

# LA GUERRA QUE NO HEMOS VISTO

Ana Tiscornia

Lo que llamamos olvido en el sentido colectivo aparece cuando ciertos grupos humanos no logran —voluntaria o pasivamente, por rechazo, indiferencia o indolencia, o bien a causa de alguna catástrofe histórica que interrumpió el curso de los días y las cosas— transmitir a la posteridad lo que aprendieron del pasado<sup>1</sup>.

Yosef Hayan Yerushalmi

<sup>1</sup> Yosef Hayan Yerushalmi, Reflexiones sobre el olvido, en [www.cholonautas.edupe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales](http://www.cholonautas.edupe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales), pág. 6.

Desde siempre, el arte, aun antes de llamarse arte, ha contribuido a salvaguardar la historia del devenir humano y a construir una memoria colectiva a partir de la exploración del universo complejo de la invención de imágenes; lo ha hecho intencional o inconscientemente, pero invariablemente vinculado a una especulación fáctica en torno a la simbolización. En el amplio marco del arte contemporáneo, esa especulación no sólo está implicando una indagación y una teoría de la belleza, de los problemas propios de la representación y de los procesos cognitivos, sino también del lugar del arte en el contexto social. El artista y el teórico no han dejado de preguntarse por su valor instrumental, como es fácil comprobarlo en numerosos debates y sobradas construcciones artísticas que conjugan el objeto estético con hechos tremendamente trágicos del acontecer del sujeto, cuyos registros abundan en la historia.

Son muchas las aproximaciones al arte que tratan de explicarnos los imaginarios socioculturales que se entrelazan en las prácticas simbólicas. La historia del arte, la sociología, la antropología, la psicología y la

lingüística, por nombrar algunas, son miradas parciales y complementarias que nos asisten en el difícil emprendimiento de desentrañar el discurso y la experiencia estéticos; pero ninguna de ellas por sí sola puede reivindicar el advertirlo todo. Tal es la complejidad y la vastedad de esa forma particular del hacer y la fruición; de la creación y la aprehensión de sentido; del conocimiento, que activa simultáneamente el discernimiento especulativo y el emocional. Esa sensación angustiante y a la vez placentera de estar a punto de desnudar una razón o de entender una esencia escondida que se escapa cuando uno cree alcanzarla; ese carácter refractario de la verdad; ese instante en que el conocimiento se encuentra y se reconcilia con su imposibilidad, tal vez sea lo que empuje al ser humano a seguir registrando su acontecer en una simbolización estética que lo trascienda.

Quizás, en esa sensación de proximidad a una realidad menos provisional que la que nos asiste a diario, a una explicación de lo inexplicable, radique el motor del arte, redefiniéndose constantemente, y el del artista, que se agita y se debate a lo largo de los tiempos para fusionar

su vocación poética y las demandas éticas que le impone el saberse gestor de una interlocución sociocultural.

Ese diálogo, que al amparo de las utopías del siglo XX tuvo un perfil crítico-político con las implicancias de una moral, entró en crisis cuando comenzaron a naufragar las grandes narrativas históricas. De ahí que la reconfiguración de los vínculos entre el arte y los distintos frentes sociales hoy esté mayormente relegada al interior de las propias estrategias de representación, y que entrado el siglo XXI parezcan borronearse las razones en relación a las cuales ponderar los asuntos de la ética. El abuso retórico, por otro lado, también ha colaborado en cierta erosión del sentido, ayudando a la crisis de los paradigmas éticos y a que al arte le cueste resignificar su función política.

Sin embargo, las circunstancias extremas por las que atraviesan amplios sectores de la población mundial en lo político, lo sociocultural y en lo económico —los desplazamientos, las guerras, las innumerables diásporas: contexto inevitable donde se ejerce el arte—, con frecuencia terminan imponiéndose al terreno ganado por el escepticismo y el cinismo, deman-

dando un lenguaje con qué nombrar lo innombrable, simbolizarlo, exorcizarlo, confesarlo, volverlo memoria colectiva.

Esta demanda —que es también reclamo de un pronunciamiento crítico— presiona al artista en un camino exploratorio de nuevas estrategias significantes que devuelvan una razón a su acción creativa y que problematicen la percepción de la realidad. Es esa realidad trágica e inmediata la que urge a muchos artistas a seguir explorando formas de interrogar su entorno, aventurándose en nuevos procesos poéticos y cognitivos, expandiendo y redefiniendo los instrumentos del arte y las operaciones estéticas.

La guerra en Colombia —de la que se ocupa la presente muestra— es una de esas realidades dramáticas que ha empujado y sigue empujando manifestaciones artísticas de diversa índole que apelan a intervenir en la realidad, a crear memoria y sentido, a plantear interrogantes y a estimular el debate.

La muestra *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, que se exhibió en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1999, fue elocuente al respecto<sup>2</sup>. Allí se pudo ver cómo, a lo largo de más de cincuenta años, los artistas colombianos han ido replanteándose constantemente las maneras de materializar una suerte de equivalentes visuales de la tragedia misma, que puedan poner al espectador en el lugar del otro, haciendo que aquello intransmisible —la experiencia del horror— pueda ser transferido.

La exposición que presentamos hoy es el resultado de uno de esos procesos de búsqueda en aras de articular una manifestación visual capaz de producir esta transferencia del dolor que permea a Colombia desde finales de la década de los años cuarenta, cuando el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán trajo aparejado el alzamiento popular conocido como el Bogotazo, y, con su represión, el desenlace de la *Violencia*<sup>3</sup>, antecedente lejano en tiempo, y cercano en crueldad, de la presente guerra.

Empeñado por más de diez años en la construcción de un discurso poético-crítico que colabore en desparalizar a la sociedad colombiana frente al sufrimiento de sus coterráneos, el artista Juan Manuel Echavarría desarrolla numerosos proyectos cuya sintaxis visual está basada esencialmente en el uso de metáforas. Pero en esa búsqueda de reformular estrategias discursivas más eficaces, Echavarría se sintió necesitado de sustituir la mediación de la figura metafórica por un trabajo más directo con la realidad. Esto lo lleva a vehicular talleres de pintura en los que los protagonistas mismos de la guerra colombiana se hagan cargo de plasmar en imágenes su participación en la violencia. Esta vez no serán las víctimas directas, ni sus intérpretes, sino aquellos que perpetraron los actos violentos quienes darán testimonio de lo que sucede en Colombia. Serán excombatientes, paramilitares, militares heridos en enfrentamientos,

guerrilleros, guerrilleras, todos soldados rasos, los que pinten sus historias, las de sus comandantes, las de sus enemigos y las de sus propias víctimas.

La obra del artista se concreta entonces en propiciar un cambio de roles en el escenario del arte, un traspaso de herramientas que conlleva el surgimiento de discursos pictóricos autobiográficos. Estos discursos visuales nos hablan de la realidad de los enfrentamientos, las masacres, los castigos, las violaciones, el sufrimiento de los inocentes, la tragedia del campesino, el papel del narcotráfico, el miedo, la crueldad y lo macabro de la venganza; cuentan rituales aberrantes de violencia en los que el cuerpo se convierte, al decir de José Alejandro Restrepo, en “el espacio gramatical de lo visible y lo legible... [el lugar de] expulsión y excreción de sentido”<sup>4</sup>; dan cuenta de la ignorancia así como de la injusticia social, del abandono institucional y de la pérdida de la soberanía del Estado. Al mismo tiempo, las imágenes son registro de la subjetividad de estos actores de la guerra y de los datos del subconsciente que impregnan el manejo de sus códigos visuales.

Durante más de dos años, los excombatientes participaron en estos talleres, de los que resultaron 420 pinturas fundamentales para la historia de Colombia; noventa hacen parte de esta muestra, aunque todas son centrales para seguir las hebras del tejido enmarañado de la violencia

2 Para más información sobre la muestra *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, curada por Álvaro Medina y exhibida entre mayo y julio de 1999 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, consultar el catálogo publicado por el Museo y el Grupo Editorial Norma.

3 Éste es el nombre con que se ha designado al periodo que va de 1948 a 1953, que se caracterizó por una extrema crueldad tanto en el ejercicio de la violencia como en su representación.

4 José Alejandro Restrepo, *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*, Colombia, Ediciones Uniandes, 2006, pág. 21.

que asfixia al país; para ver una verdad descarnada; para ayudar a confrontar y a reconocer los hechos; para desentrañarlos y entenderlos; para asumir el dolor del otro; para encarar la reparación de las víctimas; para interrogarnos; para edificar una memoria colectiva; para construir una paz duradera.

Estas confesiones visuales —aterradoras, muchas hermosas, desgarradoramente crueles, extremadamente ingenuas, penosas, irritantes, insosteniblemente tristes, algunas sofisticadas, todas inauditas— tienen la virtud de instalarnos en una semiótica diferente a la alienante del espectáculo mediático. Este espectáculo que, con su bombardeo de imágenes fotográficas, más que a la información, al pensamiento y al estímulo de una acción transformadora, parece estar destinado a una suerte de voyeurismo impúdico o, en el mejor de los casos, a un acostumbramiento donde paulatinamente aceptamos que lo anormal sea la norma.

Ya nos advirtió Susan Sontag respecto a esa aceptación, cuando dijo sobre la fotografía: “Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido mediante fotografías sin duda adquiere más realidad que si jamás se hubieran visto: piénsese en la guerra de Vietnam. (Como ejemplo inverso, piénsese en el archipiélago del Gulag, del cual no tenemos fotografías.) Pero después de una exposición repetida a las imágenes, también el acontecimiento pierde realidad”<sup>5</sup>.

Con otras palabras se manifestó Imre Kertész a propósito de la aceptación; refiriéndose a Auschwitz, expresó que el asesinato masivo no es lo nuevo “sino la eliminación continua de seres humanos, practicada durante años y décadas de forma metódica, y convertida así en sistema mientras transcurren a su lado la vida normal y cotidiana, la educación de los hijos, los paseos amorosos, la hora con el médico, las ambiciones profesionales y otros deseos, los anhelos civiles, las melancolías crepusculares, el crecimiento, los éxitos o los fracasos, etc. Esto, sumado al hecho de habituarse a la situación, de acostumbrarse al miedo, junto con la resignación, la indiferencia y hasta el aburrimiento, es un invento nuevo e incluso muy reciente. Lo nuevo en él para ser concreto, es lo siguiente: está aceptado”<sup>6</sup>.

Que la violencia se haya vuelto la forma de regular las transacciones sociales conflictivas en Colombia no es únicamente consecuencia de los conflictos mismos o de la falta de voluntad política para transformar la realidad, sino también de la costumbre, es decir, del alejamiento respecto a la realidad que impone, entre otras cosas, la rutina del lenguaje mediático que, como dice María Victoria Uribe, “ha convertido a la violencia en el epicentro de la cotidianidad en Colombia”<sup>7</sup>.

Poder instalarnos en un territorio nuevo, cargado de contradicciones, con un desajuste esencial entre forma

y contenido; un territorio donde no hay discursos preparados ni verdades oficiales, desfamiliariza completamente nuestra percepción. Esa desfamiliarización —condición esencial de la experiencia artística—, en tanto nos obliga a abandonar una aproximación convencional, nos pone en situación de mirar por primera vez un problema en toda su dimensión y en su enorme complejidad. Ésa es, precisamente, la pertinencia de estas pinturas: la de interpelarnos.

Igualmente esenciales a estos trabajos son los datos del conflicto, de sus actores, del contexto geográfico y de las razones sociológicas y psicológicas que emergen del uso del lenguaje plástico. Estas pinturas, por organizarse con códigos visuales que no son los de la retórica del lenguaje hablado —por relatar con colores, estructuras, proporciones, simetrías y asimetrías—, permiten ver simultáneamente lo que se quiso decir y lo que se dice sin querer; lo que se propuso el consciente y lo que dejó pasar el inconsciente. Así es que tenemos acceso a una información que no viene dada sólo por lo representado del conflicto sino además por las formas de la representación.

La interacción entre el lenguaje pictórico, con toda su carga poética, y la narración de lo específico nos confronta, en un choque, con una crisis entre el lenguaje y el contenido que, lejos de debilitar los hechos, acerca contradicciones que tal vez subyacen en los estratos de la historia donde se acumuló el mal.

5 Susan Sontag, *On Photography*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1977, pág. 20.

6 Imre Kertész, *Un instante de silencio en el paredón. El Holocausto como cultura*, Ensayo de Hamburgo citado por Carina Blixen en *Reflexiones de un sobreviviente*, Montevideo, Brecha, 5 de septiembre de 2003, pág. 8.

7 María Victoria Uribe, *Un rostro nos mira desde la vacuidad de la violencia. La obra fotográfica y visual del artista colombiano Juan Manuel Echavarría*, en *Bocas de ceniza*, Milán, Editorial Charta, 2005, pág. 48.

Alguien podría argumentar que existe un riesgo de neutralizar el contenido al ver tanta atrocidad expresada en un lenguaje tan ingenuo. Sin embargo, es esa fricción entre forma y contenido la que se constituye en información en sí misma, y se suma a una riqueza de datos que filtra los intersticios, las fisuras expuestas de estas pinturas. La ingenuidad del lenguaje utilizado es información que nos remite, entre otras cosas, al limitado acceso a la educación de estos actores.

La transgresión de convenciones visuales, como las de la perspectiva, nos devela una dimensión psicológica en la percepción de la autoridad por parte del soldado raso. Mientras que de conformidad con la perspectiva occidental las diferencias de tamaño entre las cosas nos hablan de las distancias respecto del observador, en estas pinturas los factores inscritos en las (des)proporciones son producto de la mistificación de la jerarquía, del "coraje", del poder; son reconocimiento de la capacidad para la crueldad, condicionamientos a la obediencia o temor al castigo.

Es también a través de las relaciones de escala entre los protagonistas y el paisaje que conseguimos intuir la magnitud de los problemas inherentes al hábitat; a una geografía hermosa, ardua y abrumadora; a distancias inconmensurables; a zonas deprimidas y a territorios codiciados, ricos y fértiles, donde la institucionalidad y los principios de soberanía no han contado a la hora

de reparticiones, apropiaciones y despojamientos.

De particular interés en estas pinturas es el ordenamiento de los sujetos en función de la estructuración de las imágenes. Una tendencia generalizada a focalizar en las poblaciones civiles y a instalarlas en los ejes centrales del espacio pictórico, volviéndolas así protagonistas cardinales, prioriza su calidad de víctimas de este conflicto. Esto, que tal vez sea una admisión inconsciente, no deja de ser una confirmación rotunda de que la población civil campesina es la gran damnificada de esta guerra.

A menudo, los autores de las pinturas apelan a representaciones simbólicas similares para expresar la intensidad de un episodio. Particularmente notorio en este sentido es el uso del color: un rojo intenso puede esparcir sangre en el cielo o en un río, así como un negro puede ensordecer o cercenar la naturaleza en conjunción con la vida humana; árboles caídos y mutilados son frecuentes y previsible en un contexto selvático; sin embargo, su recurrencia y la disposición selectiva que tienen en estas imágenes, los transforma en alegorías de quebranto donde la naturaleza y el sujeto parecen correr la misma suerte.

A efectos de acercar estas pinturas cruzando las visiones subjetivas de lo autobiográfico con otros datos más objetivos del relato, y tratando de sintonizarlas con la densidad y multiplicidad de temas y procesos a los que se alude, la exposición se

ha organizado en torno a un guión secuencial en el cual se conjugan posibles trayectorias de vida con temáticas recurrentes del conflicto. El recorrido de la muestra comienza con pinturas que invitan a pensar en iniciaciones en las distintas organizaciones, incluyendo episodios biográficos que a menudo desencadenaron el ingreso de estos individuos a esos grupos; continúa con representaciones de la cotidianidad y de diversos actos de violencia, castigos, acosos sexuales, venganzas y desapariciones forzadas; se extiende por múltiples ramificaciones de la guerra: el narcotráfico, las complicidades, las tomas de tierras, las explotaciones y devastaciones, los desplazamientos campesinos, y van penetrando en el desarrollo de masacres y confrontaciones, para culminar con imágenes que refieren las distintas circunstancias que rodearon sus salidas del conflicto, como captura, desertión, amnistía o, incluso, suicidio.

La exhibición también se propone como una oportunidad para pensar en el lugar de la palabra, su capacidad o su insolvencia para auxiliarnos a la hora de saber la verdad e instrumentar la paz y la reconciliación social; es decir: decidir qué hacer con esa verdad. Los vacíos en esta muestra no son descuidos sino construcciones que apuntan tanto a remarcar las limitaciones de la palabra como a señalar los riesgos del silencio.

En la multiplicidad de acercamientos teóricos a estas pinturas y

a los vacíos anotados, en los análisis específicos, complementarios, a veces contradictorios pero informativos y relevantes, radica el soporte conceptual de este libro-catálogo. La mirada de conocedores del conflicto colombiano—expertos en historia, antropología social, psicoanálisis, historia del arte y geografía— es fundamental para asistirnos en la deconstrucción de las pinturas, en el entendimiento de los hechos, y en la construcción de pensamiento. La sumatoria de enfoques, la trama de esos diversos puntos de vista, permite explorar el “hábitat crítico” de la guerra colombiana como un tejido de sistemas semióticos donde territorio físico y habitus intelectual, campo de fuerzas ideológicas, economía y ecología, no pueden desvincularse<sup>8</sup>.

Crear sentido es una cualidad del arte. Nuestra expectativa es que los textos incluidos aquí ayuden a desentrañarlo, introduciéndonos en lecturas de contextos políticos, económicos, históricos, sociales, culturales y psicológicos en los que se instaura y se enquistaba la guerra colombiana, se disocian lo nacional urbano y lo rural, se desdibuja la legitimidad del Estado soberano y se distancian unos ciudadanos del dolor de los otros.

La singularidad de elucidaciones que tanto a nivel denotativo como connotativo pueden hacerse frente a estas pinturas, así como las formas de aprehenderlas que comentamos al comienzo de este texto, son pa-

radigmáticas del valor instrumental del arte, de la significación de estos trabajos y de su interés excepcional, más allá de cualquier otro valor agregado terapéutico para quienes las ejecutaron.

Igualmente relevante es la contribución del material expuesto en la construcción de la memoria histórica de Colombia. Como bien se menciona en el Primer Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, que se publicó en relación con la masacre de Trujillo, la memoria histórica no es un sucedáneo de la justicia sino que es “un escenario de reconocimiento de las diferencias con miras a un proyecto incluyente, y en ese sentido es también una plataforma para el diálogo y la negociación [. . .] Se hace memoria y se construye verdad para que les sirva a las víctimas y a la sociedad, para la transformación del pasado que se quiere superar”<sup>9</sup>.

Hablar de memoria generalmente remite al pasado; pero en el caso de Colombia, construir una memoria histórica es tanto más urgente, porque su pasado trata aún con el presente. Esa construcción, que es una suerte de confesión colectiva—en tanto es el reconocimiento del drama y la injusticia de una guerra interminable—, es imprescindible para poder edificar futuro.

La paz y la reconciliación social no son posibles en la complacencia del olvido.

8 En estos términos, Emily Alter elabora la noción de “critical habitat” en *The Aesthetics of Critical Habitats* en *October* # 99, MIT Press, 2002.

9 En *Primer Gran Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Trujillo. Una tragedia que no cesa*, Colombia, Editorial Planeta, 2008, pág. 28.