y EL AFECTO

En nuestra experiencia de las tres películas consideradas aquí, la narrativa y la intensidad afectiva ocupan alternadamente, retornando a las ideas de Bergson respecto de la experiencia del tiempo, la posición de lo actual y de lo virtual⁶¹. Aquello que se “siente más real” es, a veces, la historia, mientras que otras veces

⁶¹ *Materia y memoria* de Henri Bergson, titulado “De la selección de imágenes para la presentación consciente; lo que significa y hace el cuerpo”, *Obras completas* (Traducción de José Antonio Miguez. México: Aguilar, 1959).

son los afectos propiciados por los elementos visuales de la cinta. En los tres filmes, la narrativa tiende a liderar, pero, según hemos visto, esto no previene que el afecto a veces tome prioridad. (En el próximo capítulo examinaremos tres películas en las que la narrativa es secundaria en tanto que lo afectivo/performativo ocupa el lugar central). Más bien, el afecto y la narrativa se ensamblan, permitiendo una modulación continua tanto del afecto como del significado. A veces, la suspensión de la narrativa permite que los afectos simples, basados en la percepción, adquieran centralidad —como, por ejemplo, en la secuencia háptica de *La sombra* o en la repulsión provocada por las ampollas de José en *Yo soy otro*—, en otros momentos el afecto y la narrativa resuenan y se amplifican entre sí, creando un tono afectivo complejo o, en el caso de *Retratos*, una atmósfera afectiva. En estas cintas, el afecto y la narrativa no se contraponen ni se anulan, sino que se informan el uno al otro en grados de intensidad variables.

Esta oscilación entre narrativa y afecto no puede ser comprendida desde la perspectiva de aquellas teorías del cine que le restan importancia a los elementos narrativos y discursivos para darle prioridad a la dimensión afectiva. Mi análisis está en línea con la oscilación entre lo háptico y lo óptico que propone Laura Marks y con el argumento de Elena del Río según el cual la representación y lo afectivo-performativo se desplazan entre sí en grados variables, pero nunca se anulan⁶². Vemos esto en *La sombra*, en su uso de la visualidad háptica y su representación de cuerpos afectados con el fin de crear una tensión entre la vio-

⁶² Como ya mencioné, para Elena del Río hay una “preponderancia variable” o incluso una “interdependencia”, en la que “los imperativos representacionales de la narrativa y los imperativos no-representacionales de lo afectivo-performativo se desplazan mutuamente sin cancelarse por completo”. Véase *Deleuze and the Cinemas of Performance* [Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008], p. 15).

lencia y la empatía; en el uso que hace *Yo soy otro* de la aflicción corporal y de lo ominoso con el fin de alegorizar la violencia y las contradicciones éticas de los ciudadanos de las urbes y en el uso que hace *Retratos* de las expresiones faciales y las atmósferas afectivas con el fin de transmitir la fuerza de la violencia. Esta oscilación, podemos notar, corre paralela al ensamblaje de intensidades afectivas y marcos discursivos que identificamos en el arte visual del conflicto.

Viendo estas películas podemos experimentar momentos afectivos intensos; empero, también hay momentos en los que podemos tomar distancia y enfocarnos en la narrativa y el discurso subyacente. Estas cintas nos permiten tener una experiencia afectiva y significativa que se modula continuamente, la cual es el producto de elementos tanto internos como externos a ellas. Retornando a la elegante formulación de Deleuze y Guattari, las intensidades afectivas *hacen vacilar el yo*; ejercen una presión sobre el sujeto/espectador, una fuerza que el sujeto no aprehende como una representación sino como una *intimación*. Sin embargo, debemos reconocer que la desestabilización de nuestra subjetividad en cuanto espectadores es siempre parcial y contingente, que esta siempre ocurre al interior de un marco discursivo. Las tres películas permiten una suspensión momentánea de la narrativa y momentos de eventos afectivos, pero sin embargo incorporan los afectos resultantes dentro de su ilación temporal. El resultado de su oscilación continua entre lo narrativo y lo afectivo, entre la sensación y el significado, es un ensamblaje de discurso y afecto que el espectador puede llevar consigo, un ensamblaje que vincula la intimación de la fuerza de la violencia con el contexto del conflicto armado.

Lo crucial para la mediación del conflicto es que, en los momentos de “distanciamiento”, el espectador no tiene que limitarse a seguir la diégesis narrativa, pues existen en los filmes puntos de contacto entre los mundos ficticios de estos y el mundo vivencial del espectador. La relación en *La sombra* entre la incertidumbre

de la reconciliación entre los personajes y la incertidumbre de la paz en el país; la relación entre el tono afectivo vivido por el espectador de *Yo soy otro* y su reconocimiento consecuente de las contradicciones éticas implícitas en su propia subjetividad; la correspondencia entre la ubicuidad de la violencia en *Retratos* y la violencia que el país debe superar: estos son los puentes que estos filmes construyen en cuanto mediaciones del conflicto.

En este sentido, mi posición difiere un poco de la de del Río, puesto que se enfoca no solo sobre los elementos constitutivos del cuerpo del filme sino también sobre la experiencia sensible del espectador. Según hemos visto, el ensamblaje que acaece en la experiencia del espectador no depende únicamente de los elementos del cuerpo filmico, más bien, el cuerpo filmico provoca la emergencia de una relacionalidad que lo excede. Tanto la película como la experiencia del espectador son ensamblajes. Sin embargo, estos no son equivalentes. Mientras que la narrativa puede relacionarse con narrativas y discursos que hacen parte del mundo vital del espectador, los afectos cinemáticos pueden resonar con las estructuras afectivas que persisten en este.

Estos largometrajes ensamblan una gama de elementos visuales y afectivos en combinaciones singulares, a través de distintas formas y convenciones, pero con un efecto similar: la producción en sus espectadores de una aprehensión afectiva del conflicto, de su violencia, de las contradicciones sociales que le subyacen, de su producción de cuerpos rotos y vidas fracturadas. Su función de mediación ha sido asistida por estrategias visuales y retóricas variadas. Esta función no se sustenta en la narración de una historia o la revelación de una “verdad”; ciertamente, muy poca información factual acerca del conflicto puede ser derivada de ellos. Si buscamos información, debemos buscarla en otra parte. Esta función se basa en las reacciones afectivas que los filmes producen en los espectadores, que, al no poder ser contenidas por las narrativas ficcionales de los filmes, pero a la vez estar relacionadas con el contexto real del conflicto

por intermedio de sus elementos discursivos, requieren futuras acciones, futuros compromisos. La función de mediación de las tres películas consiste en incomodar a sus espectadores urbanos, en desacomodarlos, en hacer vacilar su yo, en erosionar las imágenes y los discursos que han mediado al conflicto, en desalojar en ellos las estructuras afectivas que han forjado su relación (o falta de relación) con el conflicto, provocándolos a que miren e indaguen, a que estudien la historia del conflicto y se involucren políticamente.

CAPÍTULO CINCO: PODERES DEL CINE



*El realismo en el arte se logra de una
sola manera — a través del artificio.*

André Bazin¹

Están sucediendo cosas interesantes en el cine colombiano del nuevo milenio, con implicaciones importantes para la mediación de la violencia política y las problemáticas sociales del país: 1) Una “puesta al día” en lo técnico y lo estético; 2) La consolidación de la estética del realismo social; 3) Un “retorno” a temas e historias rurales. El “nuevo cine colombiano”, la ola de cine-arte

¹ André Bazin, “An Aesthetic of Reality”, en C. Fowler (Ed.) *The European Cinema Reader* (London: Routledge), p. 26.

producida a partir del final de la década de los noventa, incluye un número creciente de películas que han logrado una factura estética a la par con el mejor cine internacional². Este nuevo cine se alza sobre los hombros del cine político anterior, trayendo la conciencia estética del cine de autor al compromiso social y el estilo realista de realizadores como Marta Rodríguez, Jorge Silva, Francisco Norden y, más recientemente, Víctor Gaviria. En sus largometrajes acerca de la violencia de los carteles de la droga y la cultura mafiosa de la ciudad de Medellín, Gaviria renovó las estrategias del “tercer cine”, particularmente el uso de narrativas simples y lineales y de “actores naturales”. Los jóvenes directores del “nuevo cine” están utilizando estas estrategias para enfocar la problemática social y política del país, con énfasis en las poblaciones rurales³. *Retratos en un mar de mentiras* constituye un caso destacado de este retorno a lo rural, un retorno que va de la mano de un renovado interés en el tema del conflicto armado.

Mientras que las películas analizadas en el capítulo anterior median el conflicto al propiciar ensamblajes de discurso y afectos articulados por narrativas ficcionales, el trabajo de mediación de los filmes estudiados en este capítulo depende del poder afectivo de la imagen cinematográfica. En estas cintas, la narrativa, articulada alrededor de la “descripción” de las vidas de personas

² La Camera d’Or otorgada a César Acevedo por *La tierra y la sombra* en el Festival de Cine de Cannes 2015 y la nominación a mejor película extranjera de *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra en los Oscar 2016 son los signos más evidentes del reconocimiento internacional que el cine colombiano ha obtenido en años recientes.

³ Doy crédito a la presentación de Juliana Martínez en la conferencia del 2016 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) titulada “Un vuelo de pájaro o a través de niebla, espacio y mirada en *La sirga* y *Colombia magia salvaje*”, por llamar mi atención sobre esta temática rural.

rurales, toma un lugar secundario con relación a las cualidades expresivas y evocativas de la imagen. Aunque cada una de ellas “cuenta una historia”, esta no es su finalidad o su logro más importante. Lo anterior se sustenta desde una perspectiva estética —lo que ha sido resaltado en algunos de los artículos críticos y en los pocos textos académicos que existen sobre ellas— y desde la perspectiva que nos interesa aquí: la mediación del conflicto.

No se trata de virar hacia el tipo de teoría del afecto que argumenta, a partir de una comprensión deleuziana del afecto como intensidad, que el poder de la imagen cinemática depende de la producción de afectos ajenos a cualquier elemento discursivo. Más bien, se trata de resaltar que los marcos discursivos que son relevantes para la mediación del conflicto son *externos* a las películas en cuestión. Estos marcos no se derivan de la narrativa, sino que son traídos al filme por el espectador. Aunque no podría exagerar la importancia de la filosofía de Deleuze para mi comprensión de los afectos cinemáticos y, por ende, de las cintas estudiadas aquí, a veces encuentro su enfoque demasiado formalista, un formalismo que podría llevar a que se ignore tanto el carácter contextual y contingente de cualquier obra de arte, incluidas las producciones cinematográficas, como el carácter compuesto de los afectos que emergen de ellas. Aunque este es el capítulo más deleuziano de este estudio, no sigo de manera estricta las reflexiones de Deleuze acerca del cine, sino que las adapto al modelo analítico que he venido desarrollando.

Las películas en cuestión, tres óperas primas, son *Porfirio* (2012) de Alejandro Landes, *La sirga* (2012) de William Vega y *La tierra y la sombra* (2015) de César Acevedo. El filme de Landes se refiere a la “historia real” de un hombre que fue injustamente herido por la policía. *Porfirio*, la primera cinta colombiana en ser grabada completamente en el formato de cinemascopio, sigue una de las convenciones centrales del realismo social en el cine, la disolución de la línea entre el documental y la ficción, a la vez que rechaza la representación directa de la violencia. Aunque

no emborrona la división entre el documental y la ficción con la misma contundencia de *Porfirio*, la película de Vega también cuenta una historia simple en la que se describe las vidas de un grupo de campesinos afectados por el conflicto⁴. De manera similar, la celebrada cinta de Acevedo presenta una historia minimalista que concierne a un grupo de campesinos y se aproxima a los personajes de manera descriptiva. *La tierra y la sombra* representa la lucha de una familia campesina por mantener la posesión de sus tierras. Aunque el conflicto armado solo está presente de manera tangencial, lo incluyo en este estudio porque su tratamiento de la problemática de la propiedad de la tierra remite al conflicto. Además, demuestra que la mediación de este también puede ocurrir a través del tratamiento de la problemática social y política subyacente. En tanto que analizo *Porfirio* en una sección aparte, *La sirga* y *La tierra y la sombra* son tratadas juntas, debido a que, al provenir de compañías productoras cercanas entre sí y compartir varios miembros del equipo de rodaje, existe bastante afinidad cinematográfica entre ellas.

Para ser claros, estas no son películas “sobre” el conflicto. El conflicto no es su tema y, por lo tanto, podrían ser analizadas desde una perspectiva que no se refiera a este. Mi punto es, simplemente, que hay una mediación del conflicto que tiene lugar a través de estos filmes, no que tal mediación sea su propósito principal o que el conflicto sea la única realidad que median. De hecho, se podría argumentar que estas cintas también median los temas de la pobreza, la desigualdad, la disfunción social y familiar

⁴ Vega concibió la idea de hacer esta película después de un extenso viaje por carretera a través de las regiones de Colombia que lo puso en contacto con las realidades del conflicto. Perfil de Vega en Proimágenes Colombia, acceso 1 de agosto de 2016, http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3922.

y, en un nivel epistémico diferente, la representación misma. Sin embargo, como veremos (y como hemos visto a lo largo de este estudio), estas cuestiones están interrelacionadas, lo que hace difícil abordar la mediación de cualquiera de ellas, incluido el conflicto, de manera independiente. Así como el conflicto resulta de una serie de factores históricos y sociales, la mediación del conflicto involucra asuntos, eventos y circunstancias que existen más allá de sus límites aparentes.

Estas películas surgieron dentro del contexto de las nuevas estructuras legales e institucionales que resultaron de la Ley de Cine de 2003. Esta ley llevó a la consolidación de las agencias estatales que patrocinan la industria cinematográfica. La ley ha fomentado un aumento constante en el número de películas producidas anualmente, la creación de una extensa red de festivales de cine locales y un crecimiento, medido pero constante, del interés del público por el nuevo cine⁵. Este impulso se ha fortalecido con los premios internacionales y el reconocimiento que se le ha otorgado al trabajo de cineastas como Ciro Guerra, César Acevedo y Manolo Cruz, entre otros, así como a través de los esfuerzos de compañías como Burning Blue, Contravía Films, Ciudad Lunar y Laboratorios Black Velvet, que han logrado cierta estabilidad y están realizando contribuciones valiosas a la producción e internacionalización del cine colombiano. Aunque es una exageración hablar de una “edad de oro”, el horizonte que estos eventos trazan se ve, si no luminoso, al menos más claro que nunca⁶.

⁵ “Cine en cifras”, *Proimágenes Colombia*, acceso 11 de agosto de 2016, http://proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php

⁶ La denominada “edad de oro” ha sido celebrada prematuramente por los principales medios de comunicación, especialmente después de la promulgación en 2012 de una nueva ley que busca promover

Aparte de la prevalencia que le otorgan a la imagen sobre la narración, estas tres películas tienen varias características en común. Al igual que en los filmes estudiados en el cuarto capítulo, en estos filmes la violencia no se representa, sino que se insinúa afectivamente. Pero mientras que en las cintas estudiadas en el capítulo anterior la fuente de esa violencia se identifica o evoca a través de la narración, en estas películas el origen de la violencia se sugiere de manera sutil y ambigua. Como resultado de lo anterior, la violencia está presente como una fuerza indeterminable que se filtra a través de las imágenes, una fuerza que no determina el desarrollo de los eventos o el comportamiento de los personajes pero que, sin embargo, los afecta a ambos. Mientras que en *Porfirio* esta fuerza se expresa a través del cuerpo del personaje principal, en *La sirga* y *La tierra y la sombra* emerge de las imágenes cinematográficas, siendo los cuerpos dentro de ellas tan solo uno de los elementos que la portan y transmiten. En estas películas, la violencia no es una acción o un evento, sino una fuerza, un afecto. En *La sirga* y *La tierra y la sombra*, su potencia es tal que sería incluso posible verla bajo el lente de lo que hemos llamado *afectos sublimes*⁷.

la producción de películas nacionales e internacionales en el país. Véase, por ejemplo, los artículos “La nueva ola del cine colombiano” (*Semana*, 8 de agosto de 2012) y “Cine Colombiano: Buen rollo” (*Semana*, 15 de diciembre de 2012). Para una crítica de esta etiqueta, ver Kevin Picciau, “¿Quién dijo que el cine colombiano entraba en su edad de oro?”, INA Global (1 de agosto de 2014), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.inaglobal.fr/en/cinema/article/who-said-colombian-cinema-was-entering-its-golden-age>.

⁷ Si no tomo esta opción, es por dos razones. Primero, para conservar la estructura de este estudio, cuyos capítulos están organizados alrededor de los medios artísticos y formales de las obras. Segundo, y de manera más importante, estos filmes, al contrario de las obras

En las tres películas, podemos encontrar dos de los temas que, como señala el crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga, recorren las narrativas de la “colombianidad”: la casa y el viaje⁸. Desde principios del siglo XX, estos dos temas han aparecido consistentemente en la literatura y el cine colombianos. Ejemplos del primer tema son el célebre poema *Morada al sur* de Aurelio Arturo, la majestuosa *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y la aclamada película *La estrategia del caracol* del director Sergio Cabrera. Como ejemplos del segundo, el viaje, podemos mencionar las novelas *La vorágine* de José Eustasio Rivera y *María* de Jorge Isaacs, junto con películas como las galardonadas *Los viajes del viento* y *El abrazo de la serpiente*, ambas dirigidas por Ciro Guerra, así como *Retratos en un mar de mentiras* de Carlos Gaviria. Si bien los temas de la casa y el viaje son de uso global, lo que los distingue en el contexto colombiano es su tratamiento consistente en ver los síntomas de relaciones sociales desgarradas, de un orden simbólico constantemente amenazado y de una pérdida o sufrimiento inexpresable. En los tres filmes en cuestión y en *Retratos*, hay, como sugiere Zuluaga, una tensión entre la casa como el receptáculo centrípeta de un sufrimiento contenido y el viaje al exterior como un intento centrífugo, pero finalmente impotente, de escapar de un pasado de violencia. A través de estos tropos, las películas representan el estado de desesperanza y angustia existencial en el que han vivido muchos ciudadanos colombianos.

consideradas en el primer capítulo, ofrecen a lo sumo una débil intimación de nuestra agencia frente al conflicto, lo cual los aleja de la confianza en la agencia individual y colectiva que crean aquellas obras.

⁸ “*La tierra y la sombra*, de César Acevedo: De la casa grande y sus habitantes”, *Pajarrera del medio* (blogspot, 23 de julio de 2015), acceso 1 de agosto de 2016, http://pajarreradelmedio.blogspot.com/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-de-cesar-acevedo_23.html.

Las tres películas producen un *efecto de realidad* a través de la difuminación de la frontera entre el documental y la ficción. Si bien son obras de ficción, invitan a una lectura que las relacione con el medio social. La difuminación de ese límite obedece a la intención de los cineastas de producir historias que “hablen” sobre la realidad social de Colombia. Esta intención está mediada por la estética “cine-arte” (*art-house*) de las películas, un género influenciado por el neorrealismo italiano, el *New Wave* francés y el *cinéma vérité*. También se puede notar la influencia del director iraní Abbas Kiarostami, que tanto William Vega como César Acevedo han mencionado y que es evidente en *Porfirio*, así como, en esta última, el cine de Yasujirō Ozu⁹. El efecto de realidad de estas cintas incita a los espectadores a considerar el mundo filmico y el mundo que habitan como uno solo. A través de la conjunción del género, el uso de actores no profesionales y la estética realista, los filmes se relacionan con el medio social al que pertenece el espectador.

⁹ Es innegable que el filme de Landes se beneficia del terreno abierto por Kiarostami, hasta el punto de que es difícil imaginar qué habría sido posible sin el antecedente del cine del director iraní. Véase William Vega, en “*La sirga*: el escritor/director colombiano William Vega habla sobre su nueva película”, *Santa Barbara Independent* (30 de enero de 2013), [acceso 1 de agosto de 2016] <http://www.independent.com/news/2013/jan/30/emla-sirgaem/>; Camilo Villamizar Plazas, “La tierra y la sombra: Qué verde era mi valle”, *Corolario al cine (blogspot)*, 21 de julio de 2105), acceso 1 de agosto de 2016, <http://corolariocine.blogspot.com/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-que-verde-era-mi.html>. Para escuchar a Landes hablando del emborramiento de la línea entre el documental y la ficción, véase “Interview with Alejandro Landes (*Porfirio*)”, *IONCINEMA!.com (blogspot)*, 11 de febrero de 2013), acceso 1 de agosto 2016, <http://www.ioncinema.com/interviews/interview-alejandro-landes-porfirio>. Agradezco a Alejandro Landes por señalarme la influencia de Ozu sobre su filme.

De la misma forma que en las obras de arte y las películas estudiadas en los capítulos anteriores, este efecto de realidad propicia que los afectos creados por las imágenes cinematográficas incidan sobre la relación entre el espectador y el conflicto armado y, de manera más amplia, sobre las cuestiones sociales y políticas del país. La relación de los filmes con el mundo de la vida de los espectadores modula y transforma los afectos cinematográficos, y los afectos compuestos resultantes involucran a los espectadores tanto estética como políticamente. Si bien el tipo de realismo al que apelan estas películas está lejos de ser novedoso, su relación con el conflicto le otorga un alcance político singular y, de manera más general, revitaliza la dimensión política del realismo cinematográfico.

AGENCIA ENCARNADA

Porfirio descansa, Porfirio se tambalea. Acostado en el catre de su sala de estar, gira su cuerpo con parsimonia. Desde su lecho observa, espera y exige atención. Hay pocos objetos en su habitación: un ventilador, una mesa, un televisor viejo, algunos adornos. Su silla de ruedas está a su lado, lista para soportar su volumen. Cuando debe moverse es asistido por su compañera, Yor Jasbleidy, que responde a sus requerimientos con presteza. Lo mismo ocurre con su hijo Jarlinsson, por lo menos a veces. Ambos se turnan para ayudarlo a levantarse. Lo bañan, lo visten, lo trasladan de la sala de estar, al patio, al dormitorio o al pórtico delantero. Estos son los espacios de Porfirio, su hogar, su mundo.



Figura 54. Alejandro Landes, *Porfirio*, 2012. Imagen cortesía de Alejandro Landes y Laboratorios Black Velvet.

Porfirio remite a la historia del hombre que se hizo conocido por secuestrar un avión. Un día cualquiera del año 1991, Porfirio Ramírez estaba sentado en la sala de su casa en Playa Rica, cuando varios agentes de la policía, acusándolo de ser un guerrillero, ingresaron abruptamente a su casa. Fue, en palabras de Porfirio, un “falso positivo”¹⁰. Por razones que aún no están claras, se produjo un tiroteo y Porfirio fue herido en la espalda por una de las balas de los policías. La lesión lo dejó parapléjico. Había perdido sus negocios en medio de la lucha entre las guerrillas y los paramilitares por el control del pueblo. Luego perdió su movilidad a causa de la violencia policial¹¹. Pasó los siguientes catorce años reclamando una indemnización del gobierno, hasta

¹⁰ Porfirio Ramírez, en Nicolás Cadena Arciniegas, “Porfirio Ramírez: de aeropirata a actor de cine (web)”, *Revista Credencial* (febrero de 2012), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.revistacredencial.com/credencial/content/porfirio-ram-rez-de-aeropirata-actor-de-cine-web>.

¹¹ Nicolás Cadena Arciniegas, “Porfirio Ramírez: de aeropirata a actor de cine (web)”, *Revista Credencial* (febrero de 2012), acceso 1

el día en que, empobrecido y desesperado, resolvió tomar el asunto en sus propias manos. Camufló en su pañal de adulto dos granadas de mano y subió a bordo de un avión rumbo a Bogotá. Amenazando a la tripulación del avión con las granadas, exigió una entrevista con el presidente, en la que pediría su indemnización. Cuando el avión aterrizó, se encontró con un sacerdote y dos negociadores del gobierno que le dieron un cheque por cincuenta mil dólares y la promesa de un perdón legal. Tanto el cheque como el perdón resultaron falsos.

La historia de Porfirio demuestra de manera conmovedora el abandono estatal de las víctimas y la apatía de la sociedad hacia estas. Es probable que muchos de los espectadores colombianos trajeran a la película algún conocimiento previo de la historia, la cual fue filmada cinco años después del incidente. Es posible que, como en mi caso, lo hayan recordado por la lectura de reseñas o artículos críticos sobre la película. Pero estar al tanto de la historia no significa necesariamente ser afectado por ella. Esto, particularmente, es cierto en Colombia, donde lo improbable se esconde a menudo bajo el disfraz de lo normal, donde historias como la de Porfirio no son excepcionales. La relativa normalidad de esas historias se suma al abandono y la apatía, lo que las elimina de la memoria pública, dificultando que nos comprometamos con ellas.

Sin embargo, la película de Landes no narra la historia de Porfirio, es el menos narrativo de los filmes abordados en este estudio.¹² El director de la película afirma que su intención no

de agosto de 2016, <http://www.revistacredencial.com/credencial/content/porfirio-ram-rez-de-aeropirata-actor-de-cine-web>.

¹² Varios reseñadores y críticos se han referido al carácter no-narrativo del filme. Véase, por ejemplo, Oswaldo Osorio, “Porfirio, de Alejandro Landes. La vida desde una silla de ruedas”, *Cinéfagos (blogs-pol)*, 6 de marzo de 2014), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www>.

era “representar la historia” de Porfirio, sino provocar una respuesta emocional en el espectador¹³. *Porfirio* le da prioridad a la producción afectiva de los cuerpos en escena, especialmente el de su personaje principal, un hecho que no ha pasado desapercibido ante los espectadores¹⁴. Los primeros cincuenta minutos, aproximadamente, tienen lugar dentro de la casa de Porfirio, explorando los afectos que él encarna, mientras lleva a cabo las actividades de su vida cotidiana, sorteando las dinámicas

elcolombiano.com/blogs/cinefagos/?s=porfirio; Carlos Reviriego, “Porfirio: justicia desesperada”, *Sensacine (blogspot)*, 1 de abril de 2014), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-193022/sensacine/>, “El cuerpo de Porfirio” (*Semana*, abril de 2014), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-cuerpo-porfirio/252904-3>.

¹³ “El rincón de Porfirio”, acceso 1 de agosto de 2016, <https://elrincondeporfirio.wordpress.com/>.

¹⁴ Poco después del lanzamiento de *Porfirio*, un estudiante de comunicación creó “El rincón de Porfirio”, un blog en el que invita a los espectadores a escribir sus impresiones de la película. Un colaborador escribió que “Landes sensibiliza al espectador dentro de sus vísceras, en sus sentimientos y (les da) la percepción del tiempo del protagonista”. Otro opinó que “cada toma en la película tiene una carga emotiva que no abandona la estética (sic), ya que están llenos de una serenidad y una belleza que no limitan el propósito crítico de la película y que sin duda transmite a los espectadores la incertidumbre que siente el protagonista”. Otro comentarista afirmó que “a través de los planos, las perspectivas, la gestión del tiempo y los detalles, Landes logró convertirme en Porfirio. Sentí su incertidumbre, su calvario e impotencia. La historia es plana, pero a través de su cámara Landes permitió que las imágenes permanecieran en nuestras mentes, lo que se aplica aún más a la historia de Porfirio”. Véase “El rincón de Porfirio”, acceso 1 de agosto de 2016, <https://elrincondeporfirio.wordpress.com/>.

familiares y las restricciones espaciales causadas por su condición física. Parafraseando a Spinoza, podríamos decir que *Porfirio* busca responder la pregunta qué es lo que un cuerpo *discapacitado* puede, y no puede, sentir y hacer.

En una de las primeras escenas, vemos a Porfirio sentado con el torso desnudo ante las blancas paredes de su casa. Utiliza una cuchara para beber leche de un cuenco mientras un vendedor ambulante grita: “Leche, leche”. Imperturbable, calvo, obeso, Porfirio apenas levanta la vista. Suena un disparo, Porfirio gira lentamente su cabeza hacia la calle. En la siguiente secuencia lo vemos en su silla de ruedas entrando a la habitación de su hijo, exigiendo que lo bañen. Medio dormido, su hijo se gira hacia la pared. Pero Porfirio manda en su hogar. Sacude violentamente a su hijo, quien se despierta y lo baña. A través de ambas secuencias, nos damos cuenta de que Porfirio es un hombre de carácter, que las cosas deben hacerse a su manera. Sin embargo, no muestra enojo o rabia. Bebe su leche a gusto y hace sus demandas sin dramas. En estas primeras secuencias, en las que apenas hay diálogo, Porfirio establece un tono afectivo que funciona como base de la producción afectiva de la película.

Estableciendo la diferencia entre afecto y emoción, Massumi sostiene que, mientras el primero es una intensidad no calificada, el último es un afecto calificado.¹⁵ Retomo la noción de “tono afectivo” para referirme a una intensidad basal, de referencia, que no necesita estar completamente calificada, pero no puede ser completamente indeterminada. Esto no quiere decir que otros afectos más puntuales no intervienen, sino que hay una tonalidad afectiva general en relación con la cual se modulan los afectos puntuales, creando y resolviendo la tensión. Porfirio establece esta base afectiva en sus primeras secuencias y luego se separa

¹⁵ Brian Massumi, *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham NC: Duke University Press, 2002), p. 25.

de ella dos veces. Estos quiebres son clave para la experiencia afectiva del espectador.

La relación entre el cuerpo de Porfirio y los espacios que habita es primordial para el tono afectivo de la película. El espacio que habita no está cerrado. Al contrario, la puerta de entrada está casi siempre abierta. Puede que esté lisiado, pero no es flojo, no se entrega a la autocompasión. Se vale por sí mismo, ganándose la vida desde su pórtico. Ayudado por su compañera, lo vemos pasar por la sala en su silla de ruedas y salir a su sitio de trabajo. Sin preocuparse por vestir su torso, cuelga un teléfono celular alrededor de su cuello y lo apoya en su prominente vientre. Porfirio “vende minutos” para ganarse la vida. A veces, ni siquiera se molesta en dejar su catre, permitiendo que sus clientes entren y llamen mientras él espera. Así continúa con su vida, tratando de cumplir su papel de cabeza de hogar sin quejarse, sin sorprenderse por la pobreza o la violencia —ha tenido su parte de ambas—, pero también, en un cierto estado de ausencia que nos hace sentir que la situación tarde o temprano llegará a un punto de ruptura. Sentimos que la banalidad de la vida cotidiana que estamos viendo ocurre en un interludio, en un entretiempos. Porfirio encarna, como escribe el crítico Oswaldo Osorio, una “desesperación silenciosa”, esto es, un afecto complejo, a la vez familiar y distanciado, tierno y frustrante, desapegado y expectante¹⁶.

En la primera parte de la película, la simetría de la puesta en escena, inspirada en la cinematografía de directores japoneses como Yasujirō Ozu, transmite una sensación de tranquilo desprendimiento. La cámara asume la función de describir la experiencia cotidiana de Porfirio. Ubicada a la altura de una

¹⁶ Véase Oswaldo Osorio, “Porfirio, de Alejandro Landes. La vida desde una silla de ruedas”, *Cinéfagos (blogspot)*, 6 de marzo de 2014, acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/?s=porfirio>.

cama o silla —es decir, a la altura de Porfirio—, en su mayor parte estática, se limita a registrar el cuerpo del personaje principal y los cuerpos a su alrededor. Con su relación de 2.39:1 en lugar del 1.37:1 estándar y su perspectiva ligeramente esférica, el lente anamórfico *Cinemascope* usado en el filme dota a los cuerpos de los personajes de presencia y centralidad. El lente anamórfico capta al cuerpo en acción como, citando a Elena del Río, “el evento expresivo que hace que el afecto sea una materialidad visible y palpable”¹⁷. El lente registra la singularidad de cada uno de los cuerpos, sus formas y volúmenes, sus movimientos, sin acercarnos a ellos. Totalmente situado en el registro óptico, da testimonio de la limitada agencia de Porfirio. Vemos y sentimos la dificultad de sus movimientos, la inercia de sus piernas, la tensión en los músculos de sus brazos, el peso de su masa corporal. La descripción de las luchas cotidianas de Porfirio, que constituye la primera mitad de la película, se suma a la sensación de frustración que informa el tono afectivo general del filme.

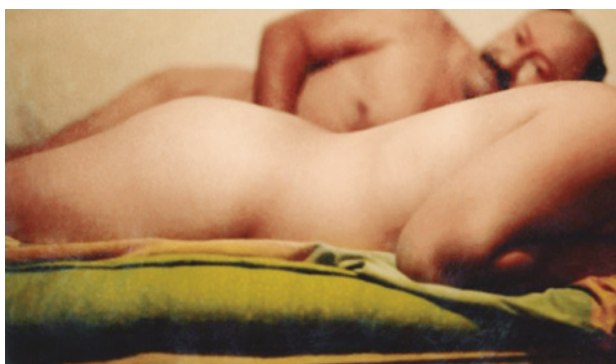


Figura 55. *Porfirio*, 2012. Imagen cortesía de Alejandro Landes y Laboratorios Black Velvet.

¹⁷ Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), p. 10.

Aunque su papel es central, los cuerpos actuantes no son los únicos portadores del tono afectivo. Más bien, los afectos que dichos cuerpos producen se mezclan con la descripción de la identidad de Porfirio, con los afectos que circulan entre él, su compañera y su hijo, a través de los objetos que los rodean y al interior del espacio mismo. Las intensidades no calificadas que recorren los cuerpos se relacionan con registros afectivos calificados, incluso convencionales. En una muestra de ternura, vemos a la compañera de Porfirio llevarlo a la habitación en posición de carretilla, tomándolo por las piernas mientras camina sobre las manos. En otra escena, a la que se han referido varios comentaristas, Porfirio y su compañera hacen el amor, de manera algo torpe. Luego, acostado en la cama, Porfirio le canta versos improvisados a su amante. La escena evita cualquier sobretono explotativo, y el hecho de que ninguno de los reseñadores de la película mencione lo contrario sugiere que la mayoría de los espectadores se sintieron cómodos con ella¹⁸. La escena es inesperada, incómoda y tierna, pero no chocante. La iluminación cálida, la precariedad de los muebles, el espacio confinado y el anamorfismo de la imagen contribuyen a su registro afectivo. La escena no interrumpe el tono afectivo de la película, lo modula y fortalece. En general, este tono afectivo es el resultado de un ensamblaje de elementos, catalizado por el cuerpo en acción. Si la cámara asume una visualidad óptica, en el sentido de Laura Mark de una relación incorpórea entre el sujeto que mira y el objeto de la visión, no es simplemente para darnos un “recuento

¹⁸ Landes relata un incidente durante una proyección de la película en España, en la que, según él, los espectadores estaban “horrorizados” por la escena sexual. Sin embargo, agrega rápidamente que era el tipo de público que espera que los cuerpos desnudos en la pantalla sean “como los de Angelina Jolie y Brad Pitt”. Véase “El cuerpo de Porfirio”, *Semana* (abril de 2014), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-cuerpo-porfirio/252904-3>.

realista” de la vida de Porfirio sino para transmitir mejor los afectos que circulan a lo largo de dicho ensamblaje de elementos¹⁹.

La puesta en escena es elástica, se extiende desde la intimidad del hogar hasta el mundo exterior. Esta elasticidad se desarrolla en la segunda mitad de la película. Comienza justo después de la escena de cama cuando la compañera de Porfirio sale de la habitación. Él nos da la espalda, permitiéndonos ver su musculatura. Esta es la primera secuencia háptica del filme. Porfirio podrá ser un inválido, pero es fuerte y no se entregará sin más a su destino. Esto es evidente cuando, algunas secuencias más tarde, derriba las figurillas de cerámica que descansaban encima de su televisor. Alterado, pisotea repetidamente los fragmentos de cerámica con su silla de ruedas. La cámara lenta y el sonido enfatizan su frustración. De nuevo en su catre, golpea la pared en silenciosa desesperación; sentimos que está listo para salir del confinamiento de su hogar. Esta secuencia constituye el primer giro afectivo del filme, el primer alejamiento de la modalidad afectiva que se había construido en la primera mitad.



Figura 56. *Porfirio*, 2012. Imagen cortesía de Alejandro Landes y Laboratorios Black Velvet.

¹⁹ Véase Laura Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota, 2002).

Casi una hora después del inicio de la película, vemos el mundo exterior por primera vez. Porfirio recorre en su silla de ruedas la distancia que hay hasta la oficina de su abogado. Al regresar a su casa, se dirige inmediatamente a su catre, da la espalda a la cámara y se rasca con un palo. La cámara está a corta distancia, transformando su espalda en una superficie abstracta. Vemos una herida de bala y una cicatriz de cirugía, dos secuelas de la violencia. Este primer plano de la espalda de Porfirio es la imagen más háptica de la película, en el sentido de Mark de una relación táctil entre sujeto y objeto. Hasta este momento, hemos visto al hombre; ahora, estamos lo suficientemente cerca como para tocarlo. En unos pocos minutos el espacio fílmico se ha expandido al máximo y posteriormente se ha contraído al mínimo, acercándonos lo máximo posible a Porfirio. Nos damos cuenta, a través de esta toma de primer plano, que su reducida agencia física es el resultado de un evento violento. La expansión espacial y la contracción de la puesta en escena que lleva a esta toma háptica intensifican nuestra conciencia de la limitada agencia física de Porfirio. A través de esta toma, se construye una relación entre el espacio, la agencia del cuerpo (o su falta de agencia) y la violencia en cuanto fuerza.

El espacio cinematográfico se expande una vez más cuando Porfirio visita al reparador de su silla de ruedas. Los dos hombres conversan sobre sus sueños. El reparador, que nació lisiado, sueña con conducir un camión; Porfirio, sin embargo, sueña con correr e incluso volar. Su sonrisa sutil y su mirada transmiten ternura y frustración. El reparador tiene una explicación: Porfirio sueña con correr y volar porque “solía ser normal”. Esta conversación, la más larga de la película, es, claramente, una alegoría del anhelo de libertad de Porfirio. Ha perdido su movilidad y su destreza; compensa su pérdida soñando con volar —o quizás, con secuestrar un avión—. Esta secuencia no debe entenderse como un desarrollo narrativo sino como la transmisión de afectos a través de la interacción del lenguaje y la imagen. La secuencia crea una

tensión entre el deseo de movilidad de Porfirio y la realidad de su condición, la cual modula el tono afectivo de la película. Si en *Yo soy otro* la alegoría le añade carne a la contradicción ideológica del personaje principal, aquí reúne imagen y palabra para transmitir el sentimiento de la pérdida de la libertad²⁰.

Esta imagen verbalizada remueve aún más a Porfirio del desapego expectante que caracteriza su vida cotidiana. Está listo para tomar acción. En la siguiente escena, nos enteramos de que Porfirio ha comprado dos granadas de mano. Lo vemos pasar por la seguridad del aeropuerto, las granadas escondidas en sus pañales para adultos. Vemos al avión despegar y desaparecer en el cielo. La siguiente secuencia es una toma panorámica de un paisaje desierto. Un soldado lentamente sale del marco de la imagen. Pasados unos instantes, una explosión altera la quietud. La escena es a la vez sublime y banal. Este sentimiento persiste en la última secuencia de la película, en la que vemos a Porfirio sentado una vez más ante las paredes blancas de su casa, su torso desnudo mientras mira a la cámara y canta a capela la inverosímil historia que lo hizo conocido en Colombia. Solo ahora, al final de la película, descubrimos que Porfirio ha estado interpretándose a sí mismo.

Aquí toma lugar el segundo giro afectivo de la película. Pasamos de la sensación de banalidad de la secuencia anterior a una repentina apelación al mundo real más allá de la pantalla. Porfirio se relaciona directamente con nuestro propio mundo. Como escribe un crítico, es en este momento que “la relación exacta entre el cuerpo y el cuerpo político se pone de manifiesto”. En nuestros términos, es cuando la función mediadora de la película pasa a primer plano, el momento en que la película

²⁰ Andrew Schenker, “Porfirio”, *Slant Magazine* (March 21, 2012), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.slantmagazine.com/film/review/porfirio>.

revela su relación no solo con la historia de Porfirio y, por medio de esta, con el conflicto armado, sino también con nosotros²¹. Sin embargo, no hay un “embiste de lo real”, sino, en lo que es difícil no ver como un gesto inspirado en el neorrealismo italiano, un efecto de realidad creado a través de la difuminación de la línea entre el documental y la ficción.

