

**La guerra que no hemos visto: preceptos, omisiones y estereotipos
en la representación de la guerra en Colombia.**

Alejandro Gamboa Medina¹

Resumen

En este artículo reflexiono sobre algunas de las maneras como las obras de arte contribuyen a la construcción social de nuestra percepción de la guerra. A partir del análisis de la exposición *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica* (Colombia, 2009) y los supuestos sobre los que se ha valorado, intentaré hacer visibles algunos puntos ciegos y los estereotipos desde donde esta exposición busca “hacernos ver” la guerra en Colombia.

Palabras clave: Guerra en Colombia, representación de la guerra, visualidad, humanitarismo. Juan Manuel Echavarría.

¹ Alejandro Gamboa Medina. Docente investigador vinculado a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la Universidad Pedagógica Nacional. Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México y Magister en Estudios Culturales de la Universidad de los Andes.

Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia²

“Todos somos unos perdedores en la guerra: ninguno gana; nadie gana desde que se trate de muerte, de violencia. El único ganador es la muerte.” (Echavarría *et al*, 2009:276). Con esta categórica frase, pronunciada por un excombatiente de la guerra en Colombia, finaliza el catálogo de la exposición *La guerra que no hemos visto, un proyecto de memoria histórica*. Esta frase, además de cerrar la publicación, sirve como corolario del proceso de la exposición en su conjunto: la guerra es un absurdo en donde todos perdemos. Pero no todos somos perdedores en la guerra, en la guerra algunos ganan, y ganan porque hacen uso de la guerra: ganan control territorial, ganan rutas comerciales, ganan recursos naturales, ganan tierras para sus latifundios, ganan poder político y simbólico.

En el marco de las actuales negociaciones de paz y la planificación del postconflicto en Colombia, se están desatando múltiples luchas por construir una determinada perspectiva de lo que la guerra ha sido. Así, la memoria histórica es el terreno donde se disputa el sentido de la guerra, donde se asignan u ocultan las responsabilidades de los sectores que participan de ésta. Y el arte cumple un papel considerable en esta lucha, pues sus representaciones de las víctimas y de la guerra pueden proponer nuevos sentidos, o, por el contrario, re-producir representaciones fijas.

Usando como ejemplo *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica*, el presente ensayo será una reflexión acerca del actual *boom* de prácticas artísticas que representan la guerra en Colombia. La selección de esta obra como caso a analizar es en sí mismo un reconocimiento a la complejidad y multiplicidad de lecturas que ésta activa: es una obra inquietante que contribuye a la construcción social de nuestra percepción de la guerra. El objetivo aquí no es alabar sus virtudes o arremeter contra sus

² Esta ponencia fue presentada al Premio Nacional de Crítica - Reconocimiento a la crítica y el ensayo: arte en Colombia en su versión 2015, donde obtuvo la Primera Mención de Honor.

posibles falencias, es indagar en torno a los dispositivos de visualidad desplegados en esta obra, las representaciones que moviliza y las consecuencias políticas de su perspectiva.

1. Introducción

*La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica*³, fue una exposición encabezada por el artista Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947). Exhibida por primera vez en 2009 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, esta exposición estaba compuesta por noventa pinturas realizadas por excombatientes rasos de las FARC, el ELN, las AUC y las FFMM; quienes participaron en talleres dirigidos por la *Fundación Puntos de Encuentro* (fundación creada y dirigida por Juan Manuel Echavarría). En estos talleres se invitaba a los excombatientes a que pintaran recuerdos de su participación en la guerra, dando como resultado imágenes de factura ingenua (todos los excombatientes tenían un muy bajo grado de escolaridad), pero que aludían a situaciones de intensa violencia, como masacres, violaciones, bombardeos, ejecuciones, cuerpos mutilados, sangre y más sangre. En ese mismo año se publicó el libro-catálogo homónimo en el que se reprodujeron las imágenes presentadas en la exposición, acompañadas de ensayos realizados por investigadores sociales y curadores de arte que resaltaban la pertinencia de la exposición como parte de la recuperación de la verdad y la construcción de la memoria histórica.

La exposición ha sido reconocida a nivel nacional e internacional; ha sido expuesta en Bogotá, Medellín, Cali y Armenia (Colombia) y en Göteborg (Suecia), Miami (EEUU), Rio de Janeiro (Brasil) y Bochum (Alemania). Ha recibido comentarios favorables de críticos nacionales e internacionales, al tiempo que ha sido ampliamente referenciada en medios de comunicación y eventos académicos. A su alrededor se ha ido construyendo un cuerpo argumental agrupado en dos puntos de vista discernibles: por un lado, los argumentos frecuentes en notas de prensa masiva en los que se la valora como un vivo retrato de los horrores de la guerra y como un aporte a la construcción de la memoria histórica en Colombia. Por otro lado, elaboraciones teóricas, rastreables en ponencias y textos especializados, en las que se analiza la capacidad que tiene esta obra para hacer

³ Las imágenes que componían esta exposición, los textos que conforman el catálogo e información sobre las exposiciones pueden ser consultados en la página: <http://www.laguerraquenohemosvisto.com/>

presente la huella de la violencia (Domínguez et al, 2014; Pérez Moreno, 2013). Es decir, planteamientos según los cuales *La guerra que no hemos visto* no se limita a representar imágenes de la guerra, sino que tienen la capacidad de producir un lugar (simbólico o emocional) donde la innombrable experiencia de la guerra concurre con la experiencia del espectador; y es precisamente en esta irrupción de la experiencia donde radica su potencial ético-político.

A pesar del rigor teórico y la complejidad argumental de estos acercamientos, la presente investigación se distancia de sus estrategias de análisis, sus cuerpos teóricos y sus conclusiones. Propongo entender a las pinturas que conforman esta exposición como un dispositivo visual, y no como huella indicial del horror de la guerra; desde este punto es más fácil entender que existe un conjunto de decisiones, convenciones y marcos discursivos a partir de los cuales se construye el sentido de esta obra y, por extensión, de la guerra en Colombia. Mi intención es mostrar cómo el punto de vista que propone no es un reflejo de la realidad de guerra, sino una manera de construir la realidad de la guerra a medida que nos la hace ver.

Para introducir esta discusión es pertinente citar lo planteado por la curadora de arte María Elvira Ardila, quien participó con un texto para el catálogo que acompaña la exposición:

La guerra que no hemos visto es una exposición que “nos quita la venda de los ojos” y hace que nos acerquemos más a nuestro país, tal vez haga que nos arraiguemos más a él, a pesar de todo. Estas pinturas son testimonio y memoria: son una reivindicación del ser humano, son sinceras, y, por supuesto, sus representaciones son muy valiosas. (Echavarría *et al.*, 2009, p.86)

Este planteamiento, aunque un poco cándido, señala los tres principales supuestos que intentaré problematizar en este ensayo: en primer lugar, las pinturas que conforman la exposición “nos quitan la venda de los ojos”, es decir, nos hace ver. En segundo lugar, las representaciones contenidas en la exposición son “testimonio y memoria” de la guerra. En tercer lugar, la exposición es una “reivindicación del ser humano”, un rechazo al horror de la guerra.

2. Selección y edición: la guerra que hay que mostrar

Sin excepción, los textos incluidos en la publicación y las notas de prensa que reseñaron la exposición, la señalan como una iniciativa que nos permiten ver la guerra: vemos la exposición como si nos mostrara la realidad de la guerra, las cosas “tal como son”, incuestionables, completas. Por esto mismo, el poder de *La guerra que no hemos visto*, su poder de hacernos ver, radica en que difícilmente percibimos las mediaciones que la determinan. La exposición/publicación está atravesada por un tamiz de preconceptos y suposiciones a través del cual pasan las imágenes de la guerra de una manera en apariencia transparente, un tamiz a través del cual reconocemos –o mal reconocemos- nuestra noción de guerra.

Revelar la atrocidad

Los talleres realizados por la *Fundación Puntos de Encuentro* tuvieron una duración total de dos años. Durante periodos de aproximadamente cuatro meses, los artistas encargados de los talleres (Juan Manuel Echavarría, Fernando Grisales y Noel Palacios) se reunieron con grupos de excombatientes de cada ejército, a quienes les propusieron pintar sus recuerdos y les dieron los materiales necesarios para hacerlo (pinturas, pinceles, paneles de madera aglomerada). De la gran cantidad de ex –combatientes que iniciaron el proceso de los talleres, alrededor de ochenta de ellos lo culminaron, produciendo un total de 420 cuadros. Entre las pinturas realizadas abundaban imágenes como *Mickey Mouse*, *WinniePoh*, palomas de la paz, paisajes idílicos y, sobre todo, recuerdos de infancia. “Después de los recuerdos de su infancia vinieron las memorias de la guerra” (Echavarría *et al.*, 2009, p.38).

Pero de esos 420 cuadros se seleccionaron y expusieron noventa, ninguno de ellos con referencia a paisajes idílicos, *Mickey Mouse* o recuerdos que no fueran de la violencia. ¿Por qué esta selección? La respuesta, según Juan Manuel Echavarría, es que:

el *Mickey Mouse* no revela nada sobre la guerra, porque hay que revelar es la atrocidad de la guerra. [...] A mí personalