

**Universidad Nacional de Córdoba**

Facultad de Artes

Carrera de Especialización en Estudios de Performance

Trabajo Final - Cohorte 2019



**ENTRAMADOS DE DOLOR**

*Poéticas de duelo*

**Estudiante:** María Alejandra Ortiz Cuadrado

**Directora:** Mgter. Carolina Senmartin

**Codirector:** Dr. Pablo Genero

**Argentina, Julio 2022**

**En memoria a todas las víctimas de esta guerra que sangra...**

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo final de Especialización en Estudios de Performance, realizado en la Universidad Nacional de Córdoba es un esfuerzo en el cual, directa o indirectamente participaron muchas personas. Me siento muy agradecida con cada una de ellas, por eso dedico este apartado para brindarles mis más sinceros agradecimientos.

En primer lugar, a mis directores, la Mgter. Carolina Senmartin y el Dr. Pablo Genero, por haber confiado en esta investigación, por disponer de su tiempo y tenerme paciencia en los momentos de mayor crisis. Les agradezco acompañarme en este proceso de tanto aprendizaje, sus experiencias, sensibilidades y formación fueron claves al momento de desarrollar el trabajo. Gracias por el interés y por los ánimos y porque siempre encontramos momentos de reflexión para repensar el sentido de la producción.

En segundo lugar, mi más sincero agradecimiento al coordinador y docente de la carrera Pablo Molina, pues, desde los inicios de mi trayecto en este posgrado atendió mis consultas y necesidades, sin él la consolidación y presentación de esta indagación no sería posible, agradezco su disposición, es admirable su paciencia y su escucha.

En tercer lugar, a mi familia, quienes me acompañaron en el montaje de la obra en Colombia y fueron mi equipo en las ciudades y municipios que visitamos, sin mi madre y hermanos desplegando estas sesenta cuerdas nada de esto hubiese sido factible, gracias por ser parte de esta experiencia y por la confianza.

En cuarto lugar, quiero dedicarle un especial agradecimiento al Museo de Arte Contemporáneo Nuria Rengifo (Otavalo-Ecuador), por abrirme las puertas de la residencia Candela y haberme hecho parte este espacio de aprendizaje, gracias a la artista y directora Nuria Rengifo y a mis tutores/as de residencia; Pancho López y Alex Trujillo, fue muy importante tanto para mí como para la obra transitar esta búsqueda, lo que fue un camino intenso de creación y de divulgación en el bello país ecuatoriano.

Por último, quiero agradecer al músico y compositor catamarqueño Francisco Santillán, su creatividad e investigación sonora para construir un universo de sentido en la obra fueron fundamentales, su laboriosa dedicación en los detalles, su capacidad de comprensión y traducción de imágenes al campo del sonido hicieron que esta pieza se ampliara y conectara con múltiples sensaciones.

Todo esto no hubiese sido viable, sin el acompañamiento de todas y todos las/os que me escucharon y me abrazaron cuando pensé que nunca terminaría. A todos los seres que me prestaron su oído y dispusieron sus conocimientos para debatir sobre múltiples temas que ahora se encuentran desarrollados en este humilde trabajo, les doy las gracias, porque a pesar de mis inconsistencias, siempre encontré lugares de resguardo, puntos de apoyo y palabras inspiradoras.

## ÍNDICE

Dedicatoria

Agradecimientos

Introducción.....

### **Capítulo I. *Performance Art* y Guerra en**

**Colombia**.....

1. Muchos personajes, un mismo uniforme: breve historización del conflicto armado en Colombia
2. Obras y artistas precedentes
3. Testimonios: prácticas de duelo, prácticas de evocación

### **Capítulo II. Entramar el**

**dolor**.....

- II. 1. Los hilos: *interdependencia y precariedad, precariedad*
- II.2. El rojo, sincretismos: actos de magia
- II.3. Partitura-boceto

Conclusiones

Generales.....

Bibliografía

consultada.....

**Palabras claves:** arte y conflicto, arte anamnético, arte político, procesos de reparación, víctimas, duelo público, interdependencia, vulnerabilidad, memoria, olvido, imaginación, Colombia, Guerra.

## INTRODUCCIÓN

La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripar. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra *arruina*.

Susan Sontag (2004:9)

La guerra destruye la cultura, implosiona la trama social y amenaza intempestivamente la existencia de quienes la habitan de cerca. En esta pugna el blanco principal es la vida (social, cultural, psicológica, afectiva) de aquellos/as que se encuentran en medio de ésta, cómplices sin querer de una atmósfera de silencio. En Colombia, por más de cincuenta años el poder mortífero del ejército armado y los grupos guerrilleros, han causado el llamado “conflicto armado interno”. En los años noventa, al finalizar el apocalipsis de la guerra narco en contra del Estado, se abre paso a la mutación de los carteles hacia el paramilitarismo, acontecimiento histórico que se denomina hoy “narcodemocracia”, situación que en la actualidad sigue cobrando un sinnúmero de víctimas y que, a lo largo de la historia política del país, sistemáticamente ha develado un conjunto de mecanismos terroríficos utilizados para ejercer control, los cuales se nutren de un amplio repertorio de violencias.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario preguntarse ¿Qué puede hacer el arte por la vida hoy en un contexto de emergencia? Existen diversas maneras de hacer frente a las violencias que afectan al territorio, en este caso particular el de Colombia. El *arte de acción* es una de esas vías, ya que es un aporte cultural que tiene la capacidad de transformación, no solo por su condición de aparición, de suceso, sino de impacto y subversión.

Por ello, la propuesta artística que aquí se pone en práctica, reflexiona acerca de la posibilidad estética y ética del arte para trasmutar el dolor colectivo y hacer con ello un duelo público, para poner en jaque estos escenarios trágicos, e intentar evocar duelos que aún hoy siguen irresueltos por falta de reparación, partiendo de la hipótesis de que las experiencias traumáticas de dolor generan ciertas rupturas sociales y desgarramientos, y hay en esas fisuras posibles lugares de agencias, de emancipación, lo que deriva -quizá- a una reparación. Por estas razones, la obra habilita ‘conexiones colectivas’ que se generan a partir de encontrarnos frente al dolor de los demás, se interesa por estos ‘entramados’ de

relaciones humanas que se producen en contextos en los que la vida se vuelve cada vez más frágil.

Desde luego, entendemos la complejidad de trabajar desde una problemática tan intrincada, no obstante, reconocemos la potencia que contienen las prácticas artísticas testimoniales, que se basan principalmente en las vivencias y relatos de las víctimas de guerra, de manera que, podemos decir que es relevante que existan estas propuestas y que ocupen espacios de resistencia, en tanto reconstruir una verdad, nos aproxima a la justicia. Por consiguiente, el testimonio en esta obra actúa como alegoría y da presencia a aquello que pertenece al orden de la ausencia. Por esto, el objetivo primordial de la performance *Entramados de dolor – Poéticas del duelo* es exhumar, desenterrar, desempolvar, actualizar y recuperar memorias de dolor que han surgido en el marco del conflicto armado en Colombia, a partir de un dispositivo escenográfico que construye una narrativa testimonial y genera relaciones de *interdependencia* humana.

Asimismo, será viable hacer una incisión política por medio de la práctica artística, pensado a las artes – en su constitución- como actos de memoria, para construir una presencia que contribuya a la no repetición. De ahí que, en lo que respecta al concepto de víctima, no solo desde el campo jurídico sino también el artístico, nos aproximaremos teniendo en cuenta lo que el autor mexicano Arias Marín propone al respecto:

Se trataría de un primer paso para construir una noción de víctima a partir – sí- del cuerpo humano sufriente de la dignidad violentamente vulnerada, pero también de un cuerpo-idea levantado de su postración, enhiesto, que propone y proyecta un pensamiento posible y una práctica de resistencia y emancipación afirmada en el reconocimiento de la igualdad de todos/as (2012:4).

Lo que tomaremos de esta cita, es la lectura reflexiva sobre las posibilidades emancipadoras y críticas de la condición de víctima, lo que nos permite darle una nueva visibilidad, que estas vivencias no queden en el pasado y que la Historia deje de ser contada mirando a los/as vencedores/as. Se trata entonces, de una reflexión que convoca la re interpretación del significado *víctima* y que promueve una reconstrucción de la justicia, y como continúa diciendo Arias Marín, parece “una rearticulación necesaria que subvierte el confinamiento invisibilizante de las víctimas, evitando su aislamiento simbólico” (2012:5). Queremos que, con la muerte física de la víctima, no haya una negación hermenéutica, para que estas personas no queden en el olvido y se conviertan en un número más del cúmulo de números que abundan en nuestros países latinoamericanos.

Ahora bien ¿De qué trata esta instalación performática? El dispositivo consta de un vestuario color rojo escarlata, con toques de dorado, del cual se despliegan sesenta cuerdas -los años que lleva el conflicto armado en vigencia- elaboradas con una tela elastizada que permite mayor extensión, cada tira mide entre cinco y diez metros de largo y se suspenderán en distintos niveles en el lugar, buscando armar una red que interrumpa el

flujo de tránsito del espacio en el que intervenga la obra. Cada una de estas cuerdas estará unidas a los testimonios, que, a modo de postales, cuelgan de las tiras. En el centro de la red constituida por relatos y cuerdas, en postura de quietud, se posicionará la artista, acompañada de un paisaje sonoro que reúne los sonidos de la guerra, y todo lo que ello significa. Esta pieza sonora dura cerca de 60 minutos, -los minutos de duración de la instalación- y contiene una vasta cantidad de elementos que constituyen la historia de la guerra, entre relatos orales de los juicios, testimonios de familiares de las víctimas, además de los *alabaos*<sup>1</sup> cantos que hacen parte de la música folclórica hecha por personas que han sido afectadas por la guerra colombiana.

En este punto es preciso aclarar que, *Entramados de dolor* ya fue estrenada en Ecuador en el mes de octubre del año 2021, como producto final de la residencia artística *Candela*, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo Nuria Rengifo. Además, se logró realizar una gira en dicho país, en ciudades como Cuenca, Quito y en la sede principal del Museo (Otavalo). Asimismo, la obra viajó este año 2022 en el mes de enero a Colombia, presentándose en el departamento del Quindío, en una primera instancia en la ciudad capital (Armenia) y luego en dos municipios (Montenegro y Filandia), y finalmente concluyó su gira en el departamento de Bolívar en la ciudad principal (Cartagena de indias).

En cuanto a lo que concierne a este trabajo escrito, podemos mencionar que se centra específicamente, en fundamentar algunas decisiones tomadas para la elaboración de la performance final de la Carrera, profundizar sobre conceptos que interesan a los fines del sentido de la obra. Por supuesto, es un documento que intenta seguir reflexionando acerca de la importancia de llevar a cabo una propuesta de esta índole en el contexto argentino y particularmente de la ciudad de Córdoba, entender qué sentidos se resignifican en diversos territorios, y de qué manera a partir de una problemática que parece ser ajena se generan afectos colectivos, espacios de empatía y de conexiones interpersonales. Por lo tanto, el desarrollo del trabajo está organizado de la siguiente manera:

En el primer capítulo denominado *Performance art* y guerra en Colombia, por un lado, se despliega en un primer apartado una breve historización del conflicto armado en Colombia, partiendo desde sus inicios, reflexionando acerca de sus provocaciones y consecuencias y finalizando con temas que en la actualidad parecen no resolverse. Esta sección resulta un intento por dar cuenta del precedente que toma la obra para trabajar, desde dónde se sitúa y cuáles son los elementos históricos de los cuales se apropia.