Examinemos este efecto de manera más cercana. Porfirio no es el único actor no profesional: su compañera es interpretada por su vecina y amiga Yor Josbleidy Santos y su hijo, Lissin, es interpretado por su hijo menor, Jarlinsson Rodríguez. Sin embargo, todo lo que vemos en la película ha sido compuesto, escrito y dirigido, a pesar de que el naturalismo descriptivo del filme esconde este hecho. Porfirio afirma que las escenas fueron “fáciles de hacer, normales”²². Esta “normalidad” es en gran medida un logro de la estrategia de Landes de vivir en la misma casa con Porfirio y los otros actores naturales filmando todo lo que hacían para acostumbrarlos a la presencia de la cámara. *Porfirio* no apela al tipo de realismo que pretende representar verazmente la injusticia y la desigualdad (enfoque del cual, como dije en el capítulo anterior, el cine colombiano reciente se aleja), sino que opera bajo un régimen de realismo performativo. Con esto quiero decir que somos inducidos a suponer que el evento pro-filmico es una representación fiel de la vida cotidiana y también que el filme aborda la vida cotidiana como una experiencia *encarnada*, describiendo meticulosamente los movimientos, comportamientos

²¹ Andrew Schenker, “Porfirio”, *Slant Magazine* (March 21, 2012), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.slantmagazine.com/film/review/porfirio>.

²² Porfirio Ramírez en Nicolás Cadena Arciniegas, “Porfirio Ramírez: de aeropirata a actor de cine (web)” *Revista Credencial* (febrero de 2012), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.revistacredencial.com/credencial/content/porfirio-ram-rez-de-aeropirata-actor-de-cine-web>.

y acciones a través de los cuales la vida se manifiesta. El efecto de realidad de Porfirio depende de este realismo performativo, que no es una cuestión de verosimilitud sociohistórica o identificación psicológica sino de descripción cinematográfica.

Aquí, el artificio clave es la reinterpretación (*reenactment*)²³. Sigo a Ivonne Margulies, quien escribe que la reinterpretación “no (...) se enlista en el rastreo de eventos pasados”; no es la representación mimética del pasado, aunque a veces recurra a la mímica. En cambio, la reinterpretación reenfoca la indexicalidad es a través de un “retroceso intencional y ficticio que la ejecución presta a estas caras y lugares un aura de autenticidad”²⁴. El propósito de la reinterpretación no es reproducir fielmente los eventos pasados sino dotar al evento pro-filmico de tal aura. El “aura de autenticidad” de *Porfirio* emana del hecho de que los cuerpos, más que actuar, *ponen en acto*, es decir, del hecho de que la película enmarca los cuerpos en acción no a través de la representación del pasado sino como la presentación de la vida cotidiana. Las imágenes cinematográficas registran y describen a los cuerpos actuantes en lugar de utilizarlos para representar una historia.

Pero, ¿cómo debemos entender dicha “aura de autenticidad”? Margulies no nos ayuda directamente a responder esta pregunta. En lugar de buscar una respuesta en su ensayo, recordemos la

²³ El término inglés *reenactment* no tiene un equivalente exacto en castellano. Una traducción literal sería “reactuación”, una palabra que sería no solo inventada sino además estéticamente desagradable. Al optar por “reinterpretación”, deseo, además de evitar los problemas de la traducción literal, hacer hincapié sobre el aspecto creativo del fenómeno al que alude Margulies.

²⁴ Ivonne Margulies, “Exemplary Bodies: Reenactment in *Love in the City, Sons and Close-up*”, *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema* (Durham NC: Duke University Press, 2003), p. 220.

definición spinozista de un cuerpo como la capacidad de afectar y ser afectado, la cual, como hemos mencionado, es seguida por Deleuze y gran parte de la teoría del afecto. Desde este punto de vista, un cuerpo se define no por sus partes u órganos constituyentes sino por lo que puede hacer, es decir, por su agencia y por su capacidad de ser modificado por otros cuerpos. Una garrapata, en uno de los ejemplos favoritos de Deleuze, tiene una capacidad limitada de afectar y ser afectada en comparación con un caballo. Pero las capacidades afectivas de un cuerpo son la manifestación de la vida misma, ya que la fuerza de esta se encuentra en el movimiento y la variabilidad. Hay varios pasajes de la obra de Deleuze que podríamos citar, pero sigamos con sus escritos sobre el cine: “Quedan cuerpos, que son fuerzas, nada más que fuerzas (...). Todo es una cuestión de fuerzas (...) es una cuestión de evaluar cada ser, cada acción y pasión, incluso cada valor, en relación con la vida que implican”²⁵. En este sentido, podemos entender el “aura de autenticidad” de la reinterpretación como la capacidad de producir una imagen de una forma de vida, de la agencia y pasión del cuerpo, de sus capacidades y limitaciones. *Porfirio*, especialmente en su primera mitad, busca producir una

²⁵ Aunque en este pasaje Deleuze se refiere a la construcción de personajes éticamente cuestionables en las películas de Orson Welles, podemos ver fácilmente que es una aplicación de su comprensión de los cuerpos como fuerzas, la cual es desarrollada en libros como *Diferencia y repetición*, *Mil mesetas* y *¿Qué es la Filosofía?* El pasaje completo dice: “Quedan los cuerpos, que son fuerzas, nada más que fuerzas. Pero la fuerza ya no se vincula con un centro, y tampoco enfrenta un medio o unos obstáculos. Sólo enfrenta a otras fuerzas, se relaciona con otras fuerzas, a las que ella afecta o que la afectan. La potencia (lo que Nietzsche llama «voluntad de potencia», y Welles «carácter») es ese poder de afectar y de ser afectado, esa relación de una fuerza con otras”. Véase *La imagen-tiempo. Cinema 2* (Barcelona: Paidós, 1987), p. 188.

imagen afectiva del cuerpo de Porfirio, es decir, una imagen de la vida que él encarna. El realismo de la película radica no en la representación de la vida como algo que le ocurre a Porfirio sino en la producción de una imagen de la vida Porfirio *es*; de ahí su enfoque sobre el hombre mismo en lugar del evento que lo hizo conocido.

La película necesita producir esta imagen para dotar a la revelación de que Porfirio se ha interpretado a sí mismo no solo de credibilidad sino también de valencia ética. A través de esta revelación, la película deja de ser una recreación de la vida de Porfirio y se convierte en la presentación de un hombre en circunstancias adversas. Al presentar la vida de Porfirio como una vida real que existe dentro de nuestro contexto, la cinta produce una continuidad entre su mundo y el nuestro (especialmente para nosotros, los espectadores colombianos), una continuidad que la reinterpretación había estado sugiriendo pero que ahora es explícita. Se cierra así el círculo del efecto de realidad. En el mundo compartido trazado por este efecto, nuestra postura ética está en juego. En la medida en que participamos del mundo en el que Porfirio ha vivido y sufrido, en la medida en que creemos que la vida humana debe ser protegida (¿y quién no lo cree?), nos vemos implicados en la tarea de transformar este mundo para que sea más receptivo hacia aquellas vidas que se desenvuelven en circunstancias como las que nos muestra el filme²⁶.

²⁶ Esta implicación ética es mencionada o implícita por varios de los revisores de la película. Véase, por ejemplo, Oswaldo Osorio, “Porfirio, de Alejandro Landes. La vida desde una silla de ruedas”, *Cinéfagos (blogspot)*, 6 de marzo de 2014), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/?s=porfirio>; Andrew Schenker, “Porfirio”, *Slant Magazine* (March 21, 2012), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.slantmagazine.com/film/review/porfirio>; Carlos Reviriego, “Porfirio: justicia desesperada”, *Sensacine*

Porfirio, al final de la película, ha pasado de su constricción espacial —la agencia de su cuerpo se extendía no más que varios metros alrededor de su catre— al espacio real del espectador, especialmente el de un espectador urbano colombiano, quien en ese momento se sentirá parte de un mundo compartido que produce muchas tragedias como la de este hombre. Porfirio intentó compensar la restricción violenta de su agencia espacial con la violencia de dos granadas de mano, y falló. Pero *Porfirio* ha modificado tal estado de cosas. Al hablar de agencia espacial, me inspiro en Lawrence Grossberg, quien argumenta que las identidades espacializan: su espacio no es solo el lugar de la narración o la acción, sino también el emplazamiento y la circulación del agente que narra o actúa²⁷. La dimensión espacial de la agencia se refiere a la serie de emplazamientos en los que uno puede aparecer y ser visto, hablar y ser escuchado; en resumen, los emplazamientos desde los cuales uno puede afectar a otros. La cinta le abrió a Porfirio un espacio de agencia inesperado en el que pudo recrear las limitaciones de su agencia física y expresar a través de su actuación la violencia e injusticia que han marcado su vida. Al final del filme, Porfirio nos ofrece su canto y su historia; en correspondencia, sentimos empatía hacia él. Dada la reproducibilidad mecánica del medio cinematográfico, la cinta le permite a Porfirio llegar a espacios sobre los que quizás nunca pensó influir, incluso si, al secuestrar un avión, hubiera tenido la intención de atraer la atención pública (la cual, como suele ocurrir,

(*blogspot*), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-193022/sensacine/>; “El cuerpo de Porfirio” (*Semana*, abril de 2014), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-cuerpo-porfirio/252904-3>.

²⁷ Lawrence Grossberg, “Identity and Cultural Studies: Is That all There Is?”, Stuart Hall y Paul du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (London: Sage, 1996).

se desvaneció rápidamente). Al hacerlo, Porfirio a su vez dota al filme de agencia: su historia inverosímil y, especialmente, su presencia real han impulsado el éxito de la película, permitiéndole circular y llamar la atención, extendiéndose así a través del espacio físico y social. En última instancia, ¿quién es el agente? ¿Porfirio o *Porfirio*? No importa. Lo importante es que, a través de ambos, el conflicto armado —su violencia, su afectación de vidas humanas, pero también, la dignidad de sus víctimas— es mediado afectivamente.

¿Significa esto que *Porfirio* ha redimido la tragedia de Porfirio? Por supuesto que no. Al final del filme, después de cantar su historia, Porfirio mira directamente a la cámara y luego aleja su mirada. Alberga pocas expectativas. Sabe que sus espectadores se irán, mientras que él regresará a su vida como un lisiado abandonado por el Estado. Nos damos cuenta de que, como espectadores, no podemos redimir a Porfirio. Si ha de existir alguna redención, esta debe realizarse en otro lugar, a través de otros medios y acciones.



Figura 57. *Porfirio* (tras escenas) 2012. Imagen cortesía de Alejandro Landes y Laboratorios Black Velvet.

ATMÓSFERAS DE TIEMPO

La sirga y *La tierra y la sombra* comparten al menos dos características. Primero, son dos de las películas mejor logradas del cine colombiano. Aunque no podríamos decir que son estéticamente innovadoras, su uso de las convenciones del “cine-arte” es indudablemente fuerte, evidente en el carácter impactante de muchas de sus imágenes y en el naturalismo del tratamiento de los personajes. Segundo, en ambas películas, la narrativa es poco más que un hilo delgado. En ellas, el conflicto armado es un telón de fondo difuso. Su violencia y sufrimiento no son representados o expresados, pero tienen cabida en ellas, como una pátina pegajosa que recubre la belleza de las imágenes.

Narrativamente, estos filmes son bastante directos. No hay en ellos un momento climático o una historia que se resuelve, por lo menos no en un sentido tradicional. *La sirga* comienza cuando Alicia, una joven campesina, llega al hostal de su tío don Óscar, ubicado sobre la pintoresca laguna de La Cocha. Descubrimos que Alicia huye de la violencia que ha afectado a su familia. La vemos trabajar con su tío y doña Flor, su ayudante. Entre los tres preparan el pequeño hostal para los turistas que, esperan, llegarán pronto. En medio de las labores cotidianas, Alicia acepta con reticencia el cortejo de Mirichi, uno de los ayudantes de su tío. Un día, Fredy, hijo de don Óscar, llega al hostal. Aunque no es explícito, se sugiere que está asociado a un grupo paramilitar. Su presencia trae una sensación de peligro inminente al hostal y se sugiere que está tras Mirichi, aunque esto tampoco se aclara. La cinta narra poco más que esto y la mayoría de las secuencias están dedicadas a la descripción de las vidas cotidianas de los personajes.



Figura 58. William Vega, *La sirga*, 2012. Fotografía de Carolina Navas. Imagen cortesía de Contravía Films.



Figura 59. César Acevedo, *La tierra y la sombra*, 2015. Imagen cortesía de Burning Blue.

La tierra y la sombra también ofrece una historia escueta. Alfonso, un hombre viejo, regresa a su casa después de muchos años y descubre que su pequeña finca es todo lo que queda de su vereda. La casa está rodeada por una extensión verde y homogénea de cultivos de caña. Su esposa, Alicia, se ha aferrado a la pequeña

parcela que ocupan, pero su familia se encuentra a merced de la industria de la caña. Su hijo, Gerardo, está seriamente enfermo. Víctima de los incendios que la industria prende para alistar los suelos, apenas puede respirar y permanece encerrado en un intento fútil por escapar de los interminables vientos de polvo y ceniza que emergen de las llamas y que amenazan con tragarse la casa. Su madre y su esposa Esperanza trabajan en los cañaduzales, confinadas a sus trabajos mal pagos por la necesidad de cuidarlo a él y a su hijo Manuel, que lucha contra la tristeza que le produce ver a su padre en su lecho de muerte. La llegada de Alfonso no mejora la situación. Narrativamente hay poco más que esto (he omitido un evento importante, el cual mencionaré al final). Como sucede en *La sirga*, la mayor parte de esta película se dedica no al desarrollo de una trama sino a la descripción de la vida cotidiana de los personajes principales en medio de las dificultades que afrontan.

No reconoceríamos el poder de estas películas si intentáramos derivar de ellas un comentario político. Aunque incluyen algunos elementos alegóricos y simbólicos, estos se entienden mejor no como fines en sí mismos sino como dispositivos que encuadran o enmarcan el poder afectivo de las imágenes. En lo que sigue, analizaremos la construcción afectiva de las imágenes de los dos filmes, con el fin de comprender su mediación del conflicto. Incluiremos en el análisis una consideración de las atmósferas afectivas y el tono afectivo creados por los filmes, los cuales estudiaremos apelando al concepto deleuziano de la imagen-tiempo. Hacia el final, abordaremos la estética realista de las cintas y la contribución de esta a la mediación del conflicto.

Como han señalado algunos críticos, ambas películas exhiben una belleza austera enraizada en la cinematografía del cine de autor europeo²⁸. Esto no es una coincidencia sino un mérito de

²⁸ Véase por ejemplo Stephen Dalton, “La sirga (The Towrope):

Marcela Gómez, la directora de arte de ambas cintas, así como de los directores de fotografía Sofía Oggioni (*La sirga*) y Mateo Guzmán (*La tierra y la sombra*). A través de su esfuerzo conjunto, crearon imágenes que parecen documentar una realidad concreta a la vez que exhiben un alto nivel de sofisticación estética²⁹. Sin embargo, ambos filmes tienen en común que, a pesar de su belleza, sus imágenes contienen una tensión sutil pero constante, una sensación de inquietud que se contrapone a su armonía estética. Esta tensión depende, por un lado, de que los filmes corresponden a la expectativa de placer estético que los enmarca y, por el otro, de la violencia oculta e indeterminada que permea tanto a las vidas de los personajes como a los lugares en los cuales estos viven y trabajan. Si el placer visual es aquí, siguiendo de

Cannes Review”, *Hollywood Reporter* (May 19, 2012); Lee Marshall, “La sirga”, *Screen Daily* (May 20, 2012), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/la-sirga/5042271.article>; Ana Cecilia Calle, “La sirga. Directed by William Vega”, *Austin Film Society* (June 20, 2013), acceso 1 de septiembre de 2016, <http://www.austinfilm.org/program-notes-la-sirga>; Don Simpson, “La sirga. Review”, *Smells Like Screen Spirit (blogspot)*, 13 de agosto de 2013), acceso 1 de agosto de 2016, <http://smellslikescreenspirit.com/2013/08/la-sirga-review/>.

²⁹ Es posible ver en ambas películas similitudes con *Sacrificio* de Andrei Tarkovsky, *El caballo de Turín* de Bela Tarr, *La casa de lava* de Pedro Costa y *La mirada de Ulises* de Theo Angelopoulos, entre otras. Mateo Gómez cita los primeros tres filmes y el trabajo de Alexander Sokurov, como inspiración de la fotografía de *La tierra y la sombra*, así como la obra de los pintores Jean Francois Millet y Andrew Wyeth. Véase “IndieBo 2015: Entrevista con Mateo Guzmán, *La tierra y la sombra*”, *The End: A Film Magazine* (July 23, 2015), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.theendmag.com/indiebo2015-entrevista-con-mateo-guzman-la-tierra-y-la-sombra/>.

nuevo a Lauren Berlant, la estructura estética de expectación que el género del cine-arte usualmente construye, en ambas cintas las intensidades afectivas surgen del movimiento entre la correspondencia con y la subversión de esta estructura³⁰.

Estas películas no le ofrecen al espectador un placer estético fácil, no obstante los paisajes de postal de *La sirga* y los interiores barrocos de *La tierra y la sombra*. Aquí, la belleza existe no por sí misma sino como la forma de la que emergen intensidades afectivas diversas. La tensión entre el placer estético y las intensidades afectivas surge desde el inicio mismo de los filmes. En la primera toma de *La sirga* vemos un paisaje azuloso de pastizales silvestres que sirve de escenario para lo que parece ser un hombre empalizado. En la siguiente escena, un morro de grama flota contra la corriente de las aguas tranquilas de la laguna. Lo vemos entrar despacio por el lado derecho de la imagen, derivar por ella y desaparecer por el lado izquierdo. El sentimiento ominoso que estas tomas provocan resuena en la siguiente escena en la que vemos a Alicia, vestida de suéter rojo y botas de caucho, caminar por un pasaje neblinoso de páramo, en medio de los frailejones. Su movimiento a través de la imagen sigue en sentido opuesto la línea trazada por el morro en el lago. La vemos caminar por el sendero y desaparecer en la niebla, mientras que el viento aúlla incesantemente. Alicia colapsa al llegar a su destino, el hostel La Sirga, el cual se yergue precario y solitario en medio del paisaje frío y acuoso. Las imágenes son bellas, pero la secuencia transmite una sensación inquietante, una mezcla de incertidumbre, soledad, melancolía y peligro latente.

³⁰ Lauren Berlant, *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture* (Durham NC: Duke University Press, 2008), p. 4.



Figuras 60 y 61. William Vega, *La sirga*, 2012. Fotografías de Carolina Navas. Imágenes cortesía de Contravía Films.



Figura 62. César Acevedo, *La tierra y la sombra*, 2015. Imagen cortesía de Burning Blue.

Hay una tensión similar en la secuencia inicial de *La tierra y la sombra*, en la que vemos a Manuel percatarse de la llegada de su abuelo a través de una grieta en la puerta. Al abrirla, el plano se retrae lentamente detrás de él revelando las paredes terrosas y la densa penumbra de la casa. Le sigue una toma delicadamente construida de un cuarto oscuro, compuesta de tonos terrosos y amarillos grisáceos. Las persianas están cerradas y solo algunos débiles rayos de luz penetran a través de las grietas, dándole a la escena un aire barroco. Esperanza también se encuentra en el cuarto. Los saludos son cordiales, pero los rostros están atravesados por la resignación y el pesar. La siguiente toma muestra a Esperanza y Manuel comiendo en la mesa de la cocina. Sentada entre ellos, dándole su espalda a la cámara, la madre de Alfonso, Alicia, también come. La cámara se acerca lentamente, de manera casi imperceptible. Manuel y Esperanza terminan su merienda y dejan la mesa. Sin perturbarse, Alicia sigue comiendo. Cuando Esperanza voltea para preguntarle si quiere que le llame a Alfonso, la cámara ha terminado su recorrido en un primer plano sobre la espalda de Alicia, la cual se ve como una forma oscura y ominosa que llena la mayor parte de la imagen.

Ambas películas contienen imágenes atmosféricas que son a la vez bellas y fantasmales. Estas imágenes constituyen atmósferas afectivas, en el sentido que le dimos a este término en el capítulo anterior: un ensamblaje suelto de elementos heterogéneos y móviles a partir de los cuales emergen y circulan afectos³¹. Sin

³¹ El hecho de que la mayoría de los reseñadores noten la belleza de las imágenes atmosféricas de las películas, pero pocos destaquen su poder emocional o afectivo es indicativo del paradigma representacional dentro del cual escriben la mayoría de los críticos de cine y de la importancia de asumir un paradigma afectivo en la crítica cinematográfica. Dos críticos que hablan del afecto en relación con las imágenes atmosféricas en cuestión son Lee Marshall en su

embargo, en contraste con la singularidad de la atmósfera afectiva de *Retratos en un mar de mentiras*, en *La sirga* y *La tierra y la sombra* las atmósferas son recurrentes. El poder estético de ambos filmes depende de esas atmósferas, cargadas por dos polaridades, una de ellas es la belleza estética de las imágenes. En *La sirga*, la otra polaridad está constituida por la sensación de peligro indeterminado que emerge de las aguas aparentemente tranquilas de La Cocha y la perpetua niebla de montaña. En *La tierra y la sombra*, está constituida por la difusa sensación de pesar que permea los espacios interiores y por la violencia latente tanto en los vastos cañaduzales como en la ceniza y el polvo que amenazan con asfixiar a los personajes. Este segundo polo le otorga un carácter sublime a las atmósferas y a los filmes en general. Ellas son la fuente de su tonalidad afectiva. Los espacios de las atmósferas a veces varían, por ejemplo, de los interiores al paisaje, pero el tono afectivo general permanece más o menos constante. Al igual que cualquier afecto, este tono es relacional, definido no solo por una colección cerrada de elementos sino por la continuidad de las diferencias entre los elementos que entran y salen de las imágenes. La continuidad de una serie de diferencias de carácter formal —de luz, color y sonido, de locaciones y trayectorias de los cuerpos y objetos a través de las imágenes— crea y mantiene el tono afectivo, siendo el mérito de los directores de fotografía y arte que este sea en ambos casos consistente y potente.

reseña de *La sirga* y Pedro Adrián Zuluaga en su reseña de *La tierra y la sombra*. Véase Lee Marshall, “La sirga”, *Screen Daily* (May 20, 2012), acceso 1 de agosto de 2016, <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/la-sirga/5042271.article>; Pedro Adrián Zuluaga, “La tierra y la sombra, de César Acevedo: De la casa grande y sus habitantes”, *Pajarrera del medio (blogspot)*, 23 de julio de 2015), acceso 1 de agosto de 2016, http://pajarreradelmedio.blogspot.nl/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-de-cesar-acevedo_23.html.



Figura 63. William Vega, *La sirga*, 2012. Fotografía de Carolina Navas. Imagen cortesía de Contravía Films.



Figura 64. César Acevedo, *La tierra y la sombra*, 2015. Imagen cortesía de Burning Blue.

La producción de este tono afectivo también depende de la representación “objetiva” del paisaje y de la vida campesina. Muchas de las tomas se detienen sobre actividades banales: personajes que lavan losa, se bañan y limpian, comen merienda y hacen mandados, la reparación del hostel, la siega de la caña.

En ambos filmes, la cámara raras veces se desplaza. Evocando los meticulosos interiores de Yasujirō Ozu y los paisajes parcos y solemnes de Andréi Tarkovski, la cámara registra “objetivamente” los espacios y los movimientos de los cuerpos en ellos. Las tomas largas se detienen sobre los espacios y los objetos, enfocando nuestra atención sobre ellos tanto como sobre los personajes. Como anota el crítico Pedro Adrián Zuluaga en relación a *La tierra y la sombra*, en la mayoría de las secuencias el propósito de la cámara no es desarrollar una historia o trama sino, sencillamente, describir a individuos cuyas vidas parecen inconsecuentes, como si estuvieran definidos no por sus actos sino por el acto de esperar —¿a que lleguen los “turistas”, o la violencia?; ¿un evento que les cambie sus vidas, una recuperación repentina de la salud?—³². El sonambulismo de Alicia en *La sirga* —cada noche, ella inconscientemente lleva una vela a la orilla del lago (una cita de la escena de la vela en *Nostalgia* de Andréi Tarkovski)— puede ser visto como una metáfora del estado de suspensión animada en el que los personajes de ambas cintas parecen estar atrapados. Una sensación de desesperanza emana de estos personajes, que, como apunta un crítico, parecen poseídos por “una realización subconsciente de que sus vidas han sido reducidas a la espera”³³. Aunque en ambos filmes existen momentos puntuales de felicidad, siempre es contenida y reservada, como si los personajes sintieran que no tienen derecho a ella. En sentido general, hay

³² Véase Pedro Adrián Zuluaga, “La tierra y la sombra, de César Acevedo: De la casa grande y sus habitantes”, *Pajarerera del medio* (*blogspot*, 23 de julio de 2015), acceso 1 de agosto de 2016, http://pajareradelmedio.blogspot.nl/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-de-cesar-acevedo_23.html.

³³ James Teitelbaum, “La sirga (2013)”, *Film International* Vol. 12, n.º 4 (September 2014).

una sensación de resignación estoica, y los personajes parecen saber que sus vidas están atrapadas en un íterin irremediable.

¿Cómo pueden afectarnos imágenes “objetivas” que simplemente describen las vidas de campesinos? Podemos responder a esta pregunta siguiendo una idea que Deleuze desarrolla en *Cinema 2*. Las imágenes que resultan de las tomas descriptivas y del estado latente de los personajes son “situaciones ópticas puras”, imágenes en las que existe “una pureza visual y sonora” independiente del desarrollo de la acción³⁴. En estas imágenes, el espacio no sirve a la narrativa, sino que existe por sí mismo, es un “espacio cualesquiera”, no un espacio indeterminado (sabemos dónde suceden ambas historias) sino uno cuya determinación es irrelevante para el funcionamiento de la imagen —citando uno de los ejemplos de Deleuze, el espacio de la pintura impresionista en contraposición al espacio de la pintura histórica renacentista—. En esas secuencias, “la acción flota en la situación, en vez de reforzarla o llevarla a su conclusión”³⁵. Dichas situaciones presentan a “un nuevo tipo de personaje, actores no profesionales y no-actores profesionales o actores-médiums” que más que actuar ven, personajes que permanecen atrapados en la realización de actos fútiles o en conversaciones banales en vez de involucrarse en acciones y diálogos significativos³⁶. Estos personajes no son ya agentes sino *videntes*: viven para dar testimonio de lo que sucede a su alrededor, son las superficies de inscripción de fuerzas y eventos que acaecen sin importar su existencia. En *La sirga* y *La tierra y la sombra*, los cuerpos no son los catalizadores de los afectos sino partes móviles dentro de las imágenes, vectores que dispersan

³⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987), p. 8.

³⁵ Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 12.

³⁶ Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 26-27.

y relevan los afectos. En este sentido, no son más importantes que los espacios o los objetos³⁷. Nos encontramos de nuevo con el carácter no-subjetivo del afecto. Este no está circunscrito a los sentimientos y las emociones individuales de los personajes, sino que emerge de la imagen en la forma de una totalidad compuesta. El enfoque “objetivo” de la cámara mantiene al afecto en este nivel no-subjetivo, previniendo que se convierta en un sentimiento subjetivo o una emoción convencional. Al servicio no de la narración sino de la descripción, la cámara permite que las imágenes permanezcan cerca del polo de la intensidad afectiva y, por lo tanto, distanciadas del melodrama.³⁸

³⁷ El crítico Jordan Mintzer señala esto cuando escribe en su reseña de *La tierra y la sombra* que “los personajes a menudo parecen ser solo otro aspecto de las composiciones pictóricas”. De manera similar, Peter Debruge escribe en su reseña de la misma película que “Acevedo pone el énfasis en composiciones rigurosas en lugar de la actuación sin música para ayudar a leer las mentes de sus personajes, con el efecto desafortunado de hacer que sus personajes trágicos parezcan simplistas”. Aunque estoy de acuerdo en que el énfasis está en la composición en lugar de la actuación, argumentaría que, en una película cuya fuerza reside en la producción de afectos a partir de la imagen, “leer las mentes de los personajes” no es tan relevante como la función que juegan estos dentro de las imágenes. Véase Jordan Mintzer, “La tierra y la sombra”: Cannes Review, *The Hollywood Reporter* (May 18, 2015); Peter Debruge, “Film Review: Land and Shade”, *Variety* (May 18, 2015).

³⁸ El profesor Jason Middleton señala que mi enfoque deleuziano sobre el carácter descriptivo de las películas en cuestión invierte la valoración de Georg Lukacs del realismo sobre el naturalismo. Aunque esta inversión no es intencional, merece ser comentada. En su ensayo de 1936, “Narrate or Describe?”, Lukacs aboga por la superioridad de la escritura realista, que es fundamentalmente narrativa, sobre la escritura naturalista, que es descriptiva. Lukacs

Sin embargo, no todas las secuencias nos muestran un ínterin banal. Ambas películas incluyen momentos en los que los personajes parecen escapar de su estado de suspensión animada y encuentran energía y tiempo para el juego y la ternura, para el disfrute y para soñar con un futuro distinto. En *La tierra y la sombra*, la relación que se desarrolla entre Alfonso y su nieto Manuel rompe con la tristeza sobrecogedora que permea la casa. Debajo de un gran roble, Alfonso le enseña a Manuel a distinguir los pájaros por su canto. En el jardín, le muestra cómo remover la ceniza de las plantas. En un logrado plano-secuencia, ambos elevan tcometa contra el fondo verde de los cañaduzales. Es significativo que esta relación se desarrolla en un espacio exterior, por fuera de la pesadumbre de la casa. Pero quizás los momentos más sobresalientes

prefiere un acercamiento estilístico a la prosa que le permita al lector experimentar dinámicamente el desarrollo de la acción, en vez de un acercamiento que se centre en el detalle minucioso a expensas de la acción. Deleuze no menciona a Lukacs en sus libros sobre el cine; sin embargo, me parece que la imagen-acción y la imagen-tiempo tienen cierta semejanza con las categorías de Lukacs. Mientras que el cine de la imagen-acción es movilizado a través de la narración y el movimiento, el cine de la imagen-tiempo se basa en la suspensión de la acción. Sin embargo, la valoración que hace Deleuze de sus categorías cinematográficas difiere de la valoración que hace Lukacs de sus categorías literarias en el sentido de que no las ve como antitéticas, como si una fuera estéticamente superior a la otra. Si bien el tono de la escritura de Deleuze manifiesta una predilección por la imagen-tiempo, no es una preferencia estética, sino filosófica, que tiene que ver con la capacidad de la imagen-tiempo de iluminar la ontología del tiempo, que es el tema filosófico de sus libros sobre cine. Del mismo modo, veo la descripción en las dos películas en cuestión no como un enfoque estéticamente superior, sino como una manera de suspender la narración para liberar el afecto de la acción. Véase Georg Lukacs, “Narrate or Describe?”, *Essays on Realism* (Boston: MIT Press, 1983).

ocurren en *La sirga* cuando tres de los ayudantes de don Óscar llegan al hostel acompañados de un grupo de viejos músicos. A continuación, se desarrolla una hermosa escena musical, no de cumbia como en *Retratos en un mar de mentiras* sino de música carrasquera. Los instrumentos de los músicos parecen tan precarios como el hostel. La ligera desafinación del violín aumenta la sensación de precariedad y el sentimiento de melancolía y anhelo contenido en la letra de la canción, la cual evoca la imagen de un baile a ritmo de cumbia sobre una canoa en medio del mar. Las sonrisas impersonales y las ruanas lanosas de los músicos le añaden ironía a la interpretación de una canción sobre este tema en medio de la niebla y el frío de la laguna.

¿Cuál es el efecto de incluir estas secuencias en películas cuyo tono general es de melancolía y resignación? Esos planos no existen solo para probar la humanidad de los personajes: a pesar de las circunstancias, su humanidad nunca está en entredicho. Tampoco convence decir que ofrecen un momento de pausa en el desarrollo de la narrativa, pues tal momento sería injustificado dada la delgadez del hilo narrativo. En vez de ello, creo que la función de estas secuencias es intensificar el tono afectivo. En lo que es quizás un enfoque eisensteiniano que ha entrado a los filmes a través de los códigos del cine de autor, las secuencias contribuyen a la producción de una dialéctica afectiva. Logran esto al presentar una dimensión vital de los personajes que se mantiene incólume ante las circunstancias opresivas en las que estos existen. al hacerlo, ofrecen un contrapunto al sentimiento de peligro y violencia latente, a la corriente de desesperanza que corre a través de los filmes. Estas secuencias suspenden el tono afectivo, pero no lo anulan; más bien, este mengua en los momentos en los que la vitalidad de los personajes adquiere preponderancia. Lo podemos encontrar inscrito en los paisajes, en las expresiones faciales de Alfonso y especialmente de Manuel —que, como un crítico indica, parece triste incluso cuando está sonriendo—, en la tristeza de años inscrita en los rostros borrachos de los músicos, en

la precariedad y melancolía de la música que estos interpretan³⁹. Al mantener el tono afectivo general, estas secuencias tienen por efecto la creación de un contrapunto afectivo que renueva la tensión que recorre los filmes.

A estas alturas, el lector entenderá que los críticos que argumentan que estas películas son tediosas de ver no comprenden lo que ellas logran. Las imágenes de la banalidad de lo cotidiano no deben ser vistas, como escribe un crítico respecto de *La tierra y la sombra*, como el resultado del “dominio del estilo sobre el tema (...) placentero de ver más no de seguir”, sino como una manera de liberar el afecto de la narrativa y de la acción⁴⁰. El punto no es que el afecto y la narrativa se excluyen entre sí (hemos visto lo contrario a lo largo de este estudio) sino que las intensidades afectivas de los dos filmes son de naturaleza formal y visual antes que narrativa. Las imágenes, siguiendo a Deleuze, nos permiten aprehender la existencia de “algo intolerable e insoportable”, algo demasiado poderoso o injusto, a veces demasiado bello para ser transmitido de manera adecuada⁴¹. Así, explotan el poder del cine de expresar fuerzas que la narrativa raras veces logra transmitir, tales como la potencia inhumana de la máquina capitalista en *La tierra y la sombra* o la inhumanidad de la violencia en *La sirga*. En cada caso, la cuidadosa puesta en escena y el naturalismo de la fotografía, el sonido y las actuaciones se ensamblan para producir las corrientes afectivas que atraviesan a las imágenes.

Sin embargo, no es la representación de un hiato temporal sino el tiempo mismo aquello que juega un rol fundamental en

³⁹ Peter Debruge, “Film Review: Land and Shade”, *Variety* (May 18, 2015).

⁴⁰ Jordan Mintzer, “Land and Shade (La tierra y la sombra): Cannes Review”, *The Hollywood Reporter* (May 18, 2015).

⁴¹ Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 24.

la producción del tono afectivo. Las “situaciones ópticas” se aproximan a aquello que Deleuze denomina la “imagen-tiempo”. Según Deleuze, el cine moderno se libera del énfasis previo sobre el movimiento y la acción construyendo imágenes en las que “el tiempo es liberado de cualquier nexo”, permitiendo una “presentación directa del tiempo” —lo cual es, según él, una capacidad exclusiva del cine—⁴². ¿Qué significa esto? Podemos responder desde nuestro análisis. Mientras que *Retratos en un mar de mentiras* se aproxima a aquello que Deleuze llama la “imagen-movimiento” —la imagen cinematográfica articulada alrededor del desarrollo de una acción—, *La sirga* y *La tierra y la sombra* liberan el tiempo de la linealidad cronológica de la acción. Por supuesto, hay acción en estos filmes; sin embargo, sabemos, y los personajes parecen intuir, que muy poco resultará de esta. La mayoría de las acciones de los personajes son erráticas, no conllevan un desarrollo diegético o narrativo. En principio, podrían aparecer en cualquier orden, pues no las guía un principio causal. Más allá de las acciones de los personajes, podemos observar que los filmes no se mueven hacia una resolución, sino que son segmentos de tiempo abiertos, no unas temporalidades cerradas sino unos fragmentos tiempo que parecen haber sido recortados de un *continuum* temporal que los abarca. En los actos de los personajes y a través de los cuerpos filmicos, el tiempo es liberado de la linealidad cronológica de la acción. Un tiempo sin nexos emerge, un tiempo heterogéneo del cual el “entre-tiempo” de los filmes es una condensación.

Este tiempo es la condición no-cronológica de la interioridad de los personajes en la medida en que informa sus actitudes, hábitos, gestos y expresiones —es decir, los afectos que encarnan y expresan—. Es también la cualidad o modalidad de las imágenes cinematográficas en la medida en que estas son libres de los imperativos de la narrativa y la acción. Recordemos, una vez más, la

⁴² Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 43.

noción de Bergson de la virtualidad del tiempo, a partir de la cual Deleuze desarrolla su concepto de la imagen-tiempo. En nuestra experiencia fenomenológica, la duración es tanto virtual como actual, estando lo virtual constituido por las dimensiones del tiempo que traemos al presente a través de la memoria y del deseo⁴³. Esta es la noción de lo virtual que sigo en el primer capítulo. Sin embargo, Deleuze sostiene que en la imagen-tiempo no hay uno sino varios vectores de existencia temporal. En cada personaje, pero también en cada toma y secuencia, —pues cada imagen cinemática es también un compuesto temporal—, hay una composición de distintos tiempos. Así, la imagen-tiempo revela tanto la heterogeneidad del presente como la multidimensionalidad del tiempo que existe por fuera de la duración subjetiva, un concepto del tiempo al cual, según Deleuze, Bergson llegó en su obra tardía⁴⁴. La imagen-tiempo expone el tiempo como el sustrato cronológico de la linealidad temporal y, como tal, de nuestra experiencia subjetiva.

En *La sirga* y *La tierra y la sombra*, aquello que los personajes han vivido es inenarrable, y adonde se dirigen es incierto, incluso

⁴³ Véase el capítulo 1 de *Materia y memoria* de Henri Bergson titulado “De la selección de imágenes para la presentación consciente; lo que significa y hace el cuerpo”, *Obras completas* (Traducción de José Antonio Míguez. México: Aguilar, 1959).

⁴⁴ En *Cinema 2*, Deleuze afirma con respecto al concepto de tiempo como duración subjetiva que “Bergson tuvo que expresarse de esta manera, al menos al principio”, pero que después en su carrera modificó su visión del tiempo, proponiendo que “La única subjetividad es el tiempo, el tiempo no-cronológico aprehendido en su fundamento, y somos nosotros los que somos internos al tiempo, no al revés”. En esta visión, el tiempo no es interior a nosotros, sino la condición misma de nuestra existencia, “la interioridad en la que estamos, en la que nos movemos, vivimos y cambiamos”. Véase *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987), p. 115.

irrelevante. Un pasado traumático y un futuro incierto constituyen las condiciones de su existencia, la virtualidad que informa sus subjetividades y que es expresada a través de la futilidad de sus acciones. Cada uno de los personajes *pliega* en sí mismo un pasado sobre el cual no tiene control y un futuro que excede sus deseos⁴⁵. Una virtualidad similar informa a los cuerpos fílmicos y es expresada a través de ellos, no solo por medio de los personajes en tanto que partes móviles dentro de las imágenes sino también a través de los elementos estéticos que describimos arriba, los cuales inscriben un sentimiento de peligro e incertidumbre en las imágenes. En ambos filmes, lo virtual está presente de manera continua, afectando tanto a los personajes como a las imágenes cinemáticas; *es en sí mismo el afecto*, expresado a través de ellas. Así, nuestro abordaje del paso del tiempo en los filmes según el concepto de la imagen-tiempo revela que, en estos, el tiempo es el principal generador del afecto, la estructura que en cada filme soporta el tono afectivo y crea su cualidad atmosférica.

⁴⁵ En un hermoso pasaje, Deleuze escribe: “La subjetividad nunca es nuestra, es el tiempo, el alma o el espíritu, lo virtual. Lo real es siempre objetivo, pero lo virtual es subjetivo: fue inicialmente el afecto, aquello que experimentamos en el tiempo; luego, el tiempo mismo, la virtualidad pura que se divide en dos, el afecto y lo afectado, *la afección de sí mismo por sí mismo* como definición del tiempo”. Lo hermoso de este pasaje, aparte de su elegancia, es que transmite con claridad sintética la naturaleza trascendental del tiempo, el papel determinante que juega el tiempo en la experiencia subjetiva y la profunda relación que existe entre el afecto y el tiempo. Deleuze está aquí formulando el afecto no solo como algo que ocurre en extensión, como la afección de un cuerpo por otro, sino también como algo que ocurre intensamente, como *la afección de una temporalidad por otra*. Nuestro tiempo cronológico cambia cuando el de los demás entra a afectarlo, tal como cambia en cada interacción que nos afecta. *La imagen-tiempo*, pp. 115-116.

Ciertamente, *La sirga* y *La tierra y la sombra* no articulan imágenes-tiempo en la misma medida en que lo hacen algunos de los ejemplos de Deleuze, películas tales como *El último año en Marienbad* de Alan Resnais, *El desierto rojo* de Michelangelo Antonioni y *Pasión* de Jean-Luc Godard. Con la excepción de algunas secuencias puntuales, los filmes en cuestión no componen el tipo de imágenes temporalmente enigmáticas que Deleuze ve como la quintaesencia de la imagen-tiempo, en las cuales es imposible distinguir entre el pasado y el presente, lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual. Tampoco presentan la multidimensionalidad del tiempo de un modo radical. Sin embargo, ambos introducen lo virtual en la alusión a una realidad que los excede, permitiendo que la ambivalencia pese sobre las vidas de personajes que, para un espectador colombiano, representan de manera creíble la vida campesina en medio de la agitación social y política del país. Aunque el concepto deleuziano de la imagen-tiempo nos sirve para arrojar luz sobre la relación que existe en ambas cintas entre el tiempo y el afecto, debemos reconocer que estas no pueden ser ubicadas limpiamente dentro de la lectura que hace Deleuze del desarrollo histórico del cine.



Figura 65. William Vega, *La sirga*, 2012. Fotografía de Carolina Navas. Imagen cortesía de Contravía Films.

Aquí, debemos dejar atrás el concepto de la imagen-tiempo. El aspecto de las dos películas que no corresponde claramente a este concepto —su apelación a una relación mimética o representacional con el mundo de la vida, esto es, su *realismo*—, es de hecho un factor importante en su mediación del conflicto. Aunque es enormemente útil, el formalismo de Deleuze hace que sea difícil trazar las maneras en las que los afectos propiciados por los filmes inciden sobre el mundo del espectador (ya nos habíamos referido al formalismo de Deleuze en el primer capítulo, en relación con lo sublime). Debemos enfocarnos no solamente sobre los elementos intrínsecos de las imágenes cinematográficas, sino también sobre el ensamblaje de elementos que toma forma en la relación entre los filmes y sus espectadores. La imagen es el elemento central del ensamblaje, pero no es el único. Tracemos entonces la relación entre los mundos ficcionales de los filmes y el mundo “real” de los espectadores, el puente que comunica la ficción con la realidad.



Figura 66. César Acevedo, *La tierra y la sombra*, 2015.
Imagen cortesía de Burning Blue.

Sin lugar a duda, la categoría “realismo” es una de las más debatidas en la crítica y la teoría del cine, y no hay espacio para

elaborar aquí los puntos de la discusión. Sin embargo, podemos aclarar su significado en relación con ambas películas y en el contexto de nuestra tesis central. La perspectiva que debemos adoptar no es ontológica sino fenomenológica. Es decir, no una que se enfoque sobre la constitución y el estatus de la imagen cinematográfica en cuanto reflejo de la realidad visual sino sobre la capacidad de los filmes de producir un *efecto de realidad*. Este efecto comienza con la indexicalidad de la imagen cinematográfica. Como mencioné en el tercer capítulo, el nexo entre la imagen fotográfica y la realidad visual opera de manera convencional (como señalaron algunos de los primeros autores en teorizar el cine, tales como Bazin y Kracauer, la imagen cinematográfica es, en primer lugar, fotográfica), aun cuando su ontología pueda ser deconstruida. A no ser que se sugiera lo contrario, nuestro punto de partida al mirar tales imágenes es que el evento pro-fílmico tuvo lugar frente a la cámara —no obstante la consciencia de que la imagen cinematográfica es siempre una ilusión—. El género cinematográfico de *La sirga* y *La tierra y la sombra* y el carácter descriptivo de sus imágenes indican que debemos ceñirnos a esta convención, que debemos leer los elementos de las imágenes como signos indexicales.

El género y la estética realista de los filmes indican algo más: que estos se relacionan con la realidad no solo de manera indexical sino también temáticamente. Desde luego, sabemos que estas cintas son obras de ficción, que sus escenas y personajes son creaciones. Sin embargo, ambas nos invitan a reconocer que han sido construidas siguiendo un criterio de *plausibilidad*, que nos muestran la vida campesina *como si* hubiera sido captada de la realidad. En pocas palabras, su naturaleza es mimética. Incluso, las pocas secuencias que aparentemente se oponen a este criterio —el morro gramoso que desafía las corrientes de agua, el fuego descontrolado que se ve al final de *La tierra y la sombra*— son representadas de tal manera que terminan siendo plausibles: la “objetividad” de la cámara y las expresiones inermes de los

personajes nos dan a entender que estas son para ellos normales, una apariencia de normalidad aceptable en un país en el que lo inusual e incluso lo absurdo ocurren con frecuencia. Una vez más, somos nosotros, los espectadores colombianos, quienes podemos, como dice Vivian Sobchack, traer a las películas “un conocimiento existencial y un compromiso con el mundo-de-la-vida que excede y enmarca al texto”⁴⁶. Complementado por nuestro “conocimiento existencial” del contexto social de los filmes, la verosimilitud de estos disuelve la frontera entre la ficción y la realidad, permitiendo que las descripciones de la vida campesina que estos hacen figuren como ejemplos del paisaje social en el que vivimos.

Un aspecto clave del efecto de realidad de ambas películas es el naturalismo de las actuaciones. El reparto de actores naturales contribuye a la estética realista de los filmes y a la continuidad de los afectos propiciados por ellos en el mundo experiencial del espectador. Las actividades cotidianas representadas en estos largometrajes parecen como si hubieran sido filmadas de la vida real, aunque casi todas las secuencias fueron ensayadas⁴⁷. En ambos casos, hay una dramaturgia de lo cotidiano, la creación

⁴⁶ “An existential knowledge of and social investment in the context of a life-world that exceeds and frames the text”. Traducción propia. Vivian Sobchack *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley: University of California Press, 2004), p. 268. Al citar a Sobchack, no quiero decir que los filmes producen un “embiste de lo real” particularmente fuerte. Si la cito es porque, como menciono en la “Introducción”, su noción me ha ayudado a concebir mi propia noción del “efecto de realidad” y porque, en consecuencia, ambas tienen similitudes.

⁴⁷ Cabe destacar que los actores no profesionales de *La tierra y la sombra* fueron preparados por Fátima Toledo, una preparadora de actores brasileña, de renombre por su trabajo con actores naturales en *Central do Brasil* (Walter Salles) y *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles).

de una serie de escenas de la vida cotidiana en las que hay poco más que discernir que su plausibilidad. Estas escenas revelan la deuda que tienen ambas películas con el neorrealismo italiano, aunque debemos notar que su esteticismo se aleja en algo del “canon neorrealista”⁴⁸. En cualquier caso, sería un error simplemente decir que la dramaturgia de los filmes sigue una intención documental, o incluso pseudo-documental. En vez de ello, argumento, la dramaturgia sigue al afecto. Es de notar que, hablando sobre la actuación y la dramaturgia, los actores y los directores de actuación han enfatizado la importancia de crear el tono emocional “correcto”⁴⁹.

Notemos que la mayoría de los actores naturales provienen de un contexto campesino, incluso de las áreas en las que se filmaron los largometrajes. Hay una similitud experiencial entre los

⁴⁸ Autores como Millicent Marcus, Peter Brunette y Marcia Landy han deconstruido la noción que el neorrealismo italiano puede ser caracterizado por un conjunto consistente de características estilísticas, demostrando que tal canon responde sobre todo a los llamados programáticos de los directores y escritores del movimiento, articulados por el guionista Cesare Zavattini en su manifiesto *Algunas ideas sobre el cine* de 1953. Sin embargo, es claro que *La sirga* y *La tierra y la sombra* toman distancia, sino de otros elementos del canon neorrealista, por lo menos de la cámara de estilo documental. Véase Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton: Princeton University Press, 1987); Brunette, *Roberto Rosellini* (Oxford: Oxford University Press, 1987); Landy “Diverting Clichés: Femininity, Masculinity, Melodrama, and Neorealism in Open City”, en S. Gottlieb (ed.) *Roberto Rosellini’s Rome Open City* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). Véase también Cesare Zavattini, “Some Ideas on the Cinema”, S. Snyder y H. Curie (Eds.) *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives* (Toronto: University of Toronto Press, 2000).

⁴⁹ Andrés Hoyos Arias, “‘La tierra y la sombra’ les cambió la vida a sus protagonistas”, *El Tiempo* (27 de julio de 2015).

actores y sus personajes. Este es el caso de tres de los personajes principales de *La tierra y la sombra*: Alfonso (Haimer Leal), Manuel (José Felipe Cárdenas) y Gerardo (Edison Raigosa, quien, aunque no era un campesino sino un taxista, proviene de la misma zona en la que se desarrolla la historia). En *La sirga*, es el caso de don Oscar (Julio César Roble) y su ayudante Flora (Floralba Achicanoy)⁵⁰. Merece también mención que la actriz profesional Joghis Arias (Alicia en *La sirga*) es una campesina desplazada quien se presentó para el rol de Alicia con reticencia, una reticencia que es reflejada por su personaje⁵¹. Quizás informada por su propia situación, la actuación de Arias habita el espacio entre la actuación de los actores profesionales y la de los actores naturales, dándole coherencia a los distintos registros performáticos.

Desde luego, ninguna actuación es más real solo porque el actor es un *amateur*; sin embargo, el uso de actores no profesionales y el naturalismo de su actuación les da cierta autenticidad a los personajes, haciéndolos más asequibles. Como argumenta el historiador del cine Christopher Wagstaff en relación con el neorrealismo italiano, este tipo de actores representan “un movimiento *positivo* hacia la proximidad y la indexicalidad, y uno *negativo* contra la convencionalidad y la artificialidad”⁵². Sus

⁵⁰ Los actores no naturales de *La tierra y la sombra* comparten escena con dos actores profesionales, Hilda Ruiz (Alicia) y Marleyda Soto (Esperanza). Los de *La sirga* trabajaron al lado de los actores Joghis Seudin Arias (Alicia), David Fernando Guacas (Mirichis) y Heraldo Romero (Fredy).

⁵¹ Arias vio a su padre y abuelo morir en medio del conflicto y tuvo que huir a la casa de su abuela. Tenía poca intención de mantenerse inscrita en la escuela de actuación y se presentó para el rol de Alicia con muy poca motivación.

⁵² “A positive *movement* towards *proximity and indexicality*, and a negative

personajes, como quizás diría el teórico del cine Bill Nichols, “eluden ser reificados en objetos o símbolos controlados por el poder de la narrativa”.⁵³ Liberados de las convenciones narrativas, los personajes portan el aura que emana del *habitus* de la vida campesina, de las fuerzas inscritas en sus gestos y movimientos, de las líneas de sus rostros y las arrugas de su piel. Así, los actores naturales revisten a sus personajes con un aura de autenticidad que es difícil de lograr para los actores profesionales.

Ambas películas nos invitan a aceptar la verosimilitud de sus personajes, su representación de aquello que Deleuze llama una “forma de vida minoritaria”. En lo que ha sido una constante del cine colombiano desde los años sesenta, ambas cintas se enfocan sobre las vidas de grupos sociales minoritarios, no en cuanto a su número sino en términos de su relación con los grupos dominantes. Sus personajes —así como los de todas las películas que hemos estudiado excepto *Yo soy otro*—, son minoritarios en este sentido. Este hecho trae a colación la división social del país. Lejos de liberar a las poblaciones campesinas aisladas, el conflicto armado las victimizó, reforzando así su estatus minoritario. En este sentido, los personajes de los filmes evocan a los grupos de desamparados que han existido a lo largo y ancho del territorio nacional. Atrapados en un ínterin perpetuo, entre un pasado traumático y un futuro nebuloso, estos personajes remiten de manera alegórica a la negación del “derecho de encontrar lo

movement away from conventionality and artificiality”. Traducción propia. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach* (London: University of Toronto Press, 2007), p. 33.

⁵³ “*elude reification into objects or symbols controlled by the power of narrative*”. Traducción propia. Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), p. 168.

que uno es y todo aquello que uno puede ser”⁵⁴. Ellos son, como quizás diría Deleuze, alegorías del “pueblo que falta”⁵⁵. Esta función alegórica depende no solo de la narrativa sino también de la reflexión del espectador sobre lo que ve en los filmes. En consecuencia, es probable que sea evidente no en el momento de verlos sino una vez han concluido y solo en aquellos espectadores que reflexionan críticamente sobre lo que vieron. A través de su realismo, estos filmes nos invitan a entender los afectos expresados por los personajes como manifestaciones de la incertidumbre y angustia existencial en la que viven y, por extensión, de la angustia experimentada por aquellos que han vivido en una condición minoritaria. Más aún, nos invitan a reconocer el hecho de que, a través de la explotación, la violencia y la guerra, la sociedad colombiana sistemáticamente ha negado los derechos y la libertad de muchos individuos.

Sin embargo, estas películas no indagan en las causas de esta negación. En *La sirga*, se sugiere el conflicto armado como respuesta, aunque esta sugerencia nunca es articulada de manera explícita. En *La tierra y la sombra*, la respuesta no es el conflicto en sí mismo sino la lucha por la propiedad de la tierra, la cual muchos historiadores consideran como una de las principales causas del conflicto —aspecto que ha sido señalado por algunos de los críticos colombianos que han reseñado la película (aunque no por los críticos extranjeros) —⁵⁶. Aunque es cierto, como un

⁵⁴ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*. Volumen I (México DF: Siglo XXI, 1991), p. 87.

⁵⁵ Gilles Deleuze, “Cinema, Body and Brain, Thought”, *Cinema 2: The Time-Image* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1997).

⁵⁶ Camilo Villamizar Plazas, “La tierra y la sombra: Qué verde era mi valle”, *Corolario al cine (blogspot)*, 21 de julio de 2015, acceso 17 de septiembre de 2016, <http://corolariocine.blogspot.com/2015/07/>

crítico anota, que existe cierta ingenuidad en la manera en que ambos filmes evocan un pasado en el que “todo fue mejor” —una crítica que también podríamos hacerle a *Retratos en un mar de mentiras*—, ninguno de ellos propone un regreso al pasado como solución a los problemas de sus personajes⁵⁷. De hecho, no ofrecen solución alguna. Así, tiene más sentido verlos como expresiones de las acciones y fuerzas históricas indeterminadas o no reconocidas —que van desde el abandono hasta la negligencia y la violencia directa— a través de las cuales la sociedad colombiana ha producido una mayoría minoritaria.

Tenemos todos los elementos necesarios para entender la mediación del conflicto armado en estas películas. En ambas, existe un ensamblaje complejo de afectos constituido por el tono de violencia difusa y peligro inmanente que permea a las imágenes, junto con la incertidumbre y la expectativa creadas tanto por las imágenes como por las actuaciones. En ambas, la violencia y la incertidumbre constituyen una presencia virtual constante. Los afectos complejos creados por cada filme son traídos a nuestro mundo experiencial gracias a su estética realista. Somos afectados por las vidas que nos muestran *como si* estas realmente existieran en nuestros mundos. En *La sirga*, nos damos cuenta —de manera visceral y, en últimas, reflexivamente— del hecho

la-tierra-y-la-sombra-que-verde-era-mi.html; Pedro Adrián Zuluaga, “La tierra y la sombra, de César Acevedo: De la casa grande y sus habitantes”, *Pajarera del medio (blogspot)*, 23 de julio de 2015), acceso 17 de septiembre de 2016, http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-de-cesar-acevedo_23.html.

⁵⁷ Pedro Adrián Zuluaga, “La tierra y la sombra, de César Acevedo: De la casa grande y sus habitantes”, *Pajarera del medio (blogspot)*, 23 de julio de 2015), acceso 17 de septiembre de 2016, http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-de-cesar-acevedo_23.html.

de que el conflicto ha dañado una gran cantidad de vidas y de que sabemos muy poco acerca de las razones de esto. Aunque en *La tierra y la sombra* el conflicto no es referenciado de manera explícita, cualquier colombiano medianamente informado podrá relacionar la problemática de la propiedad de la tierra con el conflicto. La referencia al conflicto le permite a *La tierra y la sombra* demostrar un punto crucial, de manera más efectiva que cualquier otra obra considerada en este estudio: que el conflicto ha sido una realidad compleja y multifacética, cuyas facetas no siempre son evidentes pero que sin embargo pueden ser mediadas por el arte, aún más, que deben ser mediadas en aras de lograr una mejor comprensión de las causas y la historia del conflicto. Este filme sugiere una modalidad de trabajo artístico guiada por la investigación antes que la representación y la sutileza antes que la exposición, una modalidad que decisivamente toma distancia de las representaciones facilistas y simplistas de la violencia a la que los colombianos hemos sido expuestos en años recientes.

Terminemos esta sección evocando la secuencia más poderosa de *La tierra y la sombra*, que hasta el momento solo he aludido. Hacia el final del filme vemos a dos médicos forenses llegar a la casa, contra el telón de fondo de los cañaduzales ardiendo violentamente. La cámara sigue a los médicos mientras corren hacia la casa, descansa en el rostro perplejo de Esperanza y se enfoca de nuevo sobre los forenses, quienes emergen de la casa cargando el cuerpo sin vida de Gerardo. Luego hace una ampliación del plano que revela a la familia, que se encuentra parada en silencio delante de la casa, completamente rodeada por las llamas. Sería difícil exagerar el efecto enervante de la imagen y el sonido del fuego, el cual ha sido indicado a lo largo del filme por la ceniza y el humo pero que solo ahora emerge en toda su fuerza. En esta secuencia final, la cámara es inusualmente móvil. Si a lo largo de la película fuimos espectadores emplazados en un lugar material exterior a las imágenes, ahora pasamos a ser una presencia inmaterial en la escena. Sin embargo, en ningún otro

momento el filme nos afecta con la fuerza que tiene aquí. ¿En dónde reside el afecto, y qué está en juego al sentirlo?



Figura 67. César Acevedo, *La tierra y la sombra*, 2015.
Imagen cortesía de Burning Blue.

PODERES DEL CINE

En las películas consideradas en este estudio, el afecto surge de las imágenes, pero adquiere consistencia en el momento de la mediación, en la unión de intensidades y sensaciones basadas en la forma con las referencias al contexto del conflicto armado propiciadas por la estética realista. En vez de una oscilación entre narrativa y afecto como en *Retratos en un mar de mentiras*, aquí nuestra experiencia como espectadores está marcada por un tono afectivo, continuo, que las imágenes modulan e intensifican a medida que se desarrollan los filmes. También por una relación con el contexto social del conflicto que no es entregada de manera cerrada, sino que los espectadores deben completar. La interrelación de estos elementos constituye la mediación del conflicto, de su violencia y de la problemática social subyacente, aun cuando los temas y las narrativas de los filmes se refieran a otras cuestiones.

Estas películas pueden y en efecto han sido comprendidas en modos diferentes por sus espectadores; sin embargo, como

sugieren las reseñas críticas, la relación con el conflicto ha sido trazada de manera recurrente. En el contexto colombiano, este aspecto es casi inevitable: en la medida en que, como dice Juana Suárez, la violencia es la “formación discursiva dominante del cine colombiano, los espectadores locales relacionarán los actos de violencia y sufrimiento escenificados en el campo con el conflicto. Las referencias al conflicto pueden ser tan sutiles como lo son en las últimas dos cintas que hemos considerado precisamente porque, para un espectador colombiano, la relación violencia/sufrimiento-campo-conflicto armado ha sido evidente durante décadas.

Las últimas tres películas estudiadas demuestran que la función de mediación de un filme es independiente de su tema y de aquello que representa. En todos los filmes que hemos estudiado, esta independencia resulta necesaria, ya que solo separándolos del tema y la narrativa pueden surgir la violencia y el sufrimiento como fuerzas afectivas. Quiero enfatizar que la mediación del conflicto no es simplemente una alternativa a su representación, es un enfoque necesario para el cine —y para el arte visual en general— que apunta a producir un compromiso afectivo con los eventos y las víctimas del conflicto. Esto no significa que la tematización del conflicto prohíbe tal compromiso. Hemos visto que puede desempeñar un papel importante, pero que el tema no es más que uno de los elementos que pueden ayudar a producirlo, y no el más importante. La mediación del conflicto no requiere su tematización.

Debido a que es relevante para la dimensión política de las películas estudiadas, quiero dedicar las páginas finales de este capítulo al tema de las audiencias. En principio, la función mediadora de estas películas se beneficia del valor de exhibición del cine, de, como Walter Benjamin entendió hace más de ochenta años, la capacidad del medio de llegar a un público más amplio que las artes tradicionales en virtud de su reproducibilidad. ¿Cómo se ha desarrollado este potencial en películas independientes como las que hemos abordado? Lamentablemente, no

muy bien. La afluencia de público a las salas de cine en nuestro país ha sido históricamente muy baja, incluso en comparación con otros países de América Latina. El cine todavía no logra ser el medio popular que es en otras partes del mundo. La televisión, con su interminable serie de telenovelas y melodramas, lleva cómodamente la delantera. El cine independiente es aún menos popular⁵⁸. Este tipo de películas suelen ser presentadas en las salas de cine durante no más de una semana (algunas solo un fin de semana) y generalmente no en teatros convencionales sino en salas pequeñas⁵⁹. Solo cuando logran reconocimiento internacional, como *El abrazo de la serpiente* o, de las películas estudiadas aquí, *La tierra y la sombra*, reciben una mayor atención de los programadores teatrales y del público⁶⁰. Afectadas por los altos precios de las boletas, por la preferencia de los programadores teatrales por las producciones de Hollywood y los melodramas populares

⁵⁸ Independiente de los grandes canales de televisión que han sido los principales patrocinadores privados del cine comercial en el país.

⁵⁹ “Cine en Colombia: Crece en la Impopularidad”, *El Espectador* (11 de noviembre de 2012), acceso 17 de septiembre de 2016, <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/cine-colombia-crece-impopularidad-articulo-386516>.

⁶⁰ Mientras que la película de Acevedo disfrutó de seis semanas continuas de proyección en el país y atrajo a casi cuarenta mil espectadores, la mayoría de las películas estudiadas aquí atrajeron a menos de veinte mil espectadores. Algunas de ellas se proyectaron durante un solo fin de semana. Estos números son insignificantes frente a la asistencia a las películas de Dago García, el cineasta más exitoso del país en términos de audiencia, las cuales usualmente atraen a más de un millón de espectadores. Para estadísticas sobre la asistencia al cine colombiano, véase “Cine en cifras”, *Proimágenes Colombia*, acceso 17 de septiembre de 2016, http://proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_cifras_listado.php.

y, debe decirse, por la calidad irregular del cine colombiano, históricamente el cine independiente ha tenido dificultades para atraer a un público amplio.

Sin embargo, este tipo de películas contiene un potencial político que, tal vez con la excepción de *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo y *Ondas de Rancho Grande* de Beatriz González, no podemos encontrar en las obras de arte tratadas en los primeros tres capítulos. Esto no es simplemente una cuestión de números, sino también de la composición social de su audiencia, la cual es a la vez más grande y más heterogénea que la del arte contemporáneo. En Colombia, todavía se puede encontrar que un sector importante de los visitantes de las galerías y los museos de arte participan del “amor al arte”, tal como Pierre Bourdieu y Alain Darbert argumentan en relación con las audiencias del arte europeo. Ciertos grupos sociales afirman su identidad de clase y se distinguen de aquellos que no han cultivado ese gusto y disposición⁶¹. Al ser el cine un medio ubicado entre el arte y el entretenimiento popular, las prácticas espectatoriales relacionadas con este participan menos en la mediación de las identidades de clase que aquellas relacionadas con las artes plásticas. Aunque, como alguien que en la primera década de este milenio frecuentó tanto cines independientes como comerciales, soy consciente de que el público de las películas independientes no es tan heterogéneo como el de las producciones convencionales, diría que el

⁶¹ Bourdieu y Darbel llevaron a cabo su estudio hace más de cincuenta años en relación al público europeo. Sin embargo, uno no tiene que ser muy perceptivo para darse cuenta de que la relación entre la clase social y la asistencia a los museos que ellos identificaron todavía está vigente. En Colombia, basta con asistir a algunas inauguraciones de exposiciones para observar esto. Véase Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *The Love of Art: European Art Museums and Their Public* (Cambridge, UK: Polity, 1997).

primero es más heterogéneo que el del arte contemporáneo. Si bien sería necesario un estudio sociológico de la audiencia cinematográfica para confirmar este aspecto, es razonable suponer que películas como las que aquí se estudian han afectado a un cuerpo de ciudadanos más amplio y diverso que gran parte del arte contemporáneo del país.

El tamaño modesto y la composición de las audiencias de estas películas tiene un aspecto positivo que vale la pena mencionar. Se ha vuelto costumbre para los críticos culturales de izquierda argumentar, en tono adorniano, que las películas con una orientación social o política son fácilmente neutralizadas a través de su asimilación dentro de la función social del cine como entretenimiento y que, en consecuencia, el valor de exposición del medio termina funcionando en contra de sus intenciones. Después de todo, a lo largo de su historia el cine ha oscilado entre el arte y el espectáculo. Sin embargo, como argumenté al final del tercer capítulo, las imágenes hacen cosas distintas en diferentes contextos sociales y dentro de diversas esferas visuales. Es muy poco probable que el escaso cine político de Colombia haya sido asimilado como mera diversión, pues las audiencias de estas películas suelen estar constituidas por espectadores que las valoran como cine arte en lugar de entretenimiento; por lo tanto, el valor de exposición de las películas difícilmente puede ser visto como una extensión de esta función social del cine. Más bien, dicho valor consiste en la capacidad de llegar simultáneamente y en lugares y contextos diversos a un público que es más amplio que el de las galerías y los museos de arte y que, gracias a la posición del cine entre el entretenimiento y el arte, tiene un importante potencial de crecimiento.

Los productores de *La sirga* llevaron a cabo un experimento de distribución que merece ser comentado. El 23 de agosto de 2012, antes de ser estrenada en las salas de cine, *La sirga* fue presentada en una página web, convirtiéndose en la primera película colombiana en ser estrenada de esta manera. El objetivo, según

su productor Óscar Ruiz Navia, fue estimular “una publicidad boca a boca que podría aumentar el número de espectadores”⁶². Al margen de si la estrategia fue exitosa o no, lo relevante es la posibilidad que este gesto sugiere para el cine independiente. El uso de herramientas digitales para la divulgación del cine comprometido políticamente podría ser eficaz en el esfuerzo de atraer a más espectadores. También es pertinente contemplar el potencial que la ocupación de los espacios televisivos tendría para la mediación del conflicto. Una advertencia importante es que será necesario pensar tanto en las limitaciones como en las posibilidades que las pantallas de las computadoras y los televisores pueden implicar para dicho cine, particularmente en relación con su dimensión afectiva.

Aunque el valor expositivo del cine aún no se ha explotado plenamente en relación con las tareas de construir la memoria histórica del conflicto y superar los legados negativos de este, el alcance potencial de este medio lo convoca a jugar un rol importante en la realización de dichas tareas. Las películas estudiadas en este capítulo demuestran el poder afectivo de la imagen cinematográfica. Aunque estos filmes traen a la mediación del conflicto una conciencia estética propia del cine de autor, ellos son, como dice Óscar Campo, “más un producto de su tiempo que de sus autores”, el resultado de un conjunto de circunstancias y confluencias en las que el enfoque estético de sus autores es solo un

⁶² “Por eso estamos seguros de que todas las personas que la vean serán excelentes replicadores de esta propuesta creándose un boca a boca que aumentará el número de espectadores en los cines”, dijo el productor Óscar Ruiz Navia, de Contravía Film. Véase Óscar Ruiz Navia, “*La sirga*, primera película colombiana que se estrena en internet”, *El Universal* (18 de agosto de 2012), acceso 17 de septiembre de 2016, <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/gente-y-tv/la-sirga-primer-pelicula-colombiana-que-se-estrena-en-internet-87969>.

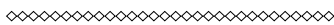
elemento⁶³. Esto sugiere que la tarea de utilizar todo el potencial del cine en la mediación del conflicto no es solo de los cineastas y productores sino también de los distribuidores, críticos, promotores y agentes estatales. Es decir, del cine como sistema cultural.

Las películas estudiadas en estos dos últimos capítulos constituyen importantes logros estéticos y políticos, sin embargo, no deben tomarse como modelos del cine que requiere el “pos-conflicto”. Debemos tener en cuenta el carácter relacional del significado de las obras de arte, de su producción de afectos y de su trabajo de mediación. A medida que los colombianos asumimos las tareas de construir la memoria histórica del conflicto, proporcionar reparación a las víctimas y lograr la reconciliación que el país necesita, la visualidad del conflicto seguramente cambiará y, con ella, nuestra relación con dichas imágenes. En el futuro, cuando se conozca más sobre la historia del conflicto, las estrategias estéticas utilizadas en estas películas podrían ser ineficaces. Como dice Campo, el naturalismo y el minimalismo que han predominado en los últimos años seguramente resultarán insuficientes en el futuro, cuando los legados más nefastos de la violencia comiencen a ser cosa del pasado⁶⁴. Promover el compromiso puede ser menos relevante y es probable que se necesiten películas mejor documentadas, con mayor investigación, quizás narrativamente más complejas, independiente de si son documentales o filmes de ficción. Si la violencia es la “formación discursiva determinante” de lo que históricamente ha sido una industria cinematográfica precaria, quizás entonces la consolidación de esta industria solo estará completa cuando haya realizado una contribución sustancial a la superación de la violencia histórica del país.

⁶³ Óscar Campo en una entrevista con el autor realizada el 5 de febrero de 2016.

⁶⁴ Campo, entrevista.

CONCLUSIÓN



A pesar de sus diferentes medios, formas, estrategias estéticas, recursos técnicos y espacios de exhibición y circulación, las obras de arte y las películas estudiadas en este ensayo tienen en común que han funcionado como mediaciones del conflicto armado no porque hayan visibilizado su historia (aunque algunas de ellas lo han hecho) sino porque han contribuido a la creación de la energía afectiva que la transformación política y social del país requiere. Realizaron esta contribución en un momento en el que existían pocas alternativas a la mediación del conflicto en los medios masivos. Estas obras no son documentos del conflicto y tampoco ofrecen soluciones a los problemas políticos y sociales del país. Sin embargo, al funcionar como dínamos afectivos, han propiciado la agencia individual y colectiva que el país requiere en aras de trascender su historia de violencia política. Mientras que la “libertad” del afecto significa que, en sentido estricto, los afectos no son en sí mismos “políticos” (los afectos, como escribe

Lauren Berlant, “abarcan tanto una promesa como una amenaza”), los marcos discursivos de las obras de arte y las películas estudiadas canalizan el afecto hacia el contexto del conflicto, otorgándole así una potencia política. Aunque la prominencia relativa de estos marcos y afectos puede variar, en todos los casos los primeros dirigen la fuerza de estos últimos, permitiéndoles penetrar en el mundo experiencial del espectador. Como ocurre con todos los afectos, son producidos por las obras estudiadas y requieren consumación a través de la acción. Enmarcados por los elementos discursivos de la obra, compelen a los espectadores a pensar y actuar en relación con el conflicto.

Aunque el efecto transformador del afecto puede tomar una variedad de formas, en cierto sentido el concepto de lo sublime sintetiza su mecánica. Como vimos en el primer capítulo, el núcleo de lo sublime está constituido por dos momentos indisolubles. En primer lugar, está la indicación de una fuerza o poder capaz de desestabilizar el sujeto. En el caso de las obras analizadas, esa fuerza es la violencia, con su pasión correspondiente: el sufrimiento. Sin embargo, en el segundo momento, los marcos discursivos de la obra de arte contienen la intensidad afectiva, trazando un horizonte interpretativo e histórico hacia el cual el espectador puede moverse para apaciguar esta intensidad. En nuestro contexto, este segundo momento nos permite acceder a nuestra capacidad como ciudadanos y a la capacidad de la sociedad colombiana en su conjunto de trascender el conflicto. Estos dos momentos están presentes no solo en las obras de Doris Salcedo, Delcy Morelos y María José Arjona, sino también en varias de las otras obras de arte y las películas consideradas a lo largo de este estudio, lo que sugiere que la *sublimación* de la violencia, el horror y el sufrimiento constituye una estrategia estética recurrente en la mediación del conflicto a través de las artes visuales.

En el segundo capítulo, examinamos la estética práctica de los proyectos de arte participativo dirigidos por Beatriz González,

Juan Manuel Echavarría y Ludmila Ferrari. El análisis reveló que la dimensión política de estos proyectos está constituida no por su naturaleza participativa sino por su capacidad de crear afectos de empatía en los espectadores. Su naturaleza participativa demuestra de manera paradigmática la apertura que es inherente a cada obra de arte considerada como mediación, es decir, la relación constitutiva de los elementos de la obra y del contexto social al que esta remite. Como en las otras obras de arte y películas examinadas en este estudio, este pasaje de un término a otro define su dimensión política. Ni completamente autónomos ni totalmente inmersos en la vida cotidiana, estos proyectos ejemplifican el vínculo inextricable entre lo estético y lo social que constituye la función de mediación —es decir, la dimensión política— del arte.

Las obras fotográficas consideradas en el tercer capítulo constituyen un caso particular de la mediación visual del conflicto. Esto se debe a que el carácter indexical y mimético de la imagen fotográfica les permite posicionarse en medio de las imágenes mediáticas y documentales del conflicto, las cuales, en su gran mayoría, también tienen un carácter mimético. Desde allí, modulan la ecología de las imágenes del conflicto. Paradójicamente, las obras de Miguel Ángel Rojas, Libia Posada y Óscar Muñoz obligan a sus espectadores a reconocer tanto la distancia que los separa de las víctimas como el imperativo de relacionarse con las imágenes documentales del conflicto. Indudablemente, los documentos fotográficos son y seguirán siendo importantes para la construcción de la memoria histórica del conflicto. Sin embargo, su efectividad dependerá de la medida en que los revisemos, complementemos, cuestionemos y desafíemos. Debemos construir o reconstruir las historias asociadas a ellos y actualizar esas historias dentro del presente, no para revelar su “verdad” sino para articular las narrativas históricas que nos ayudarán, como país, a superar definitivamente el conflicto.

Las películas estudiadas en los dos últimos capítulos se alejan aún más de la violencia, el horror y el sufrimiento. En comparación con el cine del conflicto que las precede, estas películas debilitan (pero no anulan) la relación entre la narrativa cinematográfica y el conflicto, permitiendo así el surgimiento de los poderes evocadores y afectivos de la imagen cinematográfica. Particularmente en *La sirga* y *La tierra y la sombra*, la violencia emerge como una presencia de fondo que impregna las imágenes, de una manera que las acerca al sentimiento de lo sublime. Aunque los filmes de Alejandro Landes, William Vega y César Acevedo utilizan los códigos y convenciones del género documental, estos no retratan el conflicto. La distancia que estos filmes toman de la representación del conflicto no es una condición necesaria para el cine del conflicto armado sino una estrategia que es contingente a la visualidad del conflicto en su estado actual. Esto también es así en los filmes de Ciro Guerra, Óscar Campo y Carlos Gaviria. Tal vez espera más allá del horizonte actual un nuevo cine en el que la narrativa y la reflexión se reúnan con el afecto de tal manera que tanto la iluminación de la historia del conflicto como la incitación a comprometerse con ella estén igualmente presentes. Si bien la representación de la historia conocida es relevante en sí misma, la presentación de historias aún no contadas es una tarea que sigue abierta, al igual que la revisión crítica de los documentales y los largometrajes de ficción que se han comprometido frente al conflicto.

Las obras de arte como aquellas examinadas aquí, especialmente aquellas de naturaleza fotográfica y fílmica, han ejercido presión sobre las imágenes hegemónicas del conflicto, cuestionando su significado, su relación con la verdad histórica y su función mediadora. Tales obras han invitado a sus espectadores a criticar los códigos y formas de representación a través de los cuales los medios de comunicación se han acercado a los acontecimientos y las víctimas del conflicto. Al llamar la atención sobre la existencia de mediaciones alternativas y sobre los aspectos desatendidos o

no reconocidos del conflicto, han socavado el poder mediador de esas imágenes, que han perdido influencia en el público y han transferido parte de este poder a las artes visuales, las cuales han ganado influencia. Es decir, estas obras han debilitado la visibilidad del conflicto. Esta influencia se puede identificar a través de tres hechos concretos. Uno de ellos consiste en el creciente número de obras de arte, películas, exposiciones y portafolios relacionados con el conflicto que han surgido en años recientes¹. El segundo consiste en el reciente uso del arte por parte del Estado como medio para la reparación simbólica de las víctimas. En tercer lugar, están los esfuerzos por documentar el arte y el cine del conflicto. Estos esfuerzos han estado a cargo de organismos estatales como el Centro Nacional de Memoria Histórica, con el *Proyecto Oropéndola*, creado en 2014, que busca consolidar un completo archivo digital de las obras de arte creadas tanto por artistas profesionales como por víctimas del conflicto. También se cuenta con el aporte de fundaciones como la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, la cual preserva y clasifica el patrimonio audiovisual del país y ha creado recientemente categorías de archivo como “cine y movimientos sociales” y “cine

¹ Como, por ejemplo, las exhibiciones *Tiempos de Paz. Acuerdos en Colombia. 1902- 1994* (Museo Nacional de Colombia, 2003); *Cal y canto* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2003); *Versión Libre* (Galería Santa Fe, Bogotá, 2009), *Réquiem N.N.* (Galería Sextante, Bogotá, 2009); *Río Abajo* (Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, 2010); *Bocas de ceniza* (Museo de Arte Moderno de Barranquilla, 2010); *Sudarios* (Museo de Antioquia, Medellín, 2012); *Frente al otro: dibujos en el postconflicto* (Museo del Banco de la República, Bogotá, 2013); *¡Basta ya!* (Claustro de San Agustín, Bogotá, 2013). Al final de la nota 43 de la “Introducción”, doy una lista de obras de arte que también podrían ser mencionadas aquí. Al final de la nota 18 del capítulo cuatro, doy una lista similar de filmes. Elkin Rubiano, “Dossier Arte y Memoria en Colombia”, *Revista Karpa* 8 (2015).

y memoria histórica”². Estos escenarios y esfuerzos refuerzan la sugerencia de que el arte y el cine como el que hemos estudiado aquí han ayudado, así sea sutilmente, a modificar la visualidad del conflicto.

A medida que empieza la era del “posconflicto”, esta visibilidad y la consecuente atmósfera de apatía que ha permeado a la sociedad colombiana seguramente cambiarán. De hecho, en el momento de escribir estas líneas, ese cambio está teniendo lugar. El final del gobierno del presidente Álvaro Uribe y el giro ideológico de su sucesor, Juan Manuel Santos, significó el resquebrajamiento de la retórica militante con la que los medios de comunicación se alinearon entre 2002 y 2010³. Además, el desescalamiento del conflicto durante las negociaciones de paz del 2012-2016 y el acuerdo con las FARC logrado han llevado a los medios de comunicación a centrarse en temas distintos al conflicto. Imágenes horribles del conflicto como las que se ilustran en el tercer capítulo se han convertido en cosa del pasado. Aunque el abstencionismo en el referéndum de ratificación del Acuerdo de Paz (noviembre de 2016) y su resultado adverso sugieren que la apatía y la indiferencia aún no han sido superadas, el final

² Página de Oropéndola, acceso 17 de febrero de 2017, <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/index.php> y la página de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/en/cine-memoria>.acceso.

³ Santos, otrora ministro de Defensa de Uribe y responsable de algunos de los golpes militares más duros contra las FARC, fue elegido presidente portando la bandera militarista de Uribe, para acto seguido dar un paso desde la derecha hacia el centro del espectro político, representado, entre otras cosas, por sus acciones en pro de la reparación de las víctimas del conflicto y el inicio de los diálogos de paz con las FARC.

del conflicto ha producido un creciente sentimiento de alivio y optimismo⁴. La relevancia de las contribuciones de los artistas visuales dependerá de su capacidad de ubicar sus obras en medio de las estructuras de sentimiento y ecologías de imágenes predominantes, cualquiera sea la forma que estas adopten en el futuro.

El carácter procesal de la mediación del conflicto en obras de arte y películas como las que hemos estudiado en este ensayo tiene implicaciones para la reparación de las víctimas del conflicto. La Ley de Víctimas de 2011 estipula que las víctimas tienen derecho a la “reparación simbólica”, es decir, a actos mediante los cuales los perpetradores contribuyen a la preservación de la memoria histórica, garantizan que las acciones victimizantes no se repitan, demuestran contrición pública y reestablecen la dignidad de las víctimas⁵. Como mencioné antes, recientemente el Estado ha querido utilizar el arte como medio de reparación simbólica. La profesora Yolanda Sierra ha examinado desde una perspectiva jurídica esta utilización del arte. Sin repetir sus observaciones, quiero subrayar que, desde la perspectiva de este estudio, ese uso del arte debe tener en cuenta a las víctimas y sus contextos sociales. Debe también propiciar el compromiso de los actores sociales y culturales en los contextos en los que se

⁴ Este optimismo es evidente en muchos artículos y reportes de prensa nacional e internacional, la mayoría de los cuales se pueden buscar en internet.

⁵ La Ley 1448 de 2011 establece el marco jurídico y las acciones administrativas a través de las cuales se garantiza a las víctimas su derecho a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición. Esta ley es la columna vertebral de la justicia transicional que fue creada para la terminación del conflicto. Puede consultarse en el *Diario Oficial del Senado Colombiano*, acceso 17 de febrero de 2016, http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1448_2011.html

presentan las obras⁶. Tal obra de arte debe, utilizando una expresión de Deleuze, *crear un pueblo*: debe producir las condiciones a través de las cuales individuos de diferentes orígenes sociales pueden involucrarse de manera significativa con la obra y entre ellos mismos⁷. Estas condiciones no son permanentes sino contingentes; por lo tanto, deben ser continuamente creadas y actualizadas, teniendo en cuenta las estructuras de sentimientos y las ecologías de imágenes activas en el medio en que se despliega la obra. Un monumento sin pueblo es un monumento muerto; sin embargo, un monumento —o, como *Noviembre 6 y 7* demuestra, un sitio histórico— puede ser revivido, convertido en un evento⁸.

Me gustaría terminar con una nota de precaución. Aunque debemos reconocer la capacidad de las artes visuales de contribuir a la transformación social y política, también debemos tener en cuenta que el trabajo cultural no puede ser más que un aspecto

⁶ Yolanda Sierra León, “Relaciones entre el arte y los derechos humanos”, *Revista Derecho del Estado*, n.º 32 (2014), pp. 77-100.

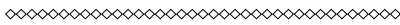
⁷ En *Cinema 2*, Deleuze dice que el cine del tercer mundo no intenta representar las condiciones de una minoría oprimida sino facilitar la “creación de un pueblo”, esto es, de un grupo político articulado alrededor de un valor o proyecto común. Véase la sección 3 del “Capítulo 8: Cine, cuerpo, cerebro, y pensamiento”, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1987).

⁸ Quizás el ejemplo más contundente de tal renacimiento sea la obra *Maqueta para el Dante* (2014) de José Alejandro Restrepo, una intervención del *Monumento a los Héroes*, en Bogotá. La instalación consistió en una construcción de andamios que permitió a los visitantes literalmente subir y atravesar el monumento original, que tiene más de diez metros de altura. En promedio, la instalación recibió 700 visitantes cada día durante las dos semanas que permaneció abierta, un número inusualmente alto para cualquier evento de arte contemporáneo en Colombia.

—relativamente sutil— de un esfuerzo más amplio por trascender la violencia política. El sueño de lograr la transformación social a través del arte nunca fue tan fuerte en el arte moderno colombiano como lo fue en las vanguardias europeas, o incluso en el arte moderno de otros países latinoamericanos. El utopismo de ese sueño es ahora insostenible. No podemos pedirle al arte que redima los horrores de la guerra. Las obras de arte y las películas abordadas en este estudio demuestran que, si bien las artes visuales no pueden hacerse responsables de los esfuerzos reparativos que la sociedad colombiana necesita realizar, pueden contribuir a la creación de la energía afectiva que se necesita para sostener estos esfuerzos.

En última instancia, se trata de una cuestión de articulación. Todos los sectores de la sociedad colombiana, los líderes políticos, los académicos, los maestros, los artistas, los escritores, los excombatientes que vuelven a la vida civil y el público en general deben trabajar, cada uno dentro de sus circunstancias y esferas de influencia, hacia la superación de la violencia política. En últimas, la violencia solo será desarraigada a través de un esfuerzo conjunto por superar las desigualdades e injusticias que han alimentado el conflicto y por trascender el estado de división social y política que ha predominado en el país. Tal es el proyecto a largo plazo. En contraste con la noción ortodoxa de hegemonía, este estudio sugiere que tal articulación no requiere un liderazgo político, ya sea individual o colectivo: requiere, en primer lugar, la producción sostenida de la energía afectiva necesaria para impulsar la acción individual y colectiva y, en segundo lugar, la articulación continua de esta agencia en torno a un objetivo común. Las artes visuales, con su capacidad de crear y canalizar el afecto, de transformar las estructuras del sentimiento y las subjetividades predominantes, pueden desempeñar un papel clave en el proceso de reconciliación, en la sutura del tejido social y el aseguramiento de la estabilidad política y social. Tal es el reto que la historia le lanza a los artistas del país.

BIBLIOGRAFÍA



- Adorno, Theodor. *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1998.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Madrid: Pre-Textos, 1998.
- Álvarez, Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Anderson, Benedict. *Encountering Affect: Capacities, Apparatuses, Conditions*. Farnham, UK: Ashgate, 2014.
- Anderson, C.A. y Bushman, B.J. “Comfortably Numb: Desensitizing Effects of Violent Media on Helping Others”, *Psychology Science* 20(3) (March 2009): 273-277.

- Arcos-Palma, Ricardo. "El David de Miguel Ángel en Bogotá". *Escáner Cultural: Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*. Santiago de Chile, 4 de marzo de 2008.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Aguilar, 1966.
- Bal, Mieke. "Earth Aches: The Aesthetics of the Cut", *Doris Salcedo: Shibboleth*. London: Tate Modern Publishing, 2007.
- Bal, Mieke. *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. México DF: Siglo XXI, 1975.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1987.
- Barthes, Roland. *Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Baudry, Jean-Louis and William, Alan. "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". *Film Quarterly*, Vol. 28, n.º 2 (Winter, 1974-1975): 39-47.
- Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image", *What is Cinema?* Berkeley: University of California, 1967.
- Bazin, André. "An Aesthetic of Reality". C. Fowler (Ed.) *The European Cinema Reader*. London: Routledge, 2002.
- Beaumont, J. Graham. *Introduction to Neuropsychology*. New York: Guilford Press, 2008.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la era de su reproductividad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bennett, Jill. *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Bennett, Jill. *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art After 9/11*. London: I. B. Tauris, 2012.
- Bergson, Henri. *Obras completas* (Traducción de José Antonio Miguez). México: Aguilar, 1959.
- Berlant, Laura. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

- Bourdieu, Pierre. *In Other Words: Essays Toward a Reflexive Sociology*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre & Alain Darbel, Alain. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Cambridge, UK: Polity, 1997.
- Brunette, Peter. *Roberto Rosellini*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Cadena Arciniegas, Nicolás. “Porfirio Ramírez: de aeropirata a actor de cine (web)”. *Revista Credencial* (febrero 2012).
- Calle, Ana Cecilia. “*La sirga*. Directed by William Vega”. *Austin Film Society* (20 de junio de 2013).
- Caro Meléndez, Eduardo. “Narrativas del desplazamiento: *La primera noche y Retratos en un mar de mentiras...* hacia un análisis comparativo”, *Colombianistas.org* (2014), http://www.colombianistas.org/Portals/0/Congresos/Documentos/CongresoXVII/Caro_Melendez_Eduardo_Alfonso.pdf.
- Carrigan, Ana. *The Palace of Justice: A Colombian Tragedy*. New York: Thunder’s Mouth, 1993.
- Carrillo, Ángela Consuelo. “Internal Displacement in Colombia: Humanitarian, Economic and Social Consequences in Urban Settings and Current Challenges”, *International Review of the Red Cross* Vol. 91 n.º 875 (September 2009): 527-546.
- Castro R., Fernando. “Narcissus and Other Narcissus”, *Literal. Latin American Voices* (Spring 2011).
- Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia, tomo I*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Huellas y rostros de la desaparición forzada (1970-2010), tomo II*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014.

- Centro Nacional de Memoria Histórica, *Una nación desplazada: Informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015.
- Chandler, Daniel. “An Introduction to Genre Theory” (1997) [documento WWW] http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf
- Company, David. *Art and Photography*. London: Phaidon Press, 2003.
- Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1999.
- Costelloe, Timothy M. (Ed.). *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Cristancho Altazurra, José Gabriel. “La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* vol. 9 n.º 2 (julio-diciembre 2014): 45-66.
- Cruz, Isleni. “Marta Rodríguez y Jorge Silva”, *Cine documental en América Latina*, Ed. Paulo Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003.
- Dalton, Stephen. “La sirga (The Towrope): Cannes Review”, *Hollywood Reporter* (19 de mayo de 2012).
- Danto, Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Debruge de Ory, José Antonio. “Doris Salcedo: 280 sillas sobre el Palacio de Justicia”, *Columna de Arena* 2002) [documento WWW], <http://www.universes-inuniverse.de/columna/col45/02-12-16-ory.htm>.
- Debruge, Peter. “Film Review: Land and Shade”, *Variety* (18 de mayo de 2015).
- Deleuze, Gilles, “Proust y los signos”, *Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional*, n.º 38-39 (1971).
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Cinema I*. Barcelona: Paidós, 1984.

- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Cinema 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 1992.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2001.
- Del Río, Elena. *Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Doran, Robert. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Dufrenne, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 1976.
- Duro, Paul (Ed.). *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Echavarría, Juan Manuel. *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica*, Ana Tiscornia (Ed.). Bogotá: Puntos de Encuentro, 2009.
- [esferapublica], “El autor de la carta anónima a Beatriz González resultó ser un artista”, [esferapublica] (7 de agosto de 2009) [documento WWW], <http://esferapublica.org/nfblog/carta-anonima/>.
- Espinosa, Magaly. “El borde y el límite: la obra de Libia Posada”, *Revista Arte por Excelencias n.º 3* [documento WWW], <http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-3/reportaje/el-borde-y-el-limite-la-obra-de-libia-posada>.

- Ferrari, Ludmila. *En La grieta: práctica artística en comunidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Volumen I. México DF: Siglo XXI, 1991.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza, 2011.
- Fundación Ideas para la Paz. *Retorno a la legalidad o reincidencia de excombatientes en Colombia*. Bogotá: Fundación Ideas para la Paz, 2014.
- Fundación para la Educación y el Desarrollo-Fedes, Soacha. *La punta del iceberg: falsos positivos e impunidad*. Bogotá: Ántropos, 2014.
- Gómez Vallejo, Jorge Aníbal; Herrera Vergara, José Roberto; Pinilla Pinilla, Nilson. *Informe final sobre los hechos del Palacio de Justicia*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2010.
- González, Beatriz; Gaitán Mejía, Juan Andrés; Villamarín, Paola. *Beatriz González: Ondas de Rancho Grande*. Catálogo de exhibición. Bogotá: Ediciones Arte Dos Gráfico, 2008.
- Gordillo, Claudia. *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea*, Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2014.
- Gottlieb, S. (ed.) *Roberto Rosellini's Rome Open City*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Graham, Amanda Jane. "Assisted Breathing: Developing Embodied Exposure in Óscar Muñoz's *Aliento*", *Latin American Perspectives* (April 20 2012).
- Gregg, Melissa & Seigworth, Gregory, J. (Ed.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Grossberg, Lawrence. "Identity and Cultural Studies: Is That all There Is?". *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall y Paul du Gay (Eds.). London: Sage, 1996.

- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Guattari, Félix. *The Guattari Reader*, Gary Genosko (Ed.). London: Blackwell, 1996.
- Guillén Martínez, Fernando. *El poder político en Colombia*, Bogotá: Punta de Lanza, 1979.
- Guillory, John. “Enlightening Mediation”, Clifford Siskin y William Warner (eds.), *This is Enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Guillory, John. “Genesis of the Media Concept”, *Critical Inquiry*, Vol. 36, n.º 2 (Winter 2010): 321-362.
- Guzmán, Mateo. “IndieBo 2015: Entrevista con Mateo Guzmán, *La tierra y la sombra*”, *The End: A Film Magazine* (23 de julio de 2015) [documento WWW], <http://www.theendmag.com/indiebo2015-entrevista-con-mateo-guzman-la-tierra-y-la-sombra/>.
- Hall, Stuart. “Who Needs Identity?”, P. du Gay, J. Evans y P. Redman (Eds.), *Identity: A Reader*. Glasgow: Sage Publications, 1996.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Hanson, Stephanie. “Colombia’s Right-Wing Paramilitaries and Splinter Groups”, *Council on Foreign Relations* (January 11, 2008) [documento WWW], <http://www.cfr.org/colombia/colombias-right-wing-paramilitaries-splinter-groups/p15239>.
- Herrera, Martha Cecilia y Olaya, Vladimir. “Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2) (2014): 89-106.
- Hoyos Arias, Andrés. “‘La tierra y la sombra’ les cambió la vida a sus protagonistas”, *El Tiempo* (27 de julio de 2015).
- Hsiao, Li-chun. “Thanatos Gains the Upper Hand: Sadism, Jouissance, and Libidinal Economy”, *Concentric: Studies in English Literature and Linguistics* 29(1) (2003).

- Hurault-Paupe, Anne. "The Paradoxes of Cinematic Movement: Is the Road Movie a Static Genre?" *Miranda* 10 (2014) [documento WWW], <http://miranda.revues.org/6257>.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsest and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- Jameson, Fredric. "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film", *Mass Culture, Political Consciousness and English Studies* (Apr., 1977): 843-859.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1992.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Kennedy, Liam y Patrick, Caitlin (Eds.), *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*. London: Tauris, 2014.
- Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America", *Image & Narrative*, 3(4): 68-81.
- Kriebel, Sabine T. "Theories of Photography: A Short History", James Elkins (Ed.), *Photography Theory*, New York: Routledge, 2007.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Kummetz, Pablo y Muñoz Lima, Rosa (Eds.), "Colombia: más de 70 líderes campesinos asesinados entre 2006 y 2011" (Deutsche Well: 2012) [documento WWW], <http://dw.de/p/14aEY>.
- Laderman, David. "Rebuilding the Engine. The 1990s Multicultural Road Movie", *Driving visions. Exploring the Road Movie* (Austin: University of Texas Press, 2002).
- Landes, Alejandro. "Interview with Alejandro Landes (*Porfirio*)", IONCINEMA!.com (*blogspot*, February 11, 2013).
- Landy, Marcia. "Diverting Clichés: Femininity, Masculinity, Melodrama, and Neorealism in Open City" in S. Gottlieb (ed.) *Roberto Rosellini's Rome Open City*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Leal Guerrero, Sigifredo y Gómez Angarita, Gaby Andrea. "El Holocausto del Palacio de Justicia: nombres, versiones y

- desacuerdos”, *Ensamblando heteroglosías*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales CES Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Linfield, Susie. *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Lukacs, Georg. *Essays on Realism*. Boston: MIT Press, 1983.
- Luria, Alexander. *The Working Brain: An Introduction to Neuropsychology*. New York: Basic Books, 1976.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Lyotard, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Lyotard, Jean-François. *The Inhuman*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- McLujan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Malagón-Kurka, María Margarita. *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.
- Mambo, *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Margulies, Ivonne. *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Marks, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota, 2002.
- Marshall, Lee. “La sirga”, *Screen Daily* (May 20, 2012) [documento WWW], <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/la-sirga/5042271.article>.
- Martínez, Juliana. “Un vuelo de pájaro o a través de niebla, espacio y mirada en *La sirga* y *Colombia magia salvaje*”. Ponencia

- presentada en la 50ava Conferencia de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA, 2016).
- Martínez Pardo, Eduardo. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe, 1978.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.
- Mayolo, Carlos y Ospina, Luis. ¿Qué es la pornomiseria?” *Declaration at the Action République Cinéma*, Paris, 1977, *LuisOspina.com* [documento WWW], <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>.
- Medina, Álvaro y Zea, Gloria (Ed.). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Catálogo de exhibición. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999.
- Medina Gallego, Carlos. “Las estadísticas de la guerra en Colombia” (2011) [documento WWW], <http://www.ddhhcolombia.org/html/noticias%20ddhh/estadisticasguerra20012011.pdf>.
- Mejía, Javier. “Saber desconocer” (entrevista), *43 Salón (Inter) Nacional de Artistas* (Medellín, septiembre 2013) [documento WWW], <http://43sna.com/artistas/arjona-maria-jose/>.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Mintzer, Jordan. “Land and Shade (*La tierra y la sombra*): Cannes Review”, *The Hollywood Reporter* (May 18, 2015).
- Mirzoeff, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. New York: Routledge, 2013.
- Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris: Nathan, 2002.
- Morales Thomas, Nicolás. “David, Miguel Ángel Rojas”, *Revista Arcadia* n.º 100 (2014).
- Most, Glenn W. “After the Sublime: Stations in the Career of an Emotion”, *The Yale Review*, Vol 90, Issue 2 (April 2002): 101-120.
- Muñoz, Óscar. *Impresiones débiles. 31-03-2011 / 21-05-2011, La Fábrica*. Catálogo de exhibición. [documento WWW],

- http://www.lafabrica.com/es/galerias-exposiciones/5/oscar_munoz
- Newman, Barnett. *Selected Writings*. Ed. John P. O’Neil. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. New York: Vintage, 1967.
- Nietzsche, Friedrich. *On the Use and Abuse of History for Life*. Arlington, VA: Richer Resources, 2010.
- Ordóñez, Luisa Fernanda. “La historia impronunciable: conflicto armado y cine colombiano después de la ley de cine”, *Historik: Revista Virtual de Investigación en Historia, Arte y Humanidades*, vol. 8, n.º 8 (junio-septiembre 2013).
- Osorio Mejía, Oswaldo. *Realidad y cine colombiano: 1990-2009*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
- Osorio Mejía, Oswaldo. “Imágenes de un doble conflicto”, *ciné-fagos.net* (2014) [documento WWW], http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=754:retratos-en-un-mar-de-mentiras-de-carlos-gaviria&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38.
- Osorio Mejía, Oswaldo. “Porfirio, de Alejandro Landes. La vida desde una silla de ruedas”, *Ciné-fagos (blogspot)*, 6 de marzo de 2014) [documento WWW], <http://www.elcolombiano.com/blogs/cinefagos/?s=porfirio>.
- Osorio Mejía, Oswaldo. “Cine hecho de ciudad, violencia e imágenes”, *Ciné-fagos (blogspot)* [documento WWW], http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=72:la-sombra-de-caminante-de-ciro-guerra&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38.
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos. ¿“Qué es la pornomiseria? (1977)”, *Tierra en trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano* (marzo-abril 2012) [documento WWW], <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>.

- Panzarowksy, Gina. "Sobre Doris Salcedo y las Grietas de Unilever". *Revista virtual [esferapública]* [documento WWW], 2008, <http://esferapublica.org/nfblog/?p=1232>.
- Pardo, José Luis. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.
- Pardo, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos, 1992.
- Parr, Adrian (Ed.). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Pécaut, Daniel. *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo, 2003.
- Peirce, Charles Sanders. *The Essential Peirce. Volume 2: 1893-1913 Selected Philosophical Writings*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998.
- Peirce, Charles Sanders. *Philosophical Writings of Pierce*. New York: Dover, 2012.
- Picciau, Kevin. "Who Said Colombian Cinema was Entering its Golden Age?", *INA Global* (August 1, 2014).
- Ponce de León, Carolina. *Jesús Abad Colorado: mirar de la vida profunda*. Madrid: Planeta, 2015.
- Princenthal, Nancy (Ed.). *Doris Salcedo*. London: Phaidon, 2000.
- Pulecio, Enrique. "Cine y violencia en Colombia", *Arte y violencia en Colombia desde 1948. Catálogo de exhibición*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999.
- Quiñones, B. *Violencia y ficción televisiva: el acontecimiento de los noventa: imaginarios de la representación mediática de la violencia colombiana, series de ficción televisiva de los noventa (1989-1999)*. Bogotá: Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, IECO, Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Ramírez, Juan Guillermo. *Cartilla de historia del cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2015.
- Redacción *El Espectador*. "Cine en Colombia: crece en la popularidad" (11 de noviembre de 2012).

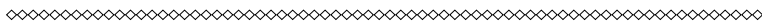
- Redacción Nacional *El Tiempo*, “Últimos días del calvario de Yolanda Izquierdo” (4 de febrero de 2007).
- Redacción *Semana*. “La nueva ola del cine colombiano” (8 de agosto de 2012).
- Redacción *Semana*. “Cine colombiano: buen rollo” (15 de diciembre de 2012).
- Redacción *Semana*. “El cuerpo de Porfirio” (2 de abril de 2014).
- Redacción *Semana*. “El populismo VIP de Petro”, *Semana.com* (8 de noviembre de 2014).
- Redacción *Semana*. “Homenaje a nuestro séptimo arte” (6 de marzo de 2015).
- Reviriego, Carlos. “Porfirio: justicia desesperada”, *Sensacine (blogspot)*, 1 de abril de 2014 [documento WWW], <https://carlosreviriego.wordpress.com/2014/09/29/justicia-desesperada/>
- Reyes, María de los Ángeles. “Veinte años de una guerra sin límites en Urabá”, *VerdadAbierta*, (30 de septiembre de 2015) [documento WWW], *VerdadAbierta.com*, <http://www.verdadabierta.com/desde-regiones/5996-veinte-anos-de-una-guerra-sin-limites-en-uraba>.
- Riaño, Pilar. *Arte, memoria y violencia reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región, 2003.
- Rigat, Leticia. “De la fotografía en los espejos. Una reflexión en torno a la representación del cuerpo ausente”, en *La trama de la comunicación*. Rosario: UNR Editora, 2012.
- Rivera Betancur, Jerónimo y Ruiz Moreno, Sandra. “Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano”, *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 65 (2010): 503-515.
- Roca, José. Reflexiones críticas desde Colombia, *Columna de Arena* n.º 34 (2010) [documento WWW], <http://www.universes-in-universe.de/columna/col34/col34.htm>.
- Roca, José y Suárez, Sylvia Juliana. *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012*. Barcelona: Lunwerg, 2012.
- Rodríguez, Marta. *Historia del cine colombiano. De la ilusión al desconcierto (1970-1995) IV Memorias del subdesarrollo*. DVD dirigido


- por Luis Ospina. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007.
- Rodríguez, Marta. “María José Arjona, Lines of Time”, *Art Nexus* n.º 83 (diciembre-febrero 2012).
- Rodríguez Dalavard, Dominique. “Tiempo medio: María José Arjona”, *Revista Diners* (septiembre 2013).
- Rojas, Miguel Angel. *David 2005* (28 de febrero-15 de marzo de 2008), *La Vitrina* [documento WWW], http://www.lugaradudas.org/publicaciones/vitrina_miguel_angel_rojas.pdf.
- Rubiano, Elkin. “Dossier Arte y Memoria en Colombia”, *Revista Karpa* 8 (2015).
- Rubio León, Laura Alejandra. “La fotografía como posibilidad de memoria: *Río debajo de Érika Diettes* y *Aliento* de Óscar Muñoz”, *Ciudad Paz-andó*, Vol. 6 n.º 2 (julio-diciembre de 2013): 102-122.
- Rueda Fajardo, Santiago. *Hiper/ultra/neo/post Miguel Ángel Rojas: 30 años de arte en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2005.
- Rueda Fajardo, Santiago. *Una línea de polvo: arte y drogas en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2009.
- Ruiz Navia, Óscar. “*La sirga*, primera película colombiana que se estrena en internet”, *El Universal* (18 de agosto de 2012).
- Salcedo, Doris. *Público.es*, [documento WWW], <http://www.publico.es/310427>.
- Schenker, Andrew. “Porfirio”, *Slant Magazine* (March 21, 2012).
- Sedgwick, Eve Kosofsky y Frank, Adam. *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Senado de Colombia. “Ley 1448 de 2011”, *Diario Oficial* n.º 48.096 de 10 de junio de 2011.
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Sierra León, Yolanda. “Relaciones entre el arte y los derechos humanos”, *Revista Derecho del Estado*, n.º 32, Bogotá (2014): 77-100.

- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Simpson, Don. “La sirga. Review”, *Smells Like Screen Spirit (blogspot*, August 13, 2013) [documento WWW], <http://smellslikescreenspirit.com/2013/08/la-sirga-review/>.
- Snyder, Joel y Walsh Allen, Neil. “Photography, Vision, and Representation”, *Critical Inquiry*, Vol. 2 (Autumn 1975).
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras, 2004.
- Stern, Daniel. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York: W. W. Norton and Company, 2004.
- Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2009.
- Suárez, Juana. “Cine y violencia en Colombia: claves para la construcción de un discurso filmico”, *Memorias XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009.
- Szarkowski, John. *The Photographer’s Eye*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
- Tomkins, Silvan. *Shame and its Sisters: A Sylvan Tomkins Reader*, Eve Sedgwick y Adam Frank (Ed). Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Vega, William. “La sirga: Colombian Writer/Director William Vega Discusses his New Film”, *Santa Barbara Independent* (January 30, 2013).
- VerdadAbierta. “Estadísticas desmovilizaciones” (Bogotá), [documento WWW], 2012), <http://verdadabierta.com/component/content/article/173-estadisticas/3965-estadisticas-desmovilizaciones>.

- Villamizar Plazas, Camilo. “La tierra y la sombra: qué verde era mi Valle”, *Corolario al cine (blogspot)*, 21 de julio de 2015).
- Wagstaff, Christopher. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. London: University of Toronto Press, 2007.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Wolfson, Dalia. “Maria Jose Arjona tells high 5 HER story”, *The High-Five Review* (June 1 2011) [documento WWW], <http://www.high5review.org/archives/2251>
- Wu, Chin-Tao. “Scars and Faultlines. The Art of Doris Salcedo”, *New Left Review* n.º 69 (May-June 2011): 61-77.
- Yepes, Rubén. *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- Yepes, Rubén. “El escudo de Atenea. Cultura visual y guerra en Colombia”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Dossier de Estudios Visuales n.º 12-2 (2015).
- Yepes, Rubén. *María José Arjona: lo que puede un cuerpo*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2016.
- Yepes, Rubén. “Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: el conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos”, *Revista Clepsidra*, Vol. 3 n.º 6 (octubre 2016).
- Zavattini, Cesare. “Some Ideas on the Cinema”, S. Snyder y H. Curie (Eds.), *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 2009.
- Zuluaga, Pedro Adrián. “La tierra y la sombra, de César Acevedo: De la casa grande y sus habitantes”, *Pajarrera del medio (blogspot)*, Julio 23, 2015 [documento WWW], http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/07/la-tierra-y-la-sombra-de-cesar-acevedo_23.html.

ACTA DE PREMIACIÓN Y RESOLUCIÓN DE GANADORES



 ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C. VIA TITINA RECONSTRUCCIÓN Y URBANISMO Instituto Distrital de las Artes	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 29/12/2016
	ACTA DE RECOMENDACIÓN DE GANADORES	Versión: 2
		Página: 1 de 3

PREMIO ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA GERENCIA ARTES PLÁSTICAS PROGRAMA DISTRITAL DE ESTÍMULOS 2017

Siendo las 09:00 AM del día 20 del mes de octubre del año 2017, se reunió en las instalaciones del Idartes, Carrera 8 # 15-46 el jurado integrado por María Clara Bernal Bermúdez identificada con No de CC. 52.646.838 de Bogotá, Henry E. Tarazona Matta identificado con No de CE.412921 de Bogotá y Gerrit Stollbrock Trujillo identificado con No de CC. 11.232.548 de La Calera, con el fin de evaluar las propuestas de la Convocatoria Premio ensayo sobre arte en Colombia de la Gerencia de Artes Plásticas.

PRIMERO. El Jurado tuvo como criterios de evaluación los establecidos en la cartilla de la convocatoria en el numeral **09. CRITERIOS DE EVALUACIÓN**, el cual señala lo siguiente:

- Solidez formal y conceptual de la propuesta – 100


SEGUNDO. En dicha convocatoria se inscribieron en total:

- Premio ensayo sobre arte en Colombia de la Gerencia de Artes Plásticas: Diecinueve (19) propuestas de las cuales diez (10) quedaron rechazadas para evaluación por no cumplir con los requisitos, documentos y/o fechas establecidas en esta convocatoria.

De acuerdo con lo anterior el jurado evaluó las siguientes propuestas:

Nueve (09) propuestas para Premio ensayo sobre arte en Colombia de la Gerencia de artes plásticas

Código de inscripción	Conкурсante	Representante	Nombre de la propuesta	Puntaje
PEC002	Observador participante	No Aplica	FESTIVAL DE PERFORMANCE. CONDICIONES PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE UN CAMPO DEL ARTE EN LO LOCAL. CALI 1997 - 1999.	71,6
PEC010	Conкурсante premio de ensayo julio 07	No Aplica	PINTURA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA. LA PROPUESTA INTERARTÍSTICA DE LOS VECTORES	88,3
PEC013	El animal monstans	No Aplica	TENER BUENA MANO. LO INHUMANO Y EL DIBUJO DEL SUROCCIDENTE DE COLOMBIA	63,3
PEC014	T. Valencia	No Aplica	PAISAJES EN TIEMPOS DE GUERRA	80

 ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C. <small>CULTURA, HERENCIA Y DEPORTE</small> <small>Instituto Distrital de las Artes</small>	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 29/12/2016
	ACTA DE RECOMENDACIÓN DE GANADORES	Versión: 2
		Página: 2 de 3

PEC017	Clara Durán Armesto	No Aplica	LA ALQUIMIA DEL ARTE Y SU NATURALEZA SOCIAL	50
PEC022	PANINCHIS	No Aplica	LAS VOCES A TRAVÉS DEL ARTE, COLOMBIA HABLA.	46,6
PEC023	Júpiter del espejo	No Aplica	AFECTANDO AL CONFLICTO: MEDIACIONES DE LA GUERRA COLOMBIANA EN EL ARTE Y EL CINE CONTEMPORÁNEO	93,3
PEC024	Sónico	No Aplica	EL NADAÍSMO, UNA VANGUARDIA OLVIDADA	82,6
PEC026	Trufeli	No Aplica	LA MIRADA OPULENTE DEL ASOMBRO: POESÍA Y PINTURA EN HÉCTOR ROJAS HERAZO	63,3


TERCERO. De acuerdo con lo establecido en la cartilla de la convocatoria, se entregará un estímulo (01) por €' valor de veinte millones de pesos (\$20,000,000).

CUARTO. Una vez realizada la deliberación y analizados los criterios establecidos para la convocatoria Premio ensayo sobre arte en Colombia de la Gerencia de Artes Plásticas, el jurado selecciona como ganadora y recomienda la entrega del estímulo a la propuesta que se relaciona a continuación:

No. Inscripción	Nombre del Concursante	Nombre del Representante	Nombre de la Propuesta	Monto del premio otorgado
PEC023	Júpiter del espejo	No Aplica	AFECTANDO AL CONFLICTO: MEDIACIONES DE LA GUERRA COLOMBIANA EN EL ARTE Y EL CINE CONTEMPORÁNEO	\$20,000,000

QUINTO. El jurado recomienda, en el evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte del ganador, entregar el estímulo a la propuesta:

Código de inscripción	Concursante	Representante	Nombre de la propuesta	Puntaje
PEC010	Concursante premio de ensayo julio 07	No Aplica	PINTURA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA. LA PROPUESTA INTERARTÍSTICA DE LOS VECTORES	88,3

 ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C. <small>CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE Instituto Distrital de las Artes</small>	GESTIÓN PARA EL FOMENTO A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	Código: 2MI-GFPA-F-25
		Fecha: 29/12/2016
	ACTA DE RECOMENDACIÓN DE GANADORES	Versión: 2
		Página: 3 de 3

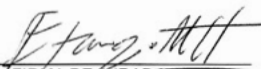
SEXTO: RECOMENDACIONES DEL JURADO

Se debe tener en cuenta los comentarios que se realizaron por escrito en el formato de evaluación de cada uno de los jurados.

La presente acta se firma a los 20 días del mes de octubre del año 2017 en la ciudad de Bogotá .



 FIRMA DE JURADO 1
 María Clara Bernal Bermúdez
 No de CC. 52,646,838 de Bogotá



 FIRMA DE JURADO 2
 Henry E. Tarazona Matta
 No de CE. 412921 de Bogotá



 FIRMA DE JURADO 3
 Gerrit Stollbrock Trujillo
 No de CC. 11,232,548 de La Calera



RESOLUCIÓN No 1315

(15 de noviembre de 2017)

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA, del Programa Distrital de Estímulos 2017, y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador"

El Subdirector de las Artes del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES en ejercicio de sus facultades legales, en especial las contempladas en el Acuerdo No. 2 de 2011, la Resolución No. 641 del 27 de junio de 2016 y la Resolución No. 1264 de 1 de Diciembre de 2016,

CONSIDERANDO

Que el 20 de febrero de 2017 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES expidió la Resolución No. 100, «*Por medio de la cual se da apertura al Programa Distrital de Estímulos 2017*» con la finalidad de fortalecer el campo del arte mediante el otorgamiento de estímulos para el desarrollo y la visibilización de las prácticas artísticas, ofertando un portafolio de convocatorias en las áreas de arte dramático, artes plásticas y visuales, artes audiovisuales, danza, literatura y música, exceptuando la música sinfónica, académica y el canto lírico.

Que la convocatoria *PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA* se encuentra contemplada en la citada resolución.

Que en cumplimiento de lo anterior, el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES publicó en su página web www.idartes.gov.co el documento que contiene los términos y condiciones de participación de la convocatoria *PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA*.

Que, de acuerdo con lo establecido en la cartilla de la convocatoria *PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA*, el valor del estímulo es de veinte millones de pesos (\$20.000.000).

Que el 31 de agosto de 2017 el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES procedió a publicar el listado de inscritos de la convocatoria *PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA*.

Que el 13 de septiembre de 2017 el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES procedió a publicar el listado definitivo de propuestas habilitadas y rechazadas para evaluación de la convocatoria *PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA*, en el cual se señala que de las diecinueve (19) propuestas inscritas, nueve (09) quedaron habilitadas para continuar en el proceso de evaluación por parte del jurado.

Que según acta de fecha 19 de septiembre de 2017, se designó el jurado de selección integrado por los expertos María Clara Bernal, Gerrit Karl Stollbrock Trujillo y Henry Eduardo Tarazona Matta.

Que según lo establecido en la cartilla de la convocatoria, numeral 9. Criterios de evaluación, las propuestas habilitadas serán evaluadas de acuerdo con el siguiente criterio:

CRITERIO	PUNTAJE
Solidez formal y conceptual de la propuesta	100

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46. Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co



RESOLUCIÓN No 1315

(15 de noviembre de 2017)

“Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA, del Programa Distrital de Estímulos 2017, y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador”

Que según acta de selección de fecha 20 de octubre del 2017, suscrita por el jurado designado para evaluar las propuestas de la convocatoria *PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA*, se recomienda seleccionar como ganador a quien se señala en la parte resolutive del presente acto administrativo.

Que el 27 de octubre de 2017 el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES procedió a publicar el listado de propuestas habilitadas, rechazadas y con documentos por subsanar, otorgando para tales efectos los días 28, 29 y 30 de octubre de 2017.

Que para respaldar el compromiso y reconocimiento del estímulo al ganador, el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES cuenta con el Certificado de Disponibilidad Presupuestal que se anuncia a continuación:

Certificado Presupuestal	de	Disponibilidad	N° 1373
Objeto			PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA
Valor			\$20.000.000
Código presupuestal			3-3-1-15-01-11-1000-127
Concepto			127 - Fomento a las prácticas artísticas en todas sus dimensiones
Fecha			20 de febrero del 2017

En consideración de lo expuesto,

RESUELVE

ARTÍCULO 1º: Acoger la recomendación efectuada por el jurado designado para evaluar las propuestas y ordenar la entrega del estímulo como ganador de la convocatoria *PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA*, del Programa Distrital de Estímulos, a:

N° de Inscripción	Tipo de Participante	Nombre de la propuesta	Seudónimo	Nombre del participante	Tipo de Identificación	Puntaje Definitivo	Valor del estímulo económico
PEC023	PERSONA NATURAL	AFECTANDO AL CONFLICTO: MEDIACIONES DE LA GUERRA COLOMBIANA EN EL ARTE Y EL CINE CONTEMPORANEO	JÚPITER DEL ESPEJO	RUBEN DARIO YEPES MUÑOZ	C.C. 71.213.158	93.3	VEINTE MILLONES DE PESOS MONEDA CORRIENTE (\$20.000.000)



RESOLUCIÓN No 1315
(15 de noviembre de 2017)

“Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA, del Programa Distrital de Estímulos 2017, y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador”

PARÁGRAFO 1º: De acuerdo con lo consignado en el Acta de Recomendación de Ganadores de la convocatoria el jurado recomienda: *«En el evento de inhabilidad, impedimento o renuncia por parte del ganador, entregar el estímulo a la propuesta:*

Nº de Inscripción	Tipo de Participante	Nombre de la propuesta	Seudónimo	Nombre del participante	Tipo de Identificación
PEC010	PERSONA NATURAL	PINTURA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA. LA PROPOSTA INTERARTÍSTICA DE LOS VECTORES	CONCURSANTE PREMIO DE ENSAYO JULIO 07	DAVID FERNANDO CORTES SAAVEDRA	C.C. 80.034.939

ARTÍCULO 2º: El estímulo económico se entregará de la siguiente manera: se realizará un único desembolso equivalente al ciento por ciento (100 %) del valor del premio, posterior al proceso de comunicación de la resolución de ganadores y al cumplimiento de los requisitos y trámites solicitados por el Instituto Distrital de las Artes – IDARTES para tal efecto.

PARÁGRAFO 1º: El desembolso del estímulo económico al que hace mención el presente artículo se hará con cargo al Certificado de Disponibilidad Presupuestal que se describe en la parte motiva.

PARÁGRAFO 2º: El desembolso se realizará de acuerdo con la programación de pagos (PAC) y la disponibilidad presupuestal de la entidad.

ARTÍCULO 3º: Cuando el Instituto Distrital de las Artes - IDARTES tenga conocimiento de que el ganador mencionado en el Artículo 1º del presente acto administrativo se encuentra incurso en una de las prohibiciones previstas en la convocatoria, o que incumple los deberes estipulados, se le solicitará al mismo las explicaciones sobre lo ocurrido y se decidirá sobre su exclusión del listado de ganadores, garantizando en todo momento el debido proceso.

PARÁGRAFO 1º: Para la aplicación de lo dispuesto en este Artículo, se solicitará al ganador explicaciones sobre su proceder y, una vez analizada la respuesta, se expedirá un acto administrativo mediante el cual se decida sobre el incumplimiento y se determine lo que corresponde de conformidad con los términos de la cartilla.

ARTÍCULO 4º: Notificar el contenido de la presente Resolución al participante seleccionado como ganador, vía electrónica a los correos indicados en la inscripción.

ARTÍCULO 5º: Ordenar la publicación de la presente Resolución en las páginas web del Instituto Distrital de las Artes - IDARTES (www.idartes.gov.co) y de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte (www.culturarecreacionydeporte.gov.co).

Instituto Distrital de las Artes – IDARTES
Carrera 8 No. 15 – 46, Bogotá- Colombia
Teléfono: 379 57 50
Página web: www.idartes.gov.co
Correo electrónico: contactenos@idartes.gov.co



RESOLUCIÓN No 1315

(15 de noviembre de 2017)

"Por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la convocatoria PREMIO DE ENSAYO SOBRE ARTE EN COLOMBIA, del Programa Distrital de Estímulos 2017, y se ordena el desembolso del estímulo económico al seleccionado como ganador"

ARTÍCULO 6º: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición y contra ella procede el recurso de reposición, en los términos del numeral 2 Inciso 1 y 2, del Art. 74 de la Ley 1437 de 2011.

PUBLÍQUESE, NOTIFÍQUESE Y CÚMPLASE.

Dada en Bogotá el día, 15 de noviembre de 2017



JAIME CERÓN SILVA
Subdirector de las Artes
Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

Aprobó Revisión: Sandra Vélez Abello – Jefe Oficina Asesora Jurídica
Revisó: Nidia Rocio Díaz – Contratista Subdirección de las Artes
Revisó: Lía Margarita Cabarcas – Contratista Oficina Asesora Jurídica
Revisó: Alberto Roa Eslava – Profesional Especializado Área de Convocatorias
Proyectó y suministró información: Iván Aguilera Avila – Contratista Área Convocatorias

**Premio Nacional de Ensayo
Histórico, Teórico o Crítico
sobre el Campo del Arte
Colombiano 2017**

AFECTANDO EL CONFLICTO ANALIZA LAS CONTRIBUCIONES del arte y el cine contemporáneo a la memoria del conflicto armado y a la superación de los efectos negativos que este ha tenido en la sociedad colombiana. Su autor argumenta que, antes que representar el conflicto, las obras en cuestión median la distancia entre sus audiencias urbanas y la historia y los eventos y las víctimas del conflicto, y producen en el espectador un vínculo con estos. Este vínculo tiene un carácter principalmente afectivo: las obras producen afectos complejos y diversos —desde intensidades sin calificar hasta emociones y experiencias sensibles como lo sublime, la sorpresa y la empatía—, los cuales ejercen presión sobre la apatía hacia el conflicto que ha predominado en algunos sectores urbanos.



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS