

# EL ARTE COMO FORMA ESENCIAL DEL OLVIDO

Conferencia presentada en el IX Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte: Ante la fragilidad de la memoria. Universidad de Antioquia - septiembre 5-7 de 2012

Adolfo León Grisales Vargas<sup>1</sup>  
Universidad de Caldas  
[adolfo.grisales@ucaldas.edu.co](mailto:adolfo.grisales@ucaldas.edu.co)

## 1. INTRODUCCIÓN

Lo que quiero ofrecer a ustedes es una serie de reflexiones, algunos caminos, para pensar la relación del arte con la memoria; y también con la violencia, con la guerra y con la esperanza. Para ello me quiero apoyar en el último proyecto de Juan Manuel Echavarría: “La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica”.

Hay tres ideas centrales que me orientan en este propósito: de un lado, una idea de Adorno, que sostiene que no es posible el arte después del Holocausto; de otro lado, Gadamer, que piensa el arte como promesa de un orden íntegro en medio de la ruina creciente que amenaza con disolverlo todo, el arte pues como esperanza y a la vez como única posible realización de un mundo mejor; y, por último, Vattimo, que hace poco afirmó que “no hay arte sin violencia, si una obra de arte no tiene un poco de violencia dice poco”. Ahora bien, sobre la base de estas tres ideas propongo una pregunta de fondo: ¿qué lugar le cabe todavía a la esperanza?, ¿qué cabe esperar?, ¿será que el sentido de la poesía y del arte, en general, es denunciar como pura ilusión toda esperanza, para dejarnos, como diría Martin Buber, desvalidos a la intemperie cósmica?

---

<sup>1</sup> Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas, en las áreas de Estética, Hermenéutica y Epistemología de las ciencias humanas y sociales. Doctor en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Director del Grupo de Investigación Filosofía y Cultura. Profesor titular del Doctorado en Diseño y Creación y del Doctorado en Estudios Territoriales. Algunas publicaciones son: *El arte como horizonte. Arte y religión en la cultura occidental contemporánea* (publicado por la editorial de la U. de Caldas); *La hermenéutica filosófica y las ciencias* (publicado por la editorial de la U. de Caldas); “De nuevo es necesario preguntar: ¿y para qué poetas en tiempos de miseria?” (Revista Luna Azul, de la U. de Caldas); “De la relación entre poesía y filosofía” (Revista Discusiones Filosóficas, U. de Caldas); “Razón y pasión: de la racionalidad como abstracción a la racionalidad como encuentro con el otro” (Revista Luna Azul. U. de Caldas.); Los conceptos de Hombre y Cultura en la época de la técnica (Revista Ánfora, Universidad Autónoma de Manizales).

## 2. LA GUERRA QUE NO HEMOS VISTO

En mi primera aproximación a esta obra me surgieron un montón de preguntas: ¿cómo encaja esta obra dentro de lo que podríamos llamar “historia del arte colombiano”? ¿es una obra de arte popular?, ¿es un ejercicio terapéutico de catarsis?, ¿quién es el autor, quién es el artista en este caso, los excombatientes o Juan Manuel Echavarría?, ¿es esta una obra o son muchas, cabe hablar de una unidad estilística?, ¿es esto realmente arte, cuando expresamente se lo presenta como un “proyecto de memoria histórica”, que más bien la ubicaría al lado de los “documentos” históricos?, ¿y cuál es entonces el papel del arte en relación con la memoria?, ¿puede trazarse un deber, un lugar del arte ante la guerra?, ¿por qué el título, “la guerra que no **hemos** visto”?, ¿quiénes son (somos) los que no la han (hemos) visto?, ¿a quién va dirigida la obra?

Primero quiero llamar la atención sobre tres aspectos: primero, uno cree que está parado al frente de cuadros pintados por niños, y no sólo por el manejo técnico, sino también por el desarrollo temático. Es claro que el hecho de que estos cuadros hayan sido pintados por guerrilleros, paramilitares y soldados no es apenas una cuestión anecdótica que le confiere un encanto adicional a las obras, eso hace parte de las mismas obras. Y en esa paradoja salta la chispa en que, a mi juicio, radica la más profunda dimensión poética y metafórica de esos cuadros: no parece haber manera de reconciliar que la brutalidad de estas escenas sea relatada con el lenguaje de un niño. Cuando miramos el *Guernica* encontramos, también, como tema, la brutalidad de la guerra y un lenguaje visual que, de nuevo, nos recuerda el lenguaje infantil; pero creo que hay una diferencia de fondo con la obra de Juan Manuel Echavarría, en *La guerra que no hemos visto* lo que se nos muestra es alguien que “piensa” como un niño, lo que se “escucha” no es la potente elocuencia del artista, sino propiamente la voz del “otro”, por lo mismo, hasta cierto punto se puede decir que lo que “vemos” no es la guerra, como puro concepto abstracto, sino al “otro”.

Un segundo elemento sobre el que quiero llamar la atención es el color verde presente en casi todos los cuadros. Casi se vuelve invisible la masacre y el único protagonista pareciera ser el paisaje. Hay escenas que vistas de lejos parecen fiestas

populares, pero uno se aproxima y se percata de que en realidad se trata de un combate. Hay otras que parecen deliciosas escenas de la vida cotidiana, al fondo el mar, las palmeras, un río, gente bañándose, pescadores, y en un rincón del cuadro, como escondida, una matanza. Y entonces uno se pregunta si estos “pintores” quieren enmascarar, maquillar u ocultar la brutalidad de sus actos, en fin, diluir su responsabilidad. Alguien podría entenderlo como muestra de la deshumanización del conflicto. Yo creo que se trata de algo muy distinto. Por un lado, pienso que es un ingenioso recurso para tejer la unidad narrativa de cada cuadro. Por otro lado, creo que más que la intención de minimizar las atrocidades de la guerra, allí se expresa cierto pudor, el arraigo campesino de la mayoría de los combatientes, lo avasallador de la experiencia de vivir en la selva, pero sobre todo funciona como una potente metáfora del desamparo y la impotencia humana. Se muestra, para decirlo con una expresión de Hans Blumenberg, el “absolutismo de la realidad”, la experiencia del empequeñecimiento humano frente a algo que desborda toda posible comprensión, el absurdo de toda acción humana frente a una naturaleza impasible, y por lo mismo, a la vez, señala una esperanza.

Y un tercer elemento es la pregunta por la autoría de esta obra. Álvaro Medina sostiene la sugerente tesis de que aquí habría que admitir un doble nivel de autoría, afirma que “debemos reconocer, como en el cine, que hubo un realizador que en otro nivel concibió, dirigió, armó e incluso entusiasmó a sus colaboradores con un sentido creativo que no niega, ni oculta ni disminuye la participación y el aporte individual de cada uno de ellos” (Medina, p. 68).

Pero yo pienso que la relación de estos pintores con Echavarría es todavía más compleja de lo que sugiere Medina, ya que él no está haciendo propiamente las veces del director de cine, ni tampoco se parece al viejo maestro artesano renacentista que permitía que en su taller algunos aprendices se ocuparan de realizar algunos elementos de su obra. Es claro que aquí los excombatientes no han sido convocados en condición “artesanos-pintores”, sino precisamente de excombatientes. Incluso la situación es diferente a la que se presenta en el cine realizado con “actores naturales”, como en las películas de Víctor Gaviria, y aunque en efecto parecen muy cercanos los dos casos, hay una diferencia de fondo: en *La guerra que no hemos visto* los excombatientes no

sólo están allí como, digámoslo así, “pintores-naturales”, porque no se deben ajustar a ningún libreto, cada excombatiente está allí como “él mismo”, no representa a nadie, y lo que debe contar es su propia historia.

Pero entonces, ¿en qué consiste la autoría de Echavarría, qué es lo que él “hace”? Pienso que el problema de la autoría, más que un problema teórico interesante, es algo constitutivo de la obra, no es apenas anecdótico saber “quienes” fueron los pintores de cada cuadro. Por eso considero que en buena medida la virtud de Echavarría consiste en mantener la tensión irresoluble sobre la autoría, cualquier decisión al respecto resulta finalmente parcializada: cada cuadro es único, pero es a la vez un fragmento de una gran obra; a su vez cada cuadro, siendo una unidad, se nos presenta fragmentado. No hay aquí manera de resolver o de simplificar la compleja relación entre el todo y las partes, como tampoco la hay para resolver la relación entre “pensar” y “hacer”. La virtud de Echavarría consiste precisamente en relativizar la primacía del “pensar”, del autor “intelectual”. En *La guerra que no hemos visto* Echavarría no quiere hacer las veces de narrador en *off*, como ocurre en los documentales de la *National Geographic*, lo que persigue es que podamos entrar directamente en diálogo con los otros. No hay narrador pues, son los otros, como “ellos mismos” y en su propio lenguaje, los que nos hablan, y a la vez nos sentimos interpelados, llamados a ver lo que “no hemos visto”.