Por otro lado, en un segundo apartado se desarrollan de manera delimitada y a partir de un panorama general, las obras y los/as artistas referentes que preceden esta investigación, de este modo destacamos sus indagaciones y las obras que, en este caso resultan más relevantes, uniendo eslabones entre sus búsquedas y nuestros intereses al respecto del tema que nos convoca. Finalmente, en un último apartado, se profundiza sobre

1 Desarrollaremos en próximos apartados el sentido que tienen los *alabaos* en la lógica de la obra.

las implicancias que tienen las prácticas de duelo colectivo y de evocación de memoria, teniendo en cuenta los testimonios como archivos de profunda relevancia, los cantos *alabaos* como medios de rememoración, y las acciones conjuntas o *communitas* que hacen frente a este tipo de problemáticas, herramientas que, en definitiva, se proponen en/con la obra que llevaremos a cabo.

En el segundo capítulo llamado Entramar el dolor, nos adentramos aún más en las nociones que dan sentido al trabajo. A lo largo del primer apartado, nos detenemos en los conceptos de *precariedad*, *precaridad* e *interdependencia* de la autora Judith Butler (2017), para dar cuenta de cómo los hechos de violencia, en este caso la guerra de un país, resaltan las relaciones de *interdependencia* humana y de qué manera a través del dispositivo performático se habilitan actos de duelo público que permiten entramados de resistencias. En un segundo apartado, nos centramos en ciertos rasgos estéticos que componen a la obra, como el color rojo y el pigmento dorado incluidos en el vestuario, así como también los elementos sincréticos alojados en las iconografías trabajadas por la artista, esta sección da cuenta de cómo los actos de imaginación con los que trabaja la obra habilitan terrenos de producción en materia de afectos, abriéndonos a experiencias del orden de ‘lo sensible’.

En el tercer y último apartado, presentamos la partitura sobre la que trabajaremos. Este boceto tiene como finalidad servir de guía para la acción, además de ser un ensayo que deriva a un sinfín de posibilidades. Hacemos uso del formato boceto, porque nos parece que se aproxima mejor a lo que queremos expresar, el dibujo en esta lógica nos sumerge en el universo de la obra y da pie a múltiples interpretaciones, jugando con la presencia y la ausencia de la artista y develando como aparecen ciertos elementos medulares en la obra.

## CAPÍTULO I.

### **PERFORMANCE ART Y GUERRA EN COLOMBIA**

---

En este primer capítulo, se desarrolla un panorama general de los antecedentes históricos y estéticos de esta investigación, por un lado, realizamos -de manera acotada- un recorrido por la historia política del país colombiano, tomando como tópico principal el conflicto armado, con la intención de comprender a este fenómeno como parte de un devenir político y sociocultural, que fue mutando y adquiriendo formas extremas en sus prácticas y que actualmente afecta a una gran cantidad de personas que viven en el territorio. Por otro lado, sin pretensiones de exhaustividad, se presenta una selección de artistas y de obras emblemáticas, que no solo constituyen precedentes para el trabajo, sino que han dejado un rastro significativo en el mundo de las artes contemporáneas y específicamente en el campo del *arte de acción*. Desde una perspectiva más específica, dicha selección permite mostrar el modo en que ciertas experiencias estéticas en el contexto colombiano, abordan tópicos relacionados con la guerra, las prácticas de memoria, el duelo público, la denuncia social, entre otros, lo que en cierta medida brinda al trabajo un marco de referencias situadas. Por último, se reflexiona acerca de ciertos elementos sustanciales que conforman la pieza y que se vinculan con prácticas de duelo y evocación, en este caso los testimonios y los cantos *alabaos*. Dichas herramientas se disponen en la obra con el fin de generar prácticas de memoria que habiliten duelos colectivos, por ello, ‘la evocación’ en esta lógica, se genera a partir de los archivos testimoniales y de los rituales de luto.

## **1. Muchos personajes, un mismo uniforme: breve historización del Conflicto Armado en Colombia**

Para los habitantes de los poblados donde esos personajes aparecen, un mismo uniforme sugeriría la idea de tratarse de un único personaje, un mismo ejército; pero en realidad es una práctica de enmascaramiento utilizada por los distintos actores en conflicto.

Ileana Diéguez (2013:81)

Desde la infancia quienes habitamos el territorio colombiano escuchamos términos como; “paraco”, “guerrillero” o “militar”, son expresiones que por iteración hemos corporizado y que a estas alturas ya hacen parte de nuestra jerga nacional. Cuando crecemos y atravesamos nuestras ciudades observamos el movimiento migratorio de las personas desplazadas por el conflicto, los/las vemos caminar con sus casas en las espaldas pidiendo ayuda en cada esquina, viviendo en las calles en completa desidia. Nuestras vidas -por muy jóvenes o viejos/as que seamos- se han construido y desarrollado en un país en situación de emergencia, en donde cada día muere y/o nace una persona en este contexto. Muchos/as de nosotros/as entendemos que existe una guerra, aunque no podamos ponerla en palabras, lo sabemos porque a diario evidenciamos todo tipo de consecuencias, tenemos familiares desaparecidos, fuimos obligados/as a pertenecer a estos grupos o vivimos bajo el miedo y la presión de estar en zonas tomadas por los/as uniformados/as, sujetos/as que paradójicamente parecen portar el mismo atuendo, tener medidas de ataque similares y poseer las mismas motivaciones, por lo que resulta muy difícil reconocerlos/as.

Entendemos que con tantos años de conflicto y de vivenciar todo tipo de crueldad, la guerra se convierta en un factor condicionante propio de la sociedad colombiana. Han sido generaciones tras generaciones las que hemos vivido en carne propia los estragos de este problema, por ello inferir las razones resulta una tarea compleja, aun así, para comprender y reconstruir de manera sintética cómo se desencadenó esta colisión político-social denominada “conflicto armado interno”, podemos remontarnos a la década de los años cincuenta del siglo XX, cuando diversos grupos antiestatales inauguraron este periodo de la historia política del país.

Digamos que entre 1946 y 1966 hubo un recrudecimiento de las disputas políticas y un fuerte desarrollo del gobierno militar. Esta fase conocida como “la violencia” se remonta a una guerra civil, enmarcada en una etapa sangrienta en la que Colombia estuvo radicalmente dividida, entre quienes daban su apoyo a los partidos liberales y los/as que estaban de acuerdo con los conservadores. A partir de este período, hemos advertido la aparición sucesiva de guerrillas, narcotraficantes y grupos paramilitares. Así es que, desde entonces esta guerra con más de ocho millones de víctimas generadas en este contexto<sup>2</sup> afecta de manera abrupta y trágica la vida social, psicológica, espiritual y afectiva, de una gran parte de los individuos que habitan el país.

Sin embargo, los conflictos no cesan, si volvemos a la historia encontramos que, en los años ochenta hubo una progresión vehemente del mercado de la coca y la conformación de lo que luego llamaríamos “narcoterrorismo” o bien “narcoparamilitarismo”<sup>3</sup>, una combinación perfectamente explosiva entre los narcos y los grupos paramilitares, lo que hizo que esta contienda, que ya había generado grandes destrozos, asumiera consecuencias aún más luctuosas. Por cierto, el Estado colombiano tiene una extensa historia de democracia cercenada, lo que ha generado escenarios de violencia muy variados. Entre 1987 y 1990 tuvimos cuatro candidatos a presidentes asesinados por estas problemáticas políticas de la época. En este punto es relevante mencionar que, sumado a todos estos sucesos que empiezan a cobrar más fuerza en la época de los ochenta, aparece -en estrecha relación con el asesinato de algunos candidatos-, la compleja figura de Pablo Escobar. En esta época entre la década de los ochenta y los noventa, la corrupción estatal fue trepidante; políticas nocivas, Estados ausentes, y una grave situación de pánico general en consecuencia de varios atentados terroristas realizados por Escobar y sus colegas en las principales ciudades del país<sup>4</sup>.

Estas tensiones sociales permitieron que los grupos armados tuvieran una permanencia por décadas en el territorio colombiano, ya que había una ausencia de políticas que contrarrestaran los efectos producidos por los atropellos de estas agrupaciones. Las prácticas de estos actores armados, se basan en crímenes de lesa humanidad que incluyen el asesinato de miles de personas de manera abrupta, además de torturas, desapariciones forzadas, violaciones, mutilaciones, falsos positivos<sup>5</sup>, actos terroristas por doquier,

2Información extraída de Naciones Unidas – Derechos Humanos (Colombia). <https://www.hchr.org.co/index.php/77-boletin/analisis/4441-quienes-son-victimas-en-colombia#:~:text=Los%20registros%20de%20la%20Unidad,el%20conflicto%20armado%20en%20Colombia>. Recuperado: 1 de abril de 2022.

3 Para mayor información sobre estos conceptos, véase en: Giraldo Moreno, Javier (2015). *Aportes sobre el origen del conflicto armado en Colombia, su persistencia y sus impactos*. Medellín: Universidad de Antioquia.

4 Él representaba el liderazgo de una serie de organizaciones que, además de traficar drogas, se habían convertido en actores significativos del proceso de dominación social. Cualquier ataque a los intereses de estas organizaciones implicaba una reacción de otros sectores sociales, tanto dominadores como dominados, que veían afectados sus intereses (Duncan, 2013: 252).

5 El término falso positivo entró en el vocabulario de la prensa en 2006 cuando se encontró que una serie de bombas descubiertas y desactivadas por las fuerzas de seguridad en Bogotá no fueron puestas por las FARC,

masacres en masas, desplazamientos, en definitiva, la violación sistemática de los derechos fundamentales de los individuos que habitan el territorio, y como dice el documentalista Stephen Ferry, en Colombia se es vulnerable solo por el hecho de pertenecer a una “opción de vida” (2012:15).

En conclusión, más allá de los datos históricos y cuantitativos que nos deja hoy el conflicto en Colombia, podemos considerar que el impacto más sensible y que resuena de este problema, son los millares de individuos arrancados de manera cruel de sus entornos familiares, las numerosas masacres que hasta el presente no han sido reparadas por la justicia, que todavía desconocemos algunos nombres, porque los cuerpos no han podido ser encontrados, o no se han logrado identificar de ninguna manera. Sabemos que en este problema hay muchas víctimas, aunque no lo parezca, en definitiva ser parte de estos grupos también te convierte en una, pues muchas veces se participa como una estrategia de supervivencia, porque son nuestros niños/as, nuestros/as jóvenes la carne de cañón de la que se nutren los grupos de poder, bajo la influencia de una retórica revolucionaria, salvacionista, dado que en países como el nuestro genera mayor seguridad tener un arma en la mano que un libro en la mesa, son ellos/as quienes han sido invitados/as al juego macabro de defenderse del “enemigo”, aunque el enemigo sea uno/a igual, tenga su misma edad, su mismo apellido o lleve puesto el mismo uniforme, porque como dice Diéguez: “el arte del enmascaramiento supone una transformación, una borradura de identidad, una dualidad o multiplicidad de rostros que dificultan cualquier identificación” (2013:81).

como reportaron los oficiales, sino por agentes de Inteligencia del Ejército que buscaban ganar méritos por frustrar acciones terror (Ferry, 2012:60).

## 2. Obras y artistas precedentes

Somos mortales y el arte nos ofrece la experiencia de la trascendencia: no en la idea, no en la creencia, no en el concepto, sino en la experimentación infinita de lo sensible.

Víctor Viviescas (2016:5)

En los contextos de mayor conflicto humano o en las situaciones de horror, las acciones artísticas trabajan sobre memorias poéticas que intentan subvertir ‘lo doloroso’, para trascender la alienación y desmitificar la narrativa de enemistad que producen las hegemonías culturales y mediáticas de los discursos de guerra, lo que posibilita una reflexión de sus representaciones, reproducciones o impactos en la vida social.

En el *arte de acción* colombiano y contemporáneo, encontramos -en un panorama general-, antecedentes artísticos que dialogan con la compleja y cruel historia política -mencionada en el apartado anterior- del país, algunos desde una perspectiva abstracta, simbólica e implícita y otros más frontales y sin escrúpulos, para en definitiva, denunciar un tema en común que es de la guerra, puesto que, como dice la autora colombiana Correa Bohórquez: “el conflicto afecta de una manera tan radical, tan contundente la vida social y humana –incluidos el arte y su sentido y sus modos de proceder– que parece un desafío no considerar el conflicto como determinante del arte” (2016:6).

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible vincular la performance final de la carrera, con algunas referencias que encontramos en este marco, ya que *Entramados de dolor* trabaja a partir de estos tópicos, en donde el duelo específicamente aparece como un aspecto ontológico relacionado con la memoria histórica. Como mencionamos antes, en Colombia el arte de la *performance* se encuentra atravesado por una realidad histórica, política y cultural, devenida de un pasado y un presente cruento, por lo tanto: “somos una nación violenta, lo que nos une es el dolor, la violencia, la guerra; en la memoria tenemos - y lo expresamos en el arte- el retorno de un pasado común doloroso y común que nos une como hermanos y hermanas” (Correa Bohórquez, 2010:2). Tantas ausencias reconfiguran necesariamente el vínculo entre *performance* y duelo, puesto que la atrocidad de la guerra desborda los límites de todo, por ello, el *arte de acción* en esta clave, busca jugar con ‘lo irrepresentable’ para propiciar eventos poético-políticos en su aprehensión de lo real, operaciones que indudablemente permiten la producción de sentido, o mejor dicho, la resignificación del sentido, ya que la *performance* en su condición de aparición, de suceso, despliega su potencialidad como “conducta restaurada” (Schechner 2000:107).

Ahora bien, de manera acotada mencionaremos algunas/os referentes, que tienen estrecha relación con la performance que desarrollaremos como trabajo final de carrera, y que resultan pilares importantes al momento de pensar en un marco que antecede esta investigación.

En primer lugar, se destaca el trabajo de Juan Manuel Echevarría (Colombia - Medellín, 1947), fotógrafo y productor de video. A lo largo de su recorrido como artista se ha centrado en mostrar las consecuencias del conflicto colombiano en zona rurales, trabajando directamente con las víctimas sobrevivientes, y en el último tiempo ha focalizado su trabajo en los cuerpos de personas no reconocidas (NN) encontradas en algunos ríos de Colombia, con el fin de sensibilizar, informar y denunciar, los estragos de la guerra armada.

Una producción que da cuenta de este interés es *Réquiem NN*<sup>6</sup>, conformada por tres obras: una serie fotográfica (2006-2015), 12 videos con el título *Novenarios en espera* (2012) y un documental (2013) de 70 minutos. *Réquiem NN* es una obra que se concentra en los duelos no realizados, en la memoria y la humanización de los/as muertos/as.



**Figura 1.** *Réquiem NN* (2006-2013)

A través de estas fotografías lenticulares el artista antioqueño da cuenta de los cientos de cuerpos arrojados en el Río Magdalena (Colombia), estos cadáveres o partes de los mismos, han sido rescatados por los habitantes de Puerto Berrio (Antioquia) y luego enterrados en el cementerio del pueblo. Algunas personas bautizan a estos seres sin nombres con sus propios apellidos, otorgándoles así una identidad. Lo que hace Echevarría con estos registros es mostrar cómo la ceremonia del duelo, es un medio que da cuenta de

<sup>6</sup> Figura 1, fotografías de la obra *Réquiem NN* (2006-2015). Extraída del sitio web oficial del artista: <https://jmechavarria.com/en/work/requiem-nn/>. Recuperado: 13 de mayo del 2022.

las resistencias colectivas, porque la intención de esos cuerpos flotando en el río, era desaparecer.

En segundo lugar, se encuentra la artista Doris Salcedo (Colombia-Bogotá, 1958) escultora colombiana, llamada también “la narradora del dolor” puesto que, por años ha trabajado en los contextos de horror y trauma de su territorio, tomando como eje la realidad de las víctimas y las ausencias que dejan los seres queridos en la vida cotidiana de sus familiares, además de ahondar sobre la melancolía social que implica para toda una comunidad aceptar la pérdida. Esta artista bogotana trabaja principalmente sobre esculturas e instalaciones que se conforman a partir de los elementos que los familiares de las víctimas le otorgan, o que en diversos casos tienen vínculos directos con algún evento ocurrido en el marco del conflicto. Como vemos en la siguiente obra llamada *1550 sillas: una topografía de la guerra* (2003)<sup>7</sup>.



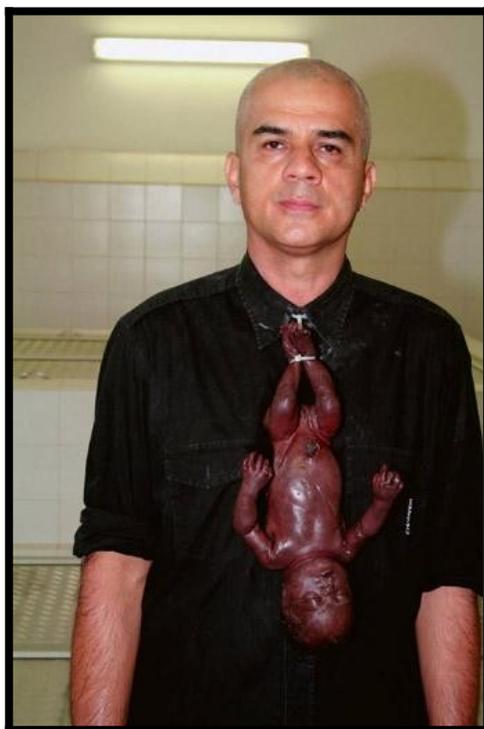
**Figura 2.** *1550 sillas: una topografía de la guerra* (2003)

Esta instalación *site-specific* realizada en la Bienal de Estambul (Turquía), estuvo compuesta por 1.550 sillas de madera, apiladas entre dos edificios del centro de la ciudad.

<sup>7</sup> Figura 2, fotografía de la obra de Salcedo *1550 sillas: una topografía de la guerra* (2003). Instalación en espacio público para la 8ª Bienal Internacional de Estambul. Extraída del sitio web: <https://historia-arte.com/obras/1550-sillas>. Recuperado: 13 de mayo del 2022.

La obra construye una narrativa que nos remite a las fosas comunes de víctimas anónimas en los tiempos de guerra. Salcedo toma un elemento cotidiano que evoca miles de ausencias, y logra con esto un acontecimiento performático que irrumpe en el espacio público y se manifiesta como un acto de memoria.

En tercer lugar y en esta misma línea encontramos el trabajo de Rosemberg Sandoval (Colombia- Cartago-Valle, 1959), artista que hace años desarrolla obras con gran impacto social, que transgreden las formas tradicionales de hacer y entender el arte, y que al mismo tiempo ponen en jaque aspectos como el de moralidad, muerte, memoria y exterminio. Rosemberg trabaja sustancialmente a partir de acciones que giran en torno a lo ‘marginal’ y lo ‘inhumano’, ejerciendo una crítica a las condiciones de supervivencia que viven diversas comunidades que habitan el país. Una obra emblemática de este performer es *Caudillo con bebé* (2000-2007)<sup>8</sup>.



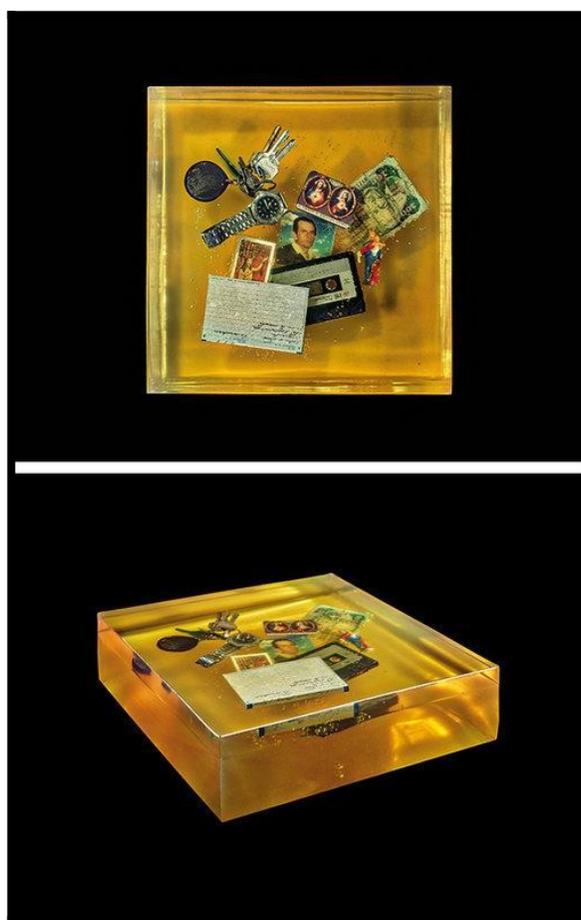
***Figura 3. Caudillo con bebé***  
(2000-2007)

En esta obra Sandoval aparece posando ante la cámara con el cadáver de una recién nacida colgado de su cuello, lo hace para criticar de manera fulminante la negligencia estatal que viven las infancias en situación de guerra. Este trabajo, que aborda un caso real, en donde

<sup>8</sup> Figura 3, fotografía de la obra de Rosemberg Sandoval *Caudillo con bebé* (2000-2007). Registro fotográfico de una performance privada. Extraída del sitio oficial del artista: [https://www.rosebergsandoval.com/caudillo\\_con\\_bebe.htm](https://www.rosebergsandoval.com/caudillo_con_bebe.htm). Recuperado: 15 de mayo del 2022.

una madre y su niña murieron a causa de la pobreza extrema, se presenta como una denuncia hiriente a las políticas de gestión del poder económico y territorial en Colombia.

Por último y no menos importante se encuentra el trabajo de la artista visual Erika Diettes (Cali- Colombia, 1978). Su proyecto plantea un encuentro directo con el duelo, a partir de una mirada estética íntima y profunda. La obra de la caleña se centra principalmente en el dolor y la muerte, trabajando de primera mano con testigos y damnificados de diversos conflictos sociales y políticos de Colombia. En sus obras, ellas y ellos son protagonistas y a la vez abren camino a reflexiones en torno a la herida, la ausencia, y el duelo no realizado.



*Figura 4. Relicarios (2011-2015)*

En la obra *Relicarios* (2011-2015)<sup>9</sup> Diettes trabaja con objetos de personas asesinadas y desaparecidas por el conflicto. Estas piezas se construyen mediante una donación de objetos por parte de familiares o amigos/as, consagrada a la memoria de los/as

<sup>9</sup> Figura 4. Imagen extraída del sitio web oficial de la artista: <https://www.erikadiettes.com/artista>  
Recuperado: 15 de mayo del 2022.

dolientes. Lo que hace la artista es un proceso de preservación a través de un material llamado tripolímero de caucho, ésta encapsula dichos objetos y como resultado obtiene 180 relicarios en forma de lápidas. Diettes no solo documenta y archiva estos objetos a manera de “testimonios objetuales” sino que, propicia un duelo público – en diversos espacios del país y del mundo- por estas pérdidas y dignifica la memoria de las víctimas, a contrapelo de las formas y los discursos oficiales.

En resumen, las obras y los artistas que se han mencionado hasta aquí, constituyen un antecedente importante para este trabajo, tanto sus investigaciones como sus recorridos artísticos, representan un legado significativo y valioso para pensar el cruce entre *performance*, memoria y duelo, dado que, desde distintas perspectivas y en lo que concierne al conflicto armado, posibilitan una reflexión crítica y de denuncia necesaria para entender este problema y encontrar como artistas modos propios para abordarlo, para producir disturbios, desfijar representaciones y desnaturalizar las estructuras sociales que avalan este fenómeno tanatopolítico.

Se logra entrever entonces que, en el arte de *performance* colombiano contracultural, existe un esfuerzo por reconstruir un pasado y un futuro en común, reinventar una identidad nacional desde la emancipación y la ruptura del *statu quo*, en definitiva, una forma de asumirnos y entendernos como nación por fuera del poder armado.

### 3. Testimonios: prácticas de duelo, prácticas de evocación

*Qué bonita está la tumba  
No hay cadáver dentro de ella  
No hay cadáver dentro de ella  
Solamente la acompañan  
De luto las cuatro velas  
De luto las cuatro velas*

Tamafrí- Que bonita está la tumba  
(*Alabao*, canto a la muerte)

La memoria social se construye mediante actos narrativos que implican la relación con otros/as. Es a partir de estas acciones mnemónicas como reconocemos y/o nombramos lo que pertenece al campo de ‘lo inefable’. Las prácticas de memoria en terrenos luctuosos específicamente, nos proporcionan lugares de enunciación para la reconstrucción de una comunidad que ha sido borrada y silenciada, por medio de estas experiencias asumimos un compromiso social que inexorablemente crea una contrarrealidad.

Por lo anterior, podemos mencionar que la obra *Entramados de dolor - Poéticas del duelo*, se gesta en la siguiente pregunta: ¿Cómo producir tejidos de memorias para que sobrevivan las resistencias y los pedidos de justicia? Para profundizar en este interrogante, será viable hacer una incisión política por medio de la práctica artística, pensado a las artes – en su constitución- como actos de memoria, que construyen una presencia estética con el propósito de contribuir a una reparación. A partir de este interrogante, interesa habilitar una práctica de memoria que -en su condición performativa-, permita llevar a cabo un duelo público, un acto de rememoración, de recuperación, por medio de procedimientos poéticos que buscan subvertir el olvido, ya que entendemos que la memoria se inscribe en la vida social como una huella, por ello, esta obra instalativa intenta trazar un *graphos* (imagen o dibujo fuertemente conexo) que posibilite “operaciones de evocación” (Diéguez, 2013:31), poniendo en práctica alegorías de duelo, de muerte y de restauración.

Por consiguiente, estos “tejidos” podemos pensarlos como escrituras en el espacio, entramados que se componen por un conjunto de puntos unidos por líneas, que se

constituyen por medio del vestuario escénico, compuesto – como mencionamos más arriba- por el vestido, las cuerdas, los testimonios, estos últimos han sido recopilados de sitios oficiales como el Centro Nacional de Memoria Histórica, también del Comité Nacional de la Cruz Roja, y del proyecto de Memoria Histórica “La guerra que no hemos visto” de la Fundación Puntos de encuentro<sup>10</sup>, además en el año 2021 se abrió un espacio de escucha, donde algunas personas pudieron enviar mensajes anónimos contando sus propias historias o las de sus familiares, esto se realizó a través del mail y las redes personales de la artista, con el fin de que estos textos fueran parte de la obra y pudieran ser leídos por otros/as, lo que conllevó a un proceso de recuperación arduo, que finalmente derivó a trabajar con más de sesenta testimonios, además del paisaje sonoro en el que escucharemos entrevistas, juicios orales, y *alabaos*<sup>11</sup>, asimismo con los/as participantes, que en esta ocasión serán ejecutantes, espectadores/as, oyentes y lectores/as. Por su parte, es preciso aclarar que, en estos cantos ceremoniales llamados *alabaos* hay una intención de duelar y despedir públicamente a nuestros/as muertos/as, asimilar la pérdida de los seres queridos.

Por su parte, estos archivos etnomusicológicos que se despliegan polifónicamente por el espacio a manera de llanto, convocan ceremonias de duelo, pasaron de ser cantos sacramentales, similares a los cantos gregorianos, para ser cantos profanos, que se brindan como culto a los/ fallecidos/as o desaparecidos/as y componen la identidad afrocolombiana. Los *alabaos* son la vía de la catarsis, un género de oralidad transgeneracional que, en la mayoría de los casos, es una de las formas que tienen las comunidades afros de hacer resiliencia frente al daño ejercido por la violencia armada en los territorios negros del país. En este sentido, estos cantos serán una pieza fundamental de la obra que nos permitirá - quizá- ingresar en un terreno de duelo, salir de la suspensión y del mutismo para encontrar una forma de hacer presencia frente a miles de ausencias, puesto que como menciona la autora Ileana Diéguez:

En escenarios donde los cuerpos son desaparecidos o intervenidos hasta borrarles toda identidad, los rituales fúnebres, los duelos, como la justicia, están detenidos, suspendidos. En estos contextos la problemática arte y duelo pasa por la problemática de la ausencia del cuerpo, por los desafíos en torno a los modos de dar cuenta de esas ausencias (2013:31).

Siguiendo con lo anterior es factible pensar que, estas prácticas de duelo se generan partiendo de una memoria colectiva – situada en el contexto colombiano- que se construye en relación a diversas memorias individuales, que, en este sentido, dan cuenta de la experiencia de haber atravesado un proceso traumático, vinculado con la guerra armada en

10Para mayor información véase en: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/> <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/feature/colombia-feature-2011-14-04.htm> y en <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/pinturas/>.

11 Los *alabaos* hacen parte de los rituales mortuorios ancestrales de las comunidades afrodescendientes del pacífico colombiano y otros sectores golpeados por la guerra en el país. Desde muy pequeños/as escuchamos de nuestras abuelas, madres o tías estos cantos cuando muere alguien cercano, permite una purga curativa que se comparte en grupo, en comunidad.

Colombia. lo que intentaremos –en el contexto argentino-cordobés- es abrir estas memorias individuales y colectivas para crear un *communitas*, que no dependa de la nacionalidad o la situación personal de quienes participan, sino que invite a empatizar con el dolor por la pérdida de otro ser humano, porque como continúa diciendo Diéguez “la pérdida como experiencia límite –el más rotundo de los límites- que nos deja en soledad, dio lugar intempestivamente a una *communitas* que desafiaba la estructura de sumisión al miedo y corporizaba el derecho público a llorar la muerte” (2013:32).

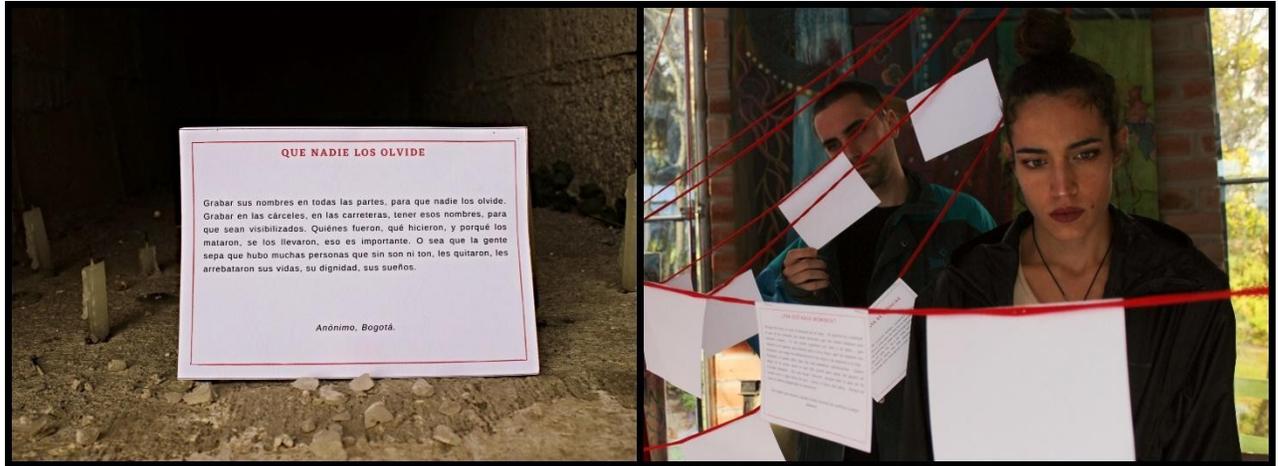
Este derecho del que habla Diéguez, es un motor por el cual queremos que esta problemática sea visible, que ocupe lugar en el debate público y deje de habitar los espacios privados, dicho de otro modo; que estos duelos detenidos en el tiempo, suspendidos por la justicia tomen sentido en espacios no normativos y que a través de esta práctica de evocación ejerzamos nuestro derecho a aparecer, porque como menciona la autora norteamericana Judith Butler:

Quando los cuerpos se reúnen con el fin de expresar su indignación y representar su existencia plural en el espacio público, están planteando a la vez demandas más amplias: estos cuerpos solicitan que se los reconozca, que se los valore, al tiempo que ejercen su derecho a la aparición, su libertad, y reclaman una vida vivible (2017:33)

Es por esto, que los testimonios funcionan como archivos valiosos para este reconocimiento, son -en este marco- organismos vivos, con historias. Compartirlos es hacer por estas víctimas ausentes un duelo colectivo, una forma de darles lugar, de darles cuerpo, puesto que como expresa Dieguez: “cuando testimoniamos salvamos a otros y otras del olvido, enunciar es dar un cuerpo y un lugar, aun cuando sea un cuerpo espectral y de la imagen” (2018)<sup>12</sup>. Este cuerpo espectral en este acontecimiento se completará –quizá- con la presencia de quien lee o quien escucha, posibilitando entonces un proceso de inteligibilidad y empatía con aquellas memorias dolorosas.

En esta misma línea, pensamos que los testimonios pueden funcionar como conductas restauradas, ya que como menciona Schechner (2000) la conducta restaurada está “por fuera de” por ello puede ser modificada, reescrita, aunque haga parte del pasado por lo tanto es posible trabajar en ella, reinterpretarla. El autor también afirma que: “la conducta restaurada es simbólica y reflexiva, no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente” (2000:86).

12 Conferencia "Investigar y Excavar. La politicidad de nuestros afectos". Por Ileana Diéguez, México 2018. Link: [https://www.youtube.com/watch?v=U8PTB63b\\_6Y&t=3439s&ab\\_channel=MestizaChile](https://www.youtube.com/watch?v=U8PTB63b_6Y&t=3439s&ab_channel=MestizaChile). Recuperado: 15 de agosto de 2021.



*Figura 5. Testimonios*

Cada uno de estos relatos (orales y escritos) constituyen cintas de conducta que se resignifican en cada lectura o cada vez que los escuchamos, por ello, como conducta restaurada el testimonio puede ser transmitido y transformado al mismo tiempo, por lo tanto, se convierte – en el marco de esta performance- en un material de profunda importancia no solo para el trabajo de la memoria, sino también para el de la reparación simbólica<sup>13</sup>.

Siguiendo con esto, podemos destacar del mismo autor la noción de ritual, ya que, con el ritual, indudablemente hay algo que se transforma en mayor o en menor medida de acuerdo a la intención de éste. En sus teorías sobre ritual Schechner, aclara que: “los rituales son memoria en acción, codificada en acciones” (2012:95), el autor destaca la existencia de dos variantes principales, rituales sagrados y seculares. En relación a esto, es posible afirmar que *Entramados de dolor*, se sitúa en una liminalidad entre lo sacro y lo secular, en tanto el ritual por la muerte y por la memoria, se ponen en juego. En este sentido, si pensamos al ritual como acción, es plausible entonces enmarcar este acontecimiento en sí mismo como ritual de duelos. Asimismo, para el autor los rituales humanos “transportan a las personas de una fase vital a otra” (2012:113), por ello los rituales luctuosos son pasajes, en los que indudablemente hay un cambio de estado, lo que habilita una fase liminar que como explica luego Victor Turner -citado por Schechner (2012:114)- con frecuencia se asemeja a esta liminalidad con la muerte, un lugar en transición.

En resumidas cuentas, se puede afirmar que, en el interior de la obra, la memoria en términos de conducta restaurada y de ritual se convierte en una práctica de evocación, de

<sup>13</sup> Figura 5. La primera fotografía es de uno de los testimonios dentro del nicho de una tumba indígena del cementerio de Otavalo-Ecuador. La segunda foto, es del vestido instalado en la entrada principal del Museo de Arte Contemporáneo Nuria Rengifo (Ecuador). Ambas fotografías fueron tomadas por la artista en el mes de octubre del año 2021.

visibilidad y transgresión. Cada relato de la obra da cuenta de una vivencia que, en cada lectura, en cada voz, toma un nuevo sentido y a su vez se conecta con otros sentidos posibles.

En conclusión, la memoria en su valor singular de dar testimonio del pasado, de otorgar sentido al presente y proyectar posibles futuros menos injustos, hace que estos relatos no queden como los cuerpos en los ríos, en el anonimato, por ende, creemos que estos actos de evocación que se generan a través de *Entramados de dolor* -con los recursos antes mencionados-, facilitarán que esta problemática circule en otras esferas sociales, que trascienda territorios, contextos, y que se instale – por un instante en el tiempo- en un nuevo imperativo categórico: recordar para no repetir.

## CAPÍTULO II.

### ENTRAMAR EL DOLOR

---

En el capítulo anterior, nos adentramos en los antecedentes que constituyen tanto a la producción como al trabajo de investigación, desde cuestiones histórico-políticas que permiten entender cuál es el marco y el objeto del problema, hasta un panorama general - aunque incompleto- de diferentes artistas y obras vinculadas con el campo de la *performance art* en Colombia, que trabajan principalmente sobre cuestiones relacionadas con la guerra colombiana. En el último apartado de ese primer capítulo, anticipamos ciertas decisiones en relación a las prácticas de memoria, de evocación y de duelo, como fueron - en este caso- por un lado, los testimonios y por el otro, los *alabaos*. Ahora bien, en este capítulo nos centramos específicamente en las decisiones estéticas, en términos de sentido, a los efectos de reflexionar cómo se entrelazan ciertas alegorías y símbolos con la instalación *Entramados de dolor*, y desde que lectura trabajamos con ellos. Asimismo, se abordan conceptos fundamentales de autoras como Judith Butler e Ileana Diéguez, que facilitan este diálogo y que permiten dicha creación de sentido, tanto para la obra como para el desarrollo teórico en este caso, puesto que, a partir de ciertas nociones es posible pensar la hipótesis de trabajo, inmiscuyéndonos en cada una de ellas, e interactuando en conjunto con diversos detalles que hacen a la pieza artística. Finalmente se plantea el boceto/partitura de la obra, a modo de ensayo, en el que veremos a través del dibujo los fragmentos de la obra y sus posibles apariciones, en este aspecto, el boceto nos permite construir el devenir de la instalación en tiempo y espacio. Cada parte se compone de otras y se performa mediante este encuentro.

## II.1. Los hilos: *precariedad, precaridad e interdependencia*

La designación de un infierno nada nos dice, desde luego, sobre cómo sacar a la gente de ese infierno, cómo mitigar sus llamas. Con todo, parece un bien en sí mismo reconocer, haber ampliado nuestra noción de cuánto sufrimiento a causa de la perversidad humana hay en un mundo compartido con los demás.

Susan Sontag (2004:50).

Como lo hemos señalado en el apartado anterior, el dolor nos conecta voluntaria o involuntariamente a otros/as, estamos unidos/as en virtud de que todos/as somos vulnerables. Éste crea lazos que nos vinculan como humanidad y como sociedad, estos enlaces nos -dice Butler (2006)- constituyen lo que somos y se manifiestan a diario. Puntualmente en el marco de los procesos armados, entendemos que si alguien es afectado/a y tal afección -ya sea por exterminio o desaparición- es conocida por todos/as, este acto, por ajeno que parezca es un acto aleccionador, punitivo, que amenaza la vida de los/as demás habitantes de ese territorio.

En esta lógica, los más de sesenta hilos se instalan en el espacio a modo de red, conectando tanto a quien realiza la acción, como a los testimonios y a su vez a quienes participan. Esta red de hilos despliega ese *graphos* -del que hablábamos anteriormente- en el espacio, dichos *graphos* permiten visualizar las interrelaciones entre unidades que interactúan unas con otras, lo que, en resumidas cuentas, constituye en la obra una imagen poética (visual y sonora), que pretende simbolizar la interdependencia humana en su relación con el dolor<sup>14</sup>.

14 Figura 6. Fotografías realizadas por la artista María Fernanda Vizcaino De Río, en la presentación de la obra en la ciudad de Cartagena de Indias (enero-2022). Las manos son de familiares y amigos/as de la artista, quienes colaboraron en el despliegue de los hilos.



*Figura 6. Los hilos*

Para entender esta última noción, es preciso remitirnos en primera instancia a los conceptos de *precaridad* y *precariedad* de Judith Butler (2017), ya que nos sirven a los fines de esta reflexión. La autora norteamericana menciona que toda vida humana -de base- es precaria, ya que depende de otros para ser vivida, es además indudablemente vulnerable, pues no solo está expuesta a otros/as, sino que también a la violencia y todo tipo de adversidades, ya que – como menciona la autora-, nuestra existencia como seres corporales dependientes desde nuestro nacimiento a un/una otro/a, nos enfrenta a dilemas sociales en los que no todos/as ingresamos de la misma manera en la categoría de ‘lo humano’, ni somos reconocidos/as como tal, una cuestión diferencial que muestra cómo la subsistencia humana depende también de los entramados sociales relacionados con el poder biopolítico, en tanto hay vidas en las que se maximizan las condiciones de extrema supervivencia.

Lo que la autora explica es que, no controlamos del todo las condiciones que determinan nuestra vida, y afirma que: “la *precariedad* es algo más que un principio existencial; cualquiera de nosotros podría verse expuesto a la indigencia, la enfermedad, las lesiones corporales, el debilitamiento o incluso la muerte a causa de hechos o procesos que escapan de nuestro control” (2017:28). Con mayor precisión podemos decir que, la *precariedad* es una categoría que abarca a todos/as aquellos/as que escapan de los marcos de inteligibilidad disponibles en las lógicas de la norma, para quienes las condiciones de vida cambian simplemente por cuestiones de género, clase, identidad étnica, cultural, etc. Es decir, aunque somos seres precarios desde nuestro nacimiento, la vulnerabilidad y la *precariedad* no son meras “condiciones” de la vida humana, sino el resultado de una decisión política por impedir que ciertas poblaciones sean parte de las redes socioculturales de contención, que – dentro de esta perspectiva- obstruyen o facilitan la posibilidad de vivir de manera digna. Es allí como toma sentido la noción de *precaridad*.

Por su parte la *precaridad* remite a una condición impuesta políticamente, en las que ciertos individuos sufren la ausencia de estas tramas de protección; sociales, económicas, culturales, afectivas, etc. En consecuencia, quedan totalmente propensos y amenazados por tal falta de apoyo. La *precaridad* nos expone como seres sociales, dependientes de todo un sistema de relaciones que habilita o no una vida vivible, ya no solo

como seres “naturalmente precarios” sino que, intervenidos por políticas que pueden agudizar nuestro estado de vulnerabilidad. Como afirma la autora más adelante: “la *precariedad* no es más que la distribución diferenciada de la *precariedad*. Los grupos más expuestos a ella son los que más riesgo tienen de caer en la pobreza y el hambre, de sufrir enfermedades, desplazamientos y violencia, por cuanto no cuentan con formas adecuadas de protección o restitución” (Butler, 2017:40).

Estos modos diferenciales de la *precariedad* se dan -de manera continua- en el contexto de la guerra colombiana, porque muchas de estas instituciones sociales que deberían estar diseñadas para minimizar las condiciones de vulnerabilidad, son las que principalmente llevan al extremo prácticas de precarización, de irreconocibilidad de la vida de algunos humanos por sobre otros, porque como dice Butler “se da una contradicción manifiesta: un grupo de humanos es reconocido como humano mientras que otro formado por el mismo tipo de criaturas biológicas no goza de ese reconocimiento (2017:43)”. Lo que se genera con estas acciones es una producción y reproducción de vulnerabilidad desigualmente repartida, una constatación sistémica de que hay vidas que importan más que otras y que existen guerras que importan más que otras, porque no son reconocidas como tal, en tanto lo que parece complicado es “existir en los límites de la reconocibilidad, una situación que, según las circunstancias de cada cual, puede ser terrible y extenuante” (2017:46).

Por ello sostenemos que -en su mayoría- las víctimas que son el motor de esta obra, parecen no ingresar en estas matrices de inteligibilidad disponibles, por ende, sus vidas no son tomadas como vidas, ni a sus muertes les ha sido otorgado un reconocimiento que implique una verdadera reparación, porque en definitiva nadie – excepto sus familiares o las personas afectadas- las reclaman ni como vidas ni como muertes. Por consiguiente, se puede pensar que, una de las formas de dar lugar a estas existencias y crear lazos para afirmarnos en la escena de la aparición, es entendernos como seres interdependientes y que, como seres precarios y sensibles de ser precarizados, los medios que aún nos quedan como sociedad son las alianzas y las subversiones.

Ahora bien, ¿De qué manera es posible crear un *graphos* en el espacio a partir de una performance que dé cuenta de nuestra *interdependencia* humana y genere alianza y sujeción? Este es el cuestionamiento al que deriva la obra, porque sabemos -cómo mencionamos antes- que la acción conjunta puede ser una forma de poner en cuestión los órdenes establecidos, una vía de emancipación y resistencia necesaria para enfrentar los poderes tanatopolíticos<sup>15</sup>.

La tanatopolítica en esta lógica, se manifiesta en estos poderes soberanos de grupos armados que en la contemporaneidad funcionan con ciertas matrices de exterminio en

15 El término tanatopolítica se refiere a aquella política que obra la muerte. Este nombre se emplea - particularmente- en el mundo contemporáneo, y deviene de las relecturas sobre el concepto de biopolítica de Foucault (2002). En el marco de este trabajo, esta clave funciona para pensar los dispositivos de captura de la vida, que toman a la muerte como motor para el desarrollo social, lo que nombra Bisset -retomando las lecturas de Agamben (1980)- como “la máquina de la muerte” o el poder de “hacer morir” (2010:247).

donde “lo central es la necesaria muerte de algunos, para la expansión de la vida de otros” (Biset, 2010:251). Por ello, *Entramados de dolor* abre espacio a generar estas alianzas, enfatiza en la idea de que hay otros/as que nos faltan y rechaza esta aniquilación sistemática ocurrida en nuestros países latinoamericanos, por esto, se abre al espacio público permitiendo que la narrativa se construya con otros/as.

Es plausible, que estas interacciones nos lleven necesariamente a formas de organización política, colectivas y sostenedoras, que propician la participación y en términos de igualdad, hacen que el mundo se convierta en un lugar menos injusto, y de alguna manera permite afirmarnos -como decíamos antes citando a Diéguez (2006) - “en las supervivencias”, oponiéndonos a las guerras, sin importar banderas, nacionalismos o identidades culturales, porque la guerra cualquiera que sea, se ha naturalizado, se instaló en nuestras sociedades y hay que por lo menos intentar des-ajustarla, incomodarla o trastocarla, por consiguiente, esta obra no refiere a un simple gesto de compasión o caridad, por el contrario, invita al conocimiento de un tema que atraviesa todas las estructuras, que ha perdurado en el tiempo como los Sunland Baobab<sup>16</sup>, echando raíces en nuestro inconsciente colectivo, siendo escuela en la vida de algunos/as y la cárcel para otros/as, pasando desapercibida en muchos aspectos, por este motivo la obra intenta por lo menos subvertir el silencio, porque como afirma Sontag:

No parece que una guerra, cualquier guerra, vaya a poder evitarse, la gente responde menos a los horrores. La compasión es una emoción inestable. Necesita traducirse en acciones o se marchita. La pregunta es qué hacer con las emociones que han despertado, con el saber que se ha comunicado. Si sentimos que no hay nada que «nosotros» podamos hacer— pero ¿quién es ese «nosotros»?— y nada que «ellos» puedan hacer tampoco —y ¿quiénes son «ellos»?— entonces comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos (2004:44).

Por este motivo, sostenemos que la acción conjunta o el reconocimiento en alianzas y sujeciones tiene otro valor, porque cuando los cuerpos se reúnen en la calle o en cualquier espacio público, -en términos butlerianos- están ejerciendo su derecho performativo de la aparición y eso conlleva a una “reivindicación corporizada de una vida más vivible” (2017:31). Llevar estos testimonios a la esfera pública, contar estas historias en primera persona, escuchar los *alabaos* y pensar otras formas de luto, es una manera de presionar la regulación de lo que puede aparecer y lo que no, un modo de establecer en el debate público un tema que ha perdido importancia, que ha quedado en el olvido por los estados, por ende darle lugar aquellos/as que no han sido llorados/as y para quienes los duelos han quedado indefinidamente postergados, es un camino a la construcción de una *interdependencia* emancipadora.

16 Árboles sudafricanos longevos, algunos de más de 6000 años de edad.

## II. 2. El rojo, sincretismos: actos de imaginación

La guerra es roja.

Alexander Theroux (2013:229)

El rojo como dice Theroux “es fuerte, simple, primario. El rojo fue el primer color en ser designado por un hombre en prácticamente todas las lenguas primitivas” (2013:175), es un color que se destaca dentro del espectro y tiene diversas connotaciones, se lo relaciona estrechamente con la sangre como elemento natural constituyente de lo vivo, y también en su contraparte a lo muerto, “es, en su delatora rojez, el misterioso barómetro de la salud, las energías, la enfermedad, la alteración, el shock, la vergüenza, la turbación, el estrés, la cólera y el dolor” (Theroux , 2013:189), por ende, ha sido elegido como el tono central del vestuario en la obra, ya que, su representación simbólica nos une estrechamente con ‘lo bélico’ y en consecuencia con ‘lo mortuorio’.

En la obra el color rojo tiene una presencia relevante. Tanto el vestido como las sesenta cuerdas que lo componen están teñidos de rojo escarlata, esta decisión estética fue tomada principalmente porque consideramos que dicho pigmento es atractivo, intenso, y resulta estar asociado al sacrificio, al fuego, la pasión, aunque también a la guerra. No obstante, la instalación no solo se tiñe de rojo, sino también de dorado como se observa en la siguiente figura<sup>17</sup>. Además, entre los objetos principales del vestuario, se porta una corona de flores rojas acompañada de una aureola pintada en este tono solar, de la misma manera los tonos dorados inundan el velo rojo hecho en tela transparente que en la obra tapa el rostro de quien lo porta, asimismo el vestido en la parte superior tiene dibujados espirales con el mismo color en forma de laberinto, igualmente en la falda -de la cual se desprenden las cuerdas- se observan algunos puntos color oro de donde nacen los hilos.

<sup>17</sup> Figura 7. Fotografía del vestuario exhibido en el Museo de Arte Contemporáneo Nuria Rengifo (Otavalo, Ecuador) tomada por la autora en el mes de septiembre del año 2021.



*Figura 7. Vestuario expuesto*

Esta combinación resulta contrastante y ambos pigmentos toman sentido por su distribución en el vestuario, lo que nos llevan a cierta referencialidad estética relacionada con una iconografía religiosa, ya que la performer se instala y porta dicho vestuario asumiendo un estado escultórico de absoluta quietud, detrás del velo se puede ver un rostro vedado, dolorido, que crea una gestualidad similar a la provocada por una unción espiritual.

De la misma forma, la corporalidad que se expresa en la obra, utiliza atributos específicos del campo de las imágenes populares teológicas de los países latinoamericanos, con influencia hispana y de tradición judío-cristiana, como se puede observar en la siguiente figura<sup>18</sup>, (la posición de la manos, los gestos faciales, la postura corporal) lo que remite a una construcción sincrética de espiritualidad en la diáspora y que puede ser ubicada en el sincretismo entre lo cristiano y lo africano<sup>19</sup>, esto último se conecta por ejemplo, con Changó o Shangó, es un *orisha* representado en el candomblé, referente de la justicia, de los rayos, del fuego y del trueno, vestido de rojo principalmente, creador de los *Egúngún* (que en la mitología yoruba representa el espíritu colectivo de los/as antepasados/as), Changó se manifiesta en todos los cultos a los/as difuntos/as en la religión yoruba. Aunque la pieza no tenga ánimos de significar religiosidad o ideología de ninguna índole, se configura mediante ciertas alegorías y símbolos situados, trabaja a partir de ellos y los entiende como parte de una iconografía hibridada, que puede ser leída desde distintas matrices, y que abre diversos significados, lo que se dispone -en este caso- como un material de trabajo.

18 Figura 8. Obra instalada en la Plaza de la Trinidad – Getsemaní. Fotografía realizada por el artista visual colombiano Daniel Pardo Cárdenas (Cartagena-Colombia enero 2022).

19 Teniendo en cuenta que la pieza va acompañada de *alabaos*.



*Figura 8. Entramados de dolor*

Ahora bien, lo que proponemos con estas convenciones es, el armado de un tejido contaminado por los cruces, parte de la interacción dialéctica en la cual el dogma es reinterpretado y puesto al servicio de la obra para dar cuenta de la problemática central. Podemos decir que, estos componentes hacen parte de una intertextualidad performativa en la que se ponen en juego referencias y/o representaciones que cohabitan en los contextos latinos (como las deidades afros, las vírgenes populares o los santos), por ello la artista -tomando estos rasgos- se sitúa como intermediaria; narra mediante la composición un nuevo mito, es ella quien lleva el mensaje, el testimonio.

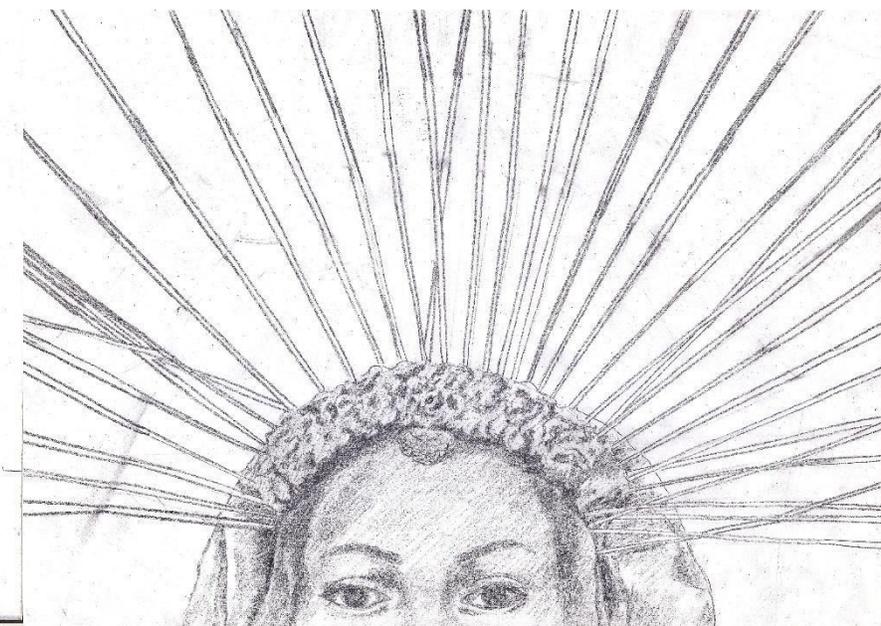
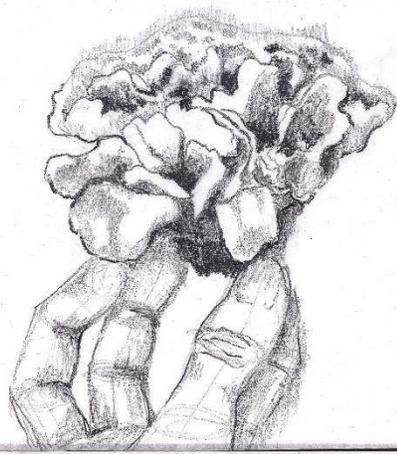
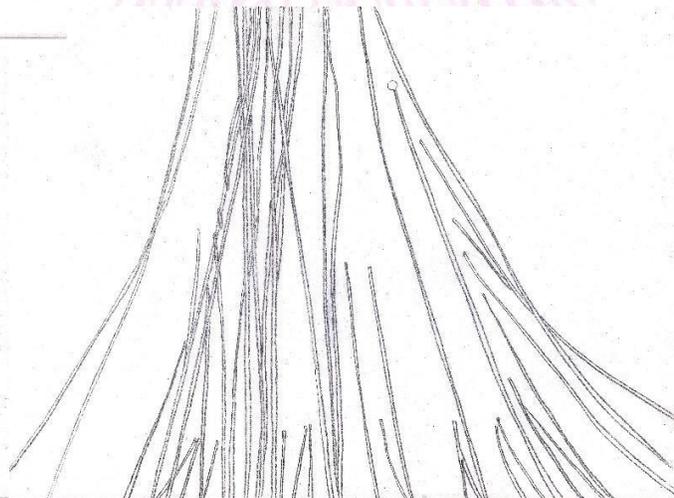
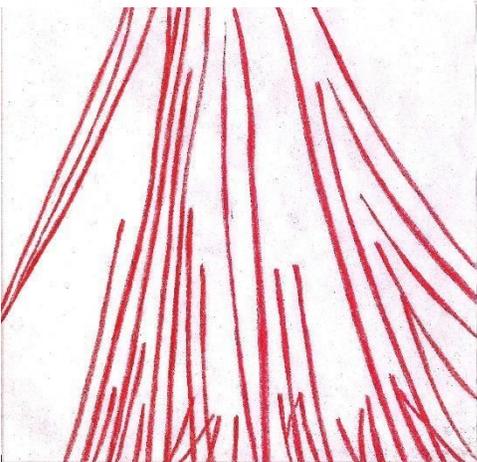
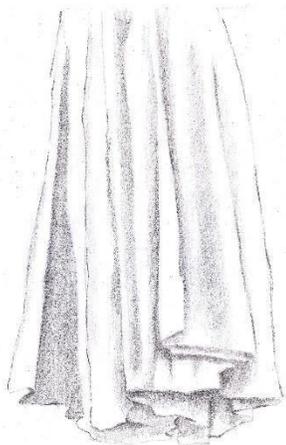
Siguiendo con lo anterior, resulta factible establecer el siguiente interrogante: ¿Es posible mediante actos de imaginación dotar de presencia aquello que pertenece al orden de la ausencia? Se podría pensar que, esta mediación que se encarna, es una práctica política simbólica, que posibilita el diálogo entre el mundo de ‘lo presente’ y el de ‘lo ausente’, lo que inevitablemente nos deriva a experimentar actos de imaginación en el orden de ‘lo vivo’ y ‘lo muerto’, alterando -como lo plantea Diéguez-, el automatismo perceptivo de la cotidianidad en donde irrumpe el acto mágico:

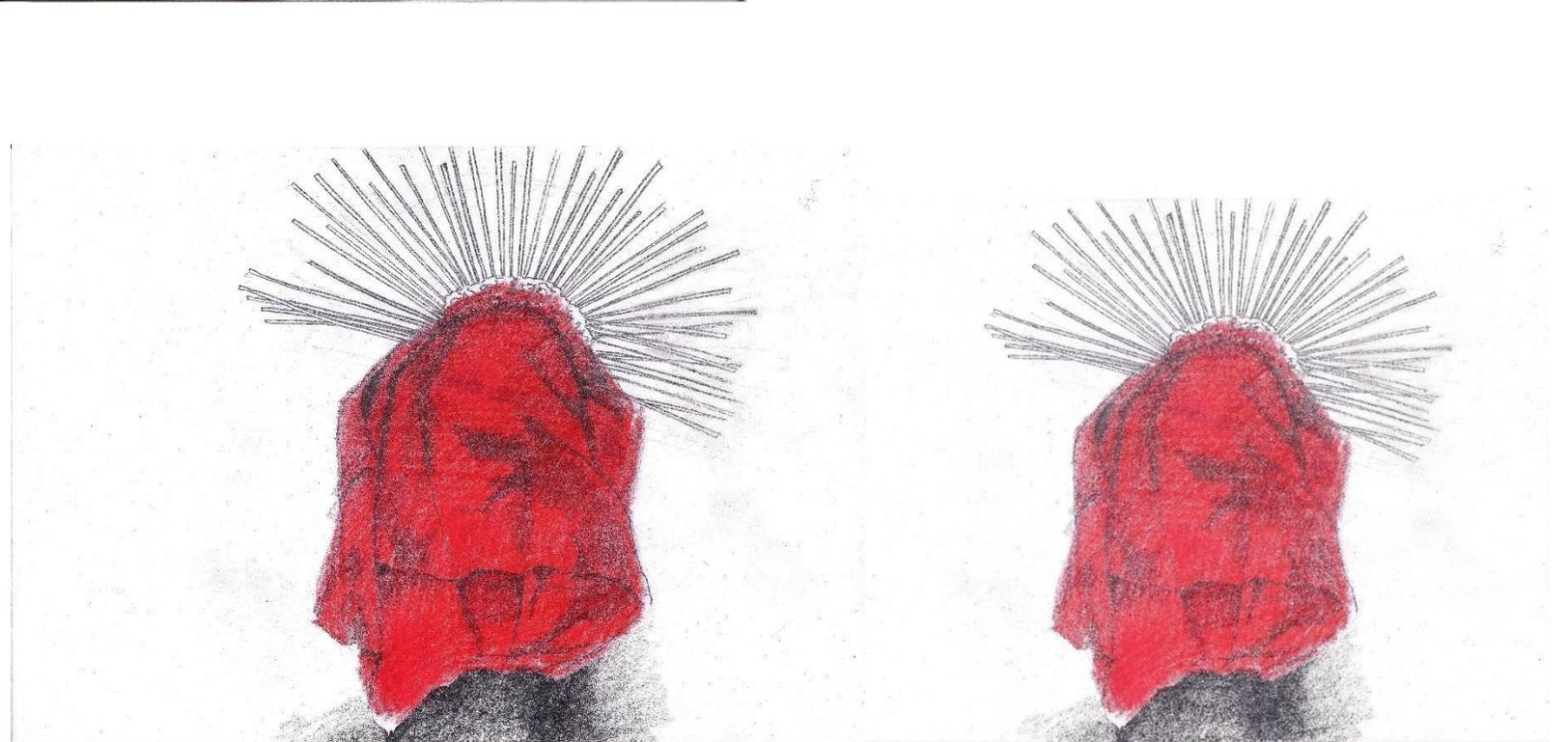
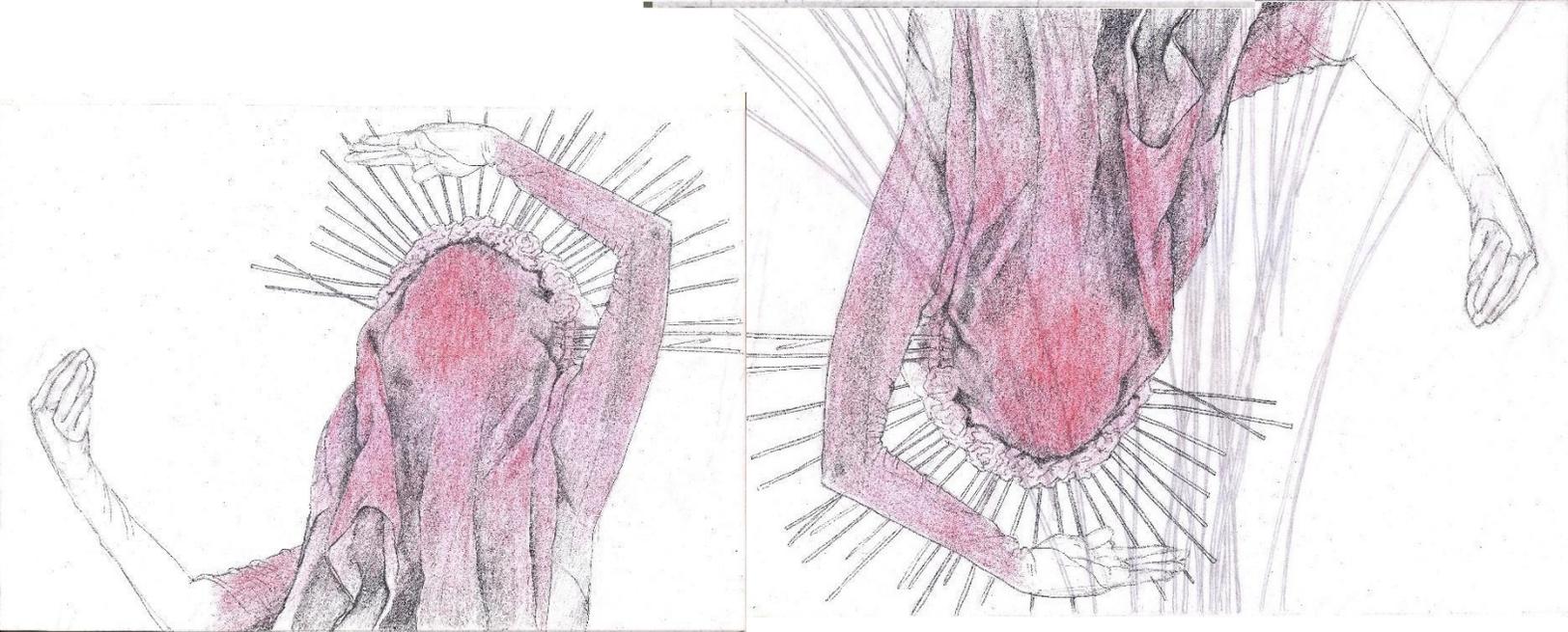
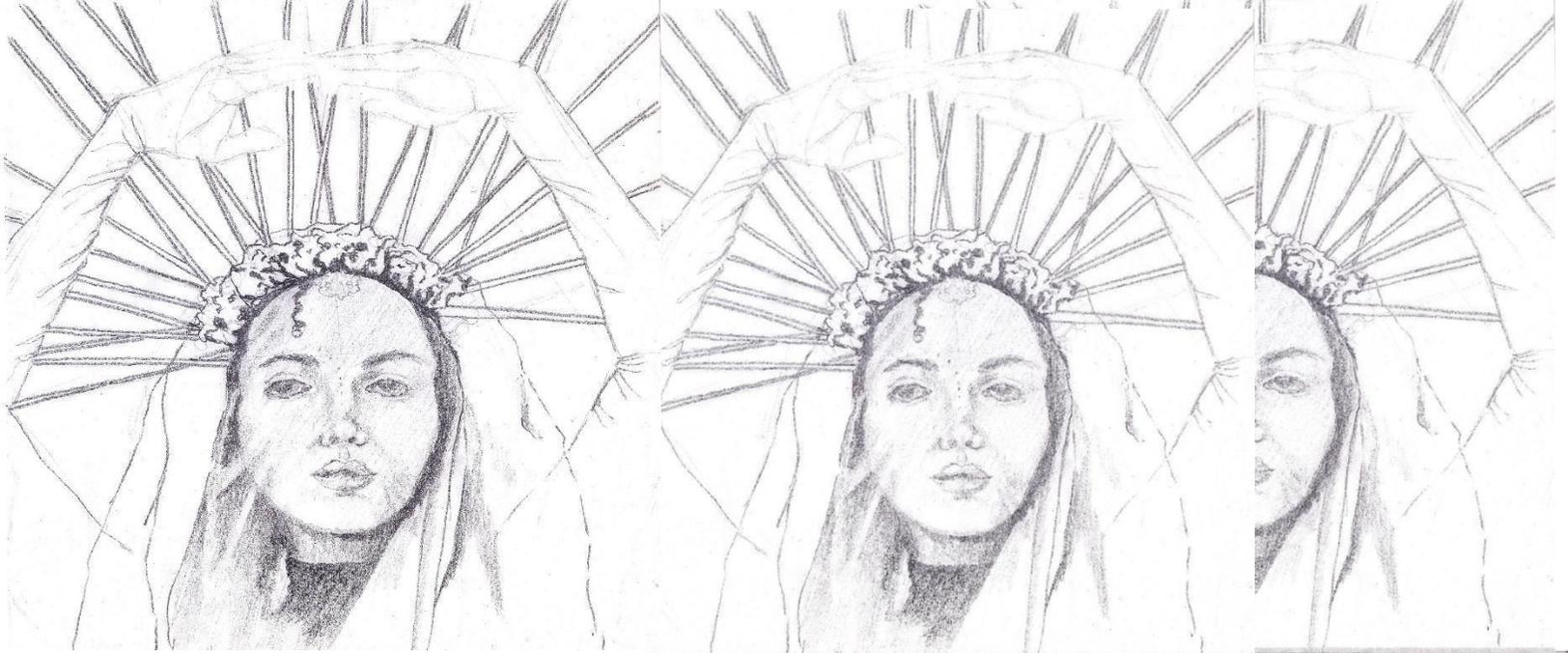
Quando pensamos hoy la estetización de lo político, estamos considerando las acciones ciudadanas que involucran dispositivos estéticos para extrañar el lenguaje habitual de la protesta. El procedimiento de desfamiliarización, el recurso de extrañamiento que busca alterar el automatismo perceptivo, ha sido ampliamente problematizado desde los formalistas rusos. Tal consideración en torno al uso singular del lenguaje puede extenderse a espacios no artísticos, en tanto procedimiento que busca producir una desautomatización de la mirada —¿efecto estético? — y una mayor visualización —¿efecto político? (2014:182).

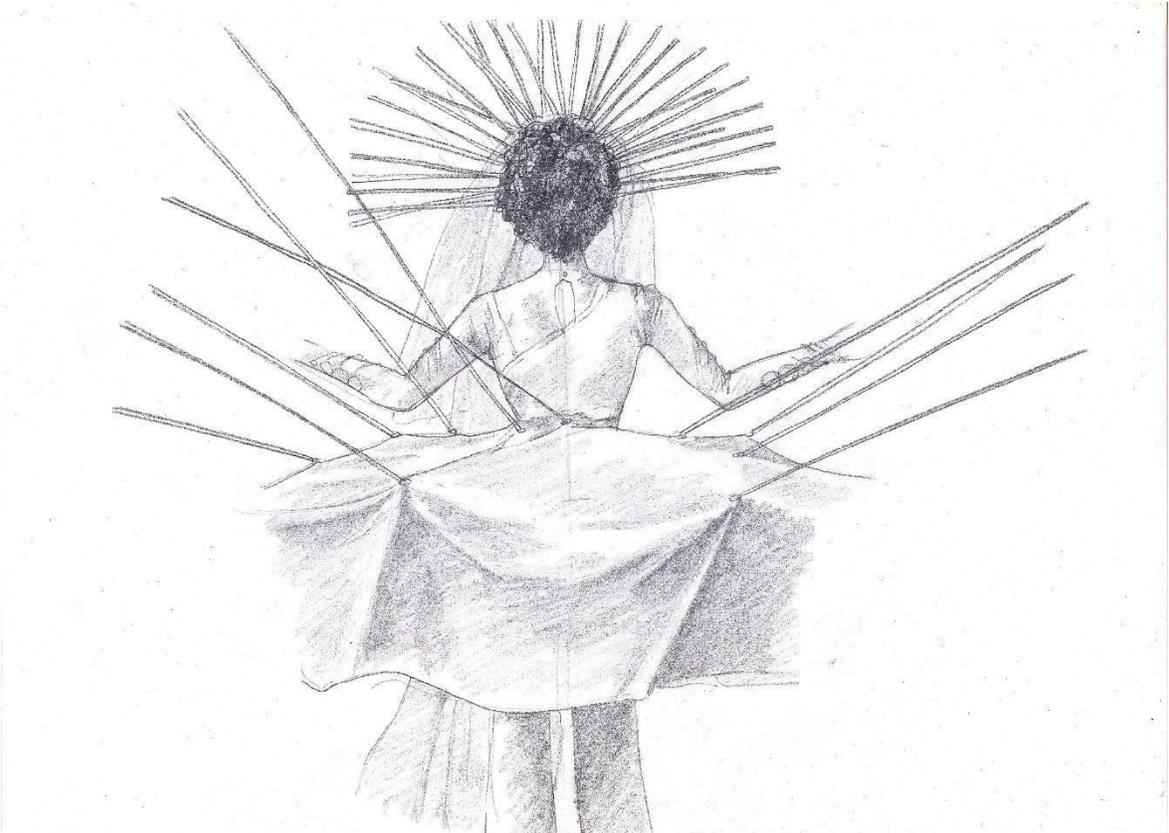
De modo que, estos actos intervienen en el espacio estableciendo una intercomunicación entre ambos universos. Es una de las formas en cómo podemos extrañar situaciones complejas, como la guerra, difíciles de ser contadas en primera persona, por ello la quietud, el vestido y su contraste de colores, las cuerdas y los testimonios, así como también el paisaje sonoro interviniendo en el espacio, son parte de los recursos utilizados para realizar un llamado de atención desde la imaginación, una estrategia poética que denota realidades que todos los días parecen olvidarse, elementos performativos experimentales que son parte a su vez de un proceso intenso de investigación. Esto nos permite entender los modos cómo lo imaginario interactúa y hace parte de nuestra experiencia del mundo real, los actos de imaginación hacen posibles las utopías y facilitan su concreción afectiva, conectándolas mediante la sensibilidad. La instalación intenta entonces, a partir de todos sus elementos, estimular los afectos, los recuerdos y como mencionamos antes, propiciar prácticas de evocación, que traigan al presente esas vidas que no han sido ni dueladas.

En concreto, la imaginación se desplaza en la obra de su sentido corriente relacionado con la representación, puesto que lo que interesa es habitar un espacio y estar presentes, la obra no desea que la experiencia se convierta en un “como sí”, por el contrario, se sitúa desde el lugar de la presencia, del estar. Por tanto, la imaginación se manifiesta e interviene en el ámbito de lo empírico y habilita las siguientes inquietudes: ¿Quién es ese/a otro/a que sufre? ¿Cuál es la historia detrás de estas cuerdas? ¿Quiénes serán los/as protagonistas de estos testimonios? ¿Qué sentido tiene esta instalación que irrumpe en el espacio? ¿Qué esconde ese color?, es por esto, que todos los elementos que en *Entramados de dolor* se ponen en juego, se disponen a los fines de reconstruir de manera simbólica y a través de prácticas de memoria, una historia que ha sido negada, conceder un espacio que desarme el silencio, para así resemantizar nuestras propias presencias. Posicionándonos desde un acontecimiento artístico que se entiende como un “espacio intersubjetivo y social donde se desmontan las representaciones y se exponen las presencias” (Diéguez, 2014:193), un lugar de encuentro, en definitiva, de interrelaciones.

### II. 3. Partitura-boceto







## CONCLUSIÓN GENERAL

La obra que aquí se presenta, intenta desenmascarar ese silencio, desea poner en el centro la voz, la palabra, el testimonio de una comunidad que lucha, que a pesar del abandono estatal repele el olvido y se mantiene en pie. Entendemos -como menciona Dieguez- que “cuando el arte hace visible los procesos de aniquilación que van deteriorando a las comunidades, extiende una advertencia. Ese señalamiento es también resistencia contra la indiferencia y una apuesta por la transformación de la vida” (2013:233). Es por esto que *Entramados de dolor* se funda en estos cimientos, re-construye una biografía histórica desde el dolor, es y será una obra impulsada por un trauma transgeneracional, por una fisura abierta en donde se engendran grandes resistencias.

Desde nuestra perspectiva, las prácticas de duelo colectivo se posicionan como acontecimientos que irrumpen en el espacio público y cambian los flujos cotidianos, intervienen sobre cuerpos coaccionando, que en definitiva, en ese hecho reafirman su derecho a aparecer, el derecho a desinstalar el silencio y volverlo llanto, un acto ritual de subjetivación que se enfrenta con la desubjetivación que genera el exterminio, porque como dice Diéguez: “la muerte no se detiene, la justicia es una gran ausencia, el duelo se ha mezclado con la espera, insistir en la vida es afirmarse en la sobrevivencia. Y las supervivencias” (2013:33). Por estos motivos pensamos que las prácticas de resistencia no pueden ser sólo conceptos abstractos, por el contrario, es a partir de la congregación de cuerpos y sujetos en espacios públicos y/o privados, en donde se habilitan lugares de reconocimiento, como se abren espacio a las subalternidades y se crean acciones de agencia.

Luego de todo este desarrollo podemos decir que la guerra en Colombia se encuentra intervenida por múltiples interpretaciones. Suponemos que no existe un solo conflicto sino la convergencia de varias problemáticas que con el tiempo se agudizaron y tomaron formas extremas en efecto, hay tantas lecturas como formas de coexistencia al interior de este fenómeno bélico. Los estudios sobre la violencia producida en el marco de la guerra en dicho país abarcan una extensa área de producción académica y artística, podría decirse que como categoría epistémica es en sí misma una unidad analítica, específica y autónoma.

Ahora bien, tal y como se ha visto hasta aquí, nacer en el contexto de la guerra bajo una condición de vulnerabilidad no solo individual sino también colectiva, te acerca a eso que pertenece al campo de ‘lo innombrable’, y no cabe duda que estos cadáveres-productos de la guerra- situados en escenarios de violencia, actúan como aleccionadores, como

exhibición exacerbada del horror, se convierten en aquello indecible que en muchas ocasiones nos cuesta describir.

En pocas palabras, el modo en que la violencia ha marcado nuestras propias biografías repercute en las representaciones estéticas que elegimos como camino para iniciar el proceso de reparación, a través de performatividades y narrativas de duelo que ponen en discusión temas que deben sobrevivir en la memoria colectiva. Como bien afirma Sontag: “la memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos” (2004: 50). Por este motivo, el trabajo con testimonios de víctimas del conflicto, se hizo para otorgar un espacio de reconocimiento simbólico a esos sujetos desubjetivados, a los cuales -en la mayoría de los casos- se les ha negado una identidad, es por esto que, el propósito ha sido evocar sus nombres, contar sus historias.

Por ello el sentido de esta obra se vincula con la necesidad de re-significar la existencia ya no del cadáver en su dimensión matérica, como algo concreto, carnal, tangible, sino lo que produce su existencia en la cultura, en las propias biografías. En este caso, en los entramados autobiográficos, pues, el cadáver no solo es ausencia, des-aparición o desintegración, por el contrario, existe por y para producir terror. Asimismo el impacto que produce, remueve en nosotros/as un sufrimiento acumulado a partir de vivir, convivir y, finalmente, migrar de un país abarrotado por la crueldad de la violencia, un país en donde siguen ocurriendo crímenes de enorme magnitud.

A modo de cierre podemos decir que, esta propuesta estética-política es pertinente en la actualidad, ya que trabaja sobre temas que aún hoy se encuentran latentes en nuestra sociedad, como lo son el desplazamiento forzado, la guerra armada, la violencia y el duelo público, y se ajusta al marco de un trabajo final de posgrado, ya que profundiza sobre cuestiones relacionadas con el campo de la Estética, de los Estudios de *Performance* y de los Derechos Humanos, haciendo un recorte necesario al trabajar específicamente con testimonios –situados- del conflicto colombiano, archivos que conforman una narrativa sustancial en la dramaturgia de la obra, a partir de una instalación que se despliega en el espacio e interrumpe los ritmos cotidianos, posicionando el cuerpo como presencia absoluta, como ente emancipatorio en el proceso de apropiación de tantos duelos prorrogados.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Arias, Alán (2012). *Teoría crítica y derechos humanos. hacia un concepto crítico de víctima*. México: Nómadas.

Butler, Judith (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós ibérica.

\_\_\_\_\_ (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Bogotá: Editorial Planeta.

Biset, Emmanuel (2012). *Tanatopolítica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.

Ceballos, María Camila (2015). *Las mujeres víctimas del salado: una reflexión ética del conflicto armado*. Cali: Trans-pasando Fronteras.

Correa Bohórquez, Tania (2016). *Arte, Violencia e Identidad Nacional en Colombia. II Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales*. México: Maalsaenz.

Diéguez, Ileana (2006). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Atuel.

\_\_\_\_\_ (2013). *Cuerpos sin duelo. iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta Escénicas.

Duncan, Gustavo (2013). *Una lectura política de Pablo Escobar*. Medellín: Revista Co-Herencia. Vol. 10, No 19 Julio.

Ferry, Stephen (2012). *Violentología: Un manual del conflicto colombiano*. Colombia: Stephen Ferry.

Gonzalo, Sánchez (2009). *La masacre del salado: esa guerra no era nuestra*. Bogotá: Ediciones Semana.

Giraldo Moreno, Javier (2015). *Aportes sobre el origen del conflicto armado en Colombia, su persistencia y sus impactos*. Colombia: Espacio Crítico.

Schechner, Richard (2000). *Performance. teoría & prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

\_\_\_\_\_ (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: FCE.

Sontag, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

Taylor, Diana. (2011). “Introducción. Performance, teoría y práctica” en Taylor, D & M. Fuentes (edits.) *Estudios avanzados de performance*. México: FCE.

Theroux, Alexander (2013). *Los colores primarios*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.