Ahora bien, ¿es esta una obra de “arte popular” o de arte naif, ingenuo? Si optamos por simplificar el problema de la autoría y lo vemos del lado de quienes pintaron los cuadros, habría que decir que en efecto se trata de arte popular, prueba de ello sería lo precario del manejo técnico y la simplicidad e ingenuidad de las metáforas. Pero si lo vemos del lado de Echavarría se nos muestra algo completamente distinto, la cuestión de la técnica la veríamos como una solución acertada para lograr un cierto lenguaje visual que no resulte forzado o artificial. Se nos revela una dimensión metafórica densa y compleja, en suma, veríamos una excelente obra de arte contemporáneo. A mi modo de ver ambos elementos se mantienen, de nuevo, en una irresoluble tensión que hace que esta obra tenga algo muy poco frecuente en el arte contemporáneo híper intelectualizado: es una obra que admite múltiples aproximaciones y distintos niveles de complejidad interpretativa; da que pensar tanto

para el teórico especialista como para el profano en arte; todos podemos ver algo de esa guerra que no hemos visto. Aquí no están convocados únicamente los miembros selectos de la institución del arte.

### 3. ARTE Y VIOLENCIA

El tema de esta relación es en realidad muy viejo. Parece constante esa presencia de la violencia a lo largo de la historia del arte: las narraciones míticas nos hablan de padres que devoran a sus hijos, de hijos que castran a sus padres; la *Iliada*, aunque omite detalles escabrosos, nos habla de una cruenta guerra; está por supuesto toda la poesía trágica; la famosa composición escultórica de *Laocoonte*; en el arte cristiano encontramos imágenes de santos martirizados en hogueras, escenas atroces de la crucifixión, descripciones macabras del infierno; ya en la modernidad, tenemos a Goya y sus pinturas negras, la tenebrosa imagen de Saturno devorando a sus hijos; y en nuestros días nos topamos con el crudo accionismo vienés. En lo que tiene que ver con el arte colombiano, la violencia es un tema recurrente en los últimos cincuenta años.

¿Será que Vattimo tiene razón cuando afirma que si un arte no violenta, dice poco? Creo que la idea de Vattimo nos induce a una confusión y a un olvido, presupone una rígida oposición entre violencia y belleza. Parece pensar entonces la belleza en términos meramente cosméticos y formales, de ahí también la distinción que establece entre dos tipos de arte de acuerdo al tipo de sensación que provocan: extrañamiento y tranquilidad. Dice: “las obras que no son tranquilizadoras, que no ayudan a dormir, esas que provocan un choque y que nos sacan del horizonte familiar, son aquellas que logran crear un mundo, una nueva forma de ver el mundo. Eso es Shakespeare, Dostoievski, Thomas Mann [...] Un poco de disturbio de nuestra tranquilidad es necesario, de lo contrario no pasa nada” (Vattimo, 2006). Me parece que Vattimo olvida que la belleza no siempre se ha entendido en los tranquilizadores términos estéticos de la modernidad. Hasta cierto punto se podría decir que el arte siempre ha buscado sorprender, conmover, despertar, dar qué pensar; lo bello mismo, incluso en Platón, es pensado como una abrupta y sobrecogedora aparición. Lo bello rompe el velo

engañoso del mundo de las apariencias y despierta en nosotros el recuerdo y el deseo de volver a la bóveda celeste con los dioses, comienzan a brotar otra vez las alas.

Pienso que una de las grandes virtudes de *La guerra que no hemos visto* es que, aun cuando narra sucesos tan brutales, consigue hacerlo sin suavizar o velar tal brutalidad; quiebra, con la metáfora, el límite de la inmediatez, al punto de que me arriesgaría a decir que estamos al frente de una obra bella. Dice Rilke: “lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”. Y Trías a su vez: “lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo la forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado [...] Por cuanto lo siniestro es revelación de aquello que debe permanecer oculto, produce de inmediato la ruptura del efecto estético” (Trías, p. 33).

En *El fin de la modernidad* Vattimo ya había cuestionado la crítica que hace Gadamer de la conciencia estética, porque consideraba que con ello se disolvía la singularidad e irreductibilidad de la experiencia estética. Pero no es tanto que Gadamer pretenda negar esa ruptura, y que proponga pensar lo bello desde el logos, y la verdad del arte desde la retórica, creo que la clave es con relación a qué se entiende esa ruptura. Para Vattimo, siguiendo a Heidegger, lo decisivo es cómo en la ruptura se muestra la falta de fundamento, de donde se sigue una concepción casi mística de la experiencia estética. Gadamer, en cambio, sin ignorar o despreciar la ruptura, invierte la valoración y la ve en función de la vida realmente vivida. Así, Gadamer se distancia del heideggeriano ‘ser para la muerte’ y se aproxima más a la idea de Hannah Arendt que quiere pensar al hombre como un ser para el nacimiento, el ser que nace y renace, un ser para la vida.

La cuestión está en pensar si el papel del arte consiste en sacarnos de la tranquilidad habitual, del adormecimiento, para hacernos caer en la cuenta de cómo están de mal las cosas y que en la naturaleza de todo está que siempre vayan mal, o si más bien su papel consiste en decirnos que si bien las cosas están muy mal, y que tal vez lo habitual es que estén mal, todavía tiene sentido la esperanza; la obra de arte se yergue ahí como prueba de ello. Creo que Vattimo se equivoca al suponer que el punto de partida es la tranquilidad, y el juicio subsiguiente acerca de que esta es enfermiza. Más bien pienso, con Blumenberg, que el punto de partida de la existencia humana es

el horror, la angustia, la impotencia frente a lo que él llama el absolutismo de la realidad, y lo que perseguimos siempre y nunca podemos alcanzar del todo es la tranquilidad, por lo mismo, dirá Odo Marquard, nos valemos de estrategias de “compensación”. Y prefiero también pensar con Gadamer el arte como promesa de lo íntegro.

Me atrevo a pensar que *La guerra que no hemos visto* se ubica más en la dirección gadameriana de la promesa, que en la nihilista de Vattimo. Ahora bien, ¿qué es lo que no debemos olvidar y por qué? Ana Tiscornia, la curadora, nos dice que se trata de “un proyecto de memoria histórica”, pero, ¿por qué es tan importante no olvidar los horrores de la guerra? Yo creo que no se trata de no olvidar los horrores de la guerra, sino de recordar que hay esperanza, que todavía es posible... Pero la esperanza auténtica no se puede confundir con el autoengaño, sólo puede ser auténtica esperanza si es a la vez sin ilusiones. En el fondo, aun el artista que busque deliberadamente violentarnos, sacudirnos, es porque cree, confía en que eso tenga sentido, también a él lo mueve en últimas la esperanza en un mundo mejor.

#### **4. ARTE Y MEMORIA**

Si fuéramos a definir la memoria en términos sustantivos, como una cierta capacidad, creo que la memoria tiene que ver más con una capacidad para relacionar, que con una capacidad de archivo; en tal sentido, si el arte tiene algo que ver con la memoria lo es sobre todo desde la primera perspectiva, para lo segundo están los documentos y los testimonios. El valor y el sentido de la obra de Juan Manuel Echavarría no es apenas documental o testimonial, sino que abre formas inéditas de relación y, en la misma medida, hace que tales acontecimientos se tornen de verdad significativos, porque los acontecimientos no son significativos por sí mismos, lo son siempre en relación con alguien y con algo en un momento dado. Me atrevo a pensar que la enfermedad de la memoria tiene que ver, más que todo, con esa incapacidad para relacionar. Quien padece Alzheimer no necesariamente es alguien que ha perdido el archivo, lo que ha perdido es la capacidad para tejer los hilos. Una madre, por ejemplo, no es tanto que se olvide de sus hijos, es que ya no puede entender la relación entre madre e hijo. Con frecuencia se dice también que en estos casos lo primero que

se pierde es la llamada memoria a corto plazo y que más lentamente se disuelve la de largo plazo, pero ahí también se confunde la relación y se asume que la diferencia entre ambos tipos de memoria es sólo cuantitativa. Lo que ocurre con esta enfermedad es que la persona no puede, por ejemplo, conectar el recuerdo que tiene hoy de un rostro con el rostro que verá mañana. Es claro que lo que está en juego acá es la relación entre memoria e identidad, que pareciera una relación de medio a fin, como si, entonces, la identidad fuese sólo una consecuencia acumulativa de la memoria, cuando más bien es casi a la inversa, o por lo menos habría que pensarlo en una relación circular. En tal sentido, un enfermo de Alzheimer lo que pierde es más bien la identidad y no tanto la memoria. Quien lo creyera, Funes el memorioso, tenía esta misma patología de la memoria, esa capacidad de retenerlo todo no puede ser otra cosa que una impresionante memoria de archivo pero, por lo mismo, tan pesada que no conecta nada.

Hay algo de trivial o de muy evidente en pensar hoy el vínculo entre arte y memoria. Desde antiguo ese ha sido un vínculo clave, las musas son todas hijas de Mnemosine. El arte ha jugado desde los inicios un papel clave en relación con los muertos, con los sucesos históricos y memorables; el arte ha sido monumento y documento. Ante la estetización del arte, parece que ahora desplazamos la reivindicación hegeliana del arte como una forma de la verdad para poner en su lugar el arte como una forma por excelencia de la memoria.

Sin embargo, creo que no importa tanto la memoria como más bien cierta forma de olvido, de distanciamiento, por lo menos en el sentido de que se despotencie la fuerza de lo horroroso. Creo que no se trata de recordar el holocausto o la masacre de Bojayá, o la de Segovia, o la de Mapiripán, sino de hacer manejable su recuerdo, de trocar la fatalidad en destino, en esperanza, de darle nombre y color y forma a lo innombrable; de ahí la importancia del arte y la diferencia con el documento histórico. En este último, lo horrible es apenas retenido como información, esa también es ya de suyo una forma de distanciar y contener el poder de lo horrible, pero es más efectivo el arte en tanto que en cierto sentido trivializa, descarga la potencia absoluta de lo horrible y en la misma medida abre el camino para reconocer allí la posibilidad de la esperanza. En el medio mismo de la brutalidad y la barbarie, nadie piensa en la necesidad de la



memoria, lo que se quisiera es más bien poder poner entre paréntesis, olvidar esa brutalidad, sólo se reivindica y reconoce el valor de la memoria cuando ha sido posible tomar alguna distancia. ¿Qué es lo que no debe olvidarse? No es la atrocidad como tal, sino más bien el hecho de que aun en tales condiciones, en las que parece definitivamente liquidada toda humanidad, cabe la posibilidad de la esperanza. Casi como si de lo que se tratara fuera de no olvidarnos a nosotros mismos. Hay dos peligros en los que por igual nos extraviamos: anclarnos en la brutalidad de un pasado que nos resulta insuperable (no ser capaces de superar la vergüenza infinita de hacer parte de un mundo en el que eso es posible), o creer que basta con voltear la cabeza y seguir adelante.

No se trata pues de no olvidar, sino de encontrar la manera de lidiar, de hacer manejable los recuerdos atroces, de no dejarse aniquilar por la memoria. Y la alternativa frente a esto no es simplemente el olvido, este no hace sino enmascarar y “naturalizar” los recuerdos atroces. La memoria no es importante por sí misma, como no lo son los prejuicios por sí mismos, y en uno y otro caso la importancia de su reconocimiento radica en desactivar su fuerza paralizante. “Lo bello es el límite de lo terrible que los humanos podemos soportar”, en tal sentido el arte, incluso el arte bello, siempre es memoria, en esa presencia se nos muestra el abismo. Y esta idea de Rilke es otra forma, menos idealizada, de la misma idea de Platón sobre lo bello como puente.

El papel del arte no es mantener vivo en la memoria el recuerdo de la brutalidad y atrocidad humanas, no se trata sólo de no olvidar ciertos acontecimientos en los que se habría traspasado la frontera de lo humano. Creo que más bien en el arte se trata de la celebración de un triunfo, se trata de distanciar lo horrible, de hacerlo manejable para poder abrir un espacio a la existencia, de mantener a raya el “absolutismo de la realidad”. La palabra, la imagen, el mito, la narración son, ya de suyo, expresiones de un logro. Se trata pues de estetizar, de despotenciar el absolutismo de la realidad, de transfigurar la angustia en miedo.

Cabría preguntarse, respecto de los mitos cosmogónicos de la Grecia arcaica, que narran acontecimientos atroces -la violenta separación de Urano y Gea que da

lugar al nacimiento del espacio, Urano devorando a sus hijos, la castración de Urano, el doble nacimiento de Dionisos, etc.- ¿qué es lo que se quiere mantener aquí vivo en la memoria?, ¿acaso el nacimiento de los mitos es para no olvidar? ¿Pero qué?, ¿qué es lo que no se debe olvidar? Decir Caos, mencionar el Bostezo original, es ya haber hecho algo, es una interpretación. Lo que no podemos olvidar no es el espanto primigenio, el horror inscrito en el puro límite impensable siquiera entre lo animal y lo humano, es la palabra misma, ella, claro, es memoria, pero a la vez distancia, olvido; si no fuera memoria sería una simple forma vacía, pero si no fuera también distancia y olvido sería “inhumana”, por eso la palabra de los dioses nos es incomprendible, por eso el arte no es asunto de dioses, sino estrictamente humano.

Una forma usual de pensar la relación entre arte y memoria es la de creer que el arte es algo así como un medio para la memoria, tenemos el arte para no olvidar, pero esto es invertir las cosas, la relación no es apenas instrumental, pensado de manera esencial, es más bien: porque el arte es una forma de olvido por lo que puede servir como medio para mantener algo vivo en la memoria.

Nos dicen: ¡no podemos olvidar las víctimas del holocausto! ¡No podemos olvidar el horror de las masacres que hemos vivido en Colombia! Yo diría más bien que lo que debemos es encontrar la manera de que después de eso siga siendo posible la vida y la existencia humana, siga siendo posible soñar, tener esperanzas. Yo creo que cabría más bien decir que lo significativo no es tanto que en virtud del arte no olvidemos sino que, para decirlo con Gadamer, el arte nos permite volver a confiar en la promesa de un mundo íntegro.

El problema radica en entender ese olvido que es el arte de manera puramente superficial: no se trata de enmascarar, de ocultar, de hacer como si no hubiera ocurrido, de negar. Por el contrario, se trata de afirmar, de mostrar, de mirar de frente la atrocidad, para poder así desactivar su carga mortífera.

¿Para qué levantar un monumento a las víctimas? ¿Para qué pintar las atrocidades de la guerra? ¿Qué es lo que no debemos olvidar? Pienso que la pregunta clave sería: ¿qué es lo que debemos olvidar? Tal vez, debemos olvidar la angustia paralizante que nos dice que nada tiene sentido, y que carece de sentido la esperanza.

Si por algo importa recordar que la muerte, la brutalidad, la sinrazón amenazan permanentemente es para no olvidar que existir consiste precisamente en derrotar minuto a minuto, y nunca definitivamente, a la muerte, a la brutalidad y a la sinrazón.

Pero el arte juega otro papel definitivo en esto y, creo, no tiene que ver exactamente con la memoria, sino más bien con la “participación”, el restablecimiento de lo común, de la comunidad. El impacto de una masacre entre las víctimas directas que lo sobreviven es muy diferente al que tiene sobre los demás, sobre los que lo vivimos casi como espectadores. Para las víctimas puede ser prácticamente imposible el olvido, así que hablarles a ellas de la importancia de la memoria resulta innecesario. El problema no es que a ellos se les olvide, el problema tampoco es en realidad que a los demás se nos olvide, el problema es más bien que la facilidad de que a los demás se nos olvide depende de la distancia: ese dolor es el suyo pero no el nuestro, una masacre hoy, otra mañana, entre un noticiero y una película de policías.

La experiencia devastadora de haber sobrevivido a una masacre es, en principio, y como toda experiencia genuina, absolutamente privada, incomunicable, indecible. El logro del arte consiste en ser capaz de abrir tal experiencia, en fundar desde ella la posibilidad de algo en común, de una experiencia común, es decir, el arte funda lo común, es, como lo dice Gadamer, fiesta, fundación de la comunidad. Lo devastador de tales experiencias tiene que ver precisamente con que a partir de ellas se quiebra toda comunidad, se enmudece. Gadamer se refiere a la forma como el trabajo cotidiano separa la comunidad, que se restablece y se encuentra de nuevo, por ejemplo, en el ritual sagrado. Pero las experiencias devastadoras parecen, de entrada, hacer imposible toda reconstrucción de lo común. Pienso que el papel del arte es más ese, el de abrir el espacio para una nueva fundación de lo común, que el de proteger la memoria contra las amenazas del olvido. Y no es que desprecie la importancia de la memoria, sino que me parece que referirnos a ella así no más, como memoria, es abstraerla y cosificarla, y así se nos oculta su vínculo esencial con lo común. Lo que queremos no es no olvidar, sino poder salir del espanto, recuperar el habla, pero la palabra sólo puede darse sobre la fundación de una experiencia compartida. El que ha sido marcado, atravesado por una experiencia límite, que domina y relega toda otra experiencia posible es alguien que ya no podría hablar de otra cosa y, por lo mismo, no

puede hablar con nadie. Así, entonces, cuando lo intenta no puede dejar de tener la sensación de que es superfluo y ficticio o de que fastidia a los demás hablando obsesivamente de esa experiencia que lo dejó marcado<sup>2</sup>. Por eso creo que se confunden las cosas si se piensa que la tarea del arte sea cuidar la memoria, esa es, si se quiere, una consecuencia derivada del hecho de que fundar la posibilidad de lo común sólo se puede sobre la base de las experiencias devastadoras límite. Sólo se recupera la palabra si se encuentra la manera de hablar con otros, de compartir de manera auténtica esa experiencia devastadora.

Si el problema de fondo fuera literalmente protegerse del olvido, retener la memoria, cabe preguntar por qué podría hacer esto mejor el arte que la colección de documentos de ese pasado escurridizo. ¿Para qué artistas?, ¿no sería mucho más efectivo contar con historiadores? Sin embargo, ya incluso Aristóteles ponía la poesía por encima de la historia. En la relación arte y memoria, poner el peso sobre la memoria resulta o trivial o equivocado: trivial, en tanto que no parece hacer otra cosa que destacar eso que en otro momento se llamaba “la eternidad” del arte, y resulta equivocado en tanto que parece relegar lo decisivo: que el arte no viene siendo apenas uno de los dispositivos de la memoria, sino que la memoria misma parece ser de naturaleza estética. En tal sentido, creo que la insistencia en pensar dicha relación no solamente nos habla de los peligros del olvido, sino que también nos habla del olvido del arte. Es decir, no es sólo que se piense que el arte tiene un papel importante que jugar respecto a la memoria, sino que, puesto en perspectiva estética, es como que se cayera en la cuenta de que el “fin del arte” es a la vez el “fin de la memoria”.

Para concluir quiero dejar planteada otra pregunta, ya no sobre el arte, la memoria y el olvido sino en relación con el perdón, ya que en últimas, si lo que está en juego es la reconstrucción de lo común, el valor y el sentido de la memoria y del olvido se tienen que entender desde la perspectiva de este logro. ¿Cómo entender el gesto de

---

<sup>2</sup> Aquí hago referencia también a algo anecdótico: recientemente tuve la fortuna de tener entre mis estudiantes, en un seminario de la Maestría en Filosofía, a Oscar Tulio Lizcano, que estuvo nueve años secuestrado por las FARC, y me llamó mucho la atención el hecho de que todo el tiempo se mostraba muy tímido, y pedía disculpas porque pensaba que podía estar fastidiando a los demás con el relato permanente de su dolorosa experiencia. Aunque trivial, creo que es bien significativa aquella expresión popular que dice “habla más que un perdido cuando aparece”. El que estaba perdido (secuestrado, desplazado, atrapado en la guerra), cuando habla tanto y nos cuenta reiterativamente todo lo que le sucedió, lo que quiere es hablar, poder hablar, poder estar con otros, compartir, volver a hacer parte de la comunidad, no lo hace porque tenga mucho afán en recordar, en no olvidar.

los victimarios en *La guerra que no hemos visto*? ¿Será que su realización y exhibición se justifica como formas bajo las cuales guerrilleros y paramilitares les piden perdón a sus víctimas? ¿Será que bajo el ropaje del arte de algún modo se ennoblece la brutalidad de estos asesinos? ¿Constituye esta exhibición una especie de homenaje a los victimarios y una ofensa a las víctimas? ¿Será acaso una manera de transmutar en víctimas a los victimarios, de decirnos que en el fondo son seres humanos, que fueron niños una vez, que resultaron atrapados, víctimas, de una situación ajena a su control? La propuesta de Juan Manuel Echavarría es en efecto una apuesta arriesgada. En uno de los comentarios registrados en la página web de la obra, alguien se pregunta qué pensarían los judíos sobre una exposición de pinturas realizadas por agentes nazis de los campos de concentración. Pienso que lo que hace que esta obra sea más que un simple testimonio histórico es el hecho de que nos permite elevarnos por encima de la tensión irresoluble entre víctimas y victimarios y abre con ello la posibilidad de la reconciliación. Pedir perdón y perdonar sólo es posible de verdad cuando las cosas se ponen en otra perspectiva más amplia que la de la inmediatez del dolor sufrido o infligido, cuando se las puede poner en la perspectiva de lo más originario y común de la condición humana: ser humano significa ser víctima, ser desplazado, hemos sido arrojados al mundo; el cristianismo, si bien lo termina ocultando, apunta al mismo núcleo: todos somos culpables, el que se crea libre de culpa que arroje la primera piedra. Cuando el perdón no se ubica en esta perspectiva no es más que un acto de soberbia con la que alguien declara la superioridad sobre otro y exige de este su sumisión, o es también una forma resignada de continuar viviendo. Y a riesgo de que suene sesgadamente religioso diré que la potencia redentora o salvífica del perdón radica en el reconocimiento en el otro de la misma fragilidad humana; y esto tanto en relación con la víctima como con el victimario. Y tal vez, lo admito, la palabra perdón no sea la más afortunada, tal vez sea imposible (y ni siquiera deseable) una verdadera reconciliación entre las víctimas directas y sus victimarios, pero la posibilidad de reconstrucción de lo común reposa sobre el reconocimiento mutuo. En últimas ¿qué significa perdonar? En todo caso no equivale a olvidar, no equivale a admitir la impunidad como forma artificial de resolver la quiebra de lo común. Para decirlo directamente, no estoy hablando, por ejemplo, de perdonar a Tirofijo, a Cano, o a

Escobar, o a los paramilitares que despedazaron los cuerpos de sus víctimas con motosierras en Trujillo, sino de cómo restablecer la confianza y la esperanza de que vale la pena seguir viviendo; los victimarios deben responder por lo que hicieron, pero eso no es suficiente para que las víctimas sean capaces de restablecer sus vidas, ni lo es tampoco para que esos que vemos la guerra por televisión recuperemos la confianza; todavía es necesario que sea posible el perdón. Yo creo que no sólo queremos tener en la cárcel a todos estos personajes macabros, ¡cuánto daríamos por ver en su rostro así fuera una lágrima de arrepentimiento, una mínima muestra de humanidad! Aunque por supuesto no para que con esa lágrima se vayan a salvar del castigo. Pienso que eso es justamente lo que vemos en esos cuadros: un asomo de humanidad.

Ahora, volviendo al tema de la memoria, es por eso que considero que la importancia del arte no consiste tanto en protegernos del olvido —eso lo podrían hacer la historia, los documentos, los periódicos, las memorias USB—, como en abrirnos la posibilidad de ver las cosas, y digámoslo con Aristóteles, desde una perspectiva universal. También el periodismo, aunque no se lo proponga, tiene que ver con el pasado, con la memoria, pero en este caso los sucesos no tienen otra forma que la de la anécdota, por más brutal que sea, y una anécdota es sucedida por otra igual de espeluznante, de eso viven los medios de comunicación, de mantener la idea de que por más brutal que haya sido algo hoy, mañana sucederá algo que lo supere. El arte, en cambio, lo que hace es, por así decir, transmutar lo meramente anecdótico, en expresión de una verdad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis. Traducción: Fernando Riaza.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005. Traducción: Ramón Gil Novales.
- BLUMENBERG, Hans (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós. Traducción: Pedro Madrigal.
- BLUMENBERG, Hans (2004). *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona: Herder. Traducción: Carlota Rubés.
- CRUZ, Manuel (2007). *Acerca de la dificultad de vivir juntos, la prioridad de la política sobre la historia*. Barcelona: Gedisa.
- CRUZ, Manuel (2008). *Cómo hacer cosas con recuerdos*. Madrid: Katz.
- DUTT, Carsten (ed.) (1998). *En conversación con Hans-Georg Gadamer. Hermenéutica - Estética - Filosofía práctica*. Madrid: Tecnos. Traducción: Teresa Rocha.
- GADAMER, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. Traducción: Antonio Gómez Ramos.
- GADAMER, Hans-Georg (1998). *Estética y hermenéutica* (2ª ed.) Madrid: Tecnos. Traducción: Antonio Gómez.
- GADAMER, Hans-Georg (2002). *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder. Traducción: Angela Ackerman Pilari.
- GADAMER, Hans-Georg (2008). 'Las promesas del arte' (conversación con Ger Groot). En: GROOT, Ger (2008). *Adelante, ¡contradígame!* Madrid: Sequitur.
- HALBAWACHS, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos. Traducción: Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica.
- HEIDEGGER, Martin (1995). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza. Traducción (según la edición Reclam de 1960): Helena Cortés y Arturo Leyte.
- JÄHNIG, Dieter. “ ‘El origen de la obra de arte’ y el arte moderno”. En: SANABRIA, Carlos Eduardo (ed.) *Estética. Miradas contemporáneas...* pp. 121-164. Traducción: Álvaro Corral Cuartas.
- MARC, Augé (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- MEDINA, Álvaro (2009). “Confesiones pintadas y autoría en dos niveles”. En: TISCORNIA, Ana (ed.). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro.
- TISCORNIA, Ana (ed.) (2009). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro.

TRÍAS, Eugenio (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DeBolsillo.

VATTIMO, Gianni (1997). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, (6<sup>a</sup> reimpresión). Traducción: Alberto L. Bixio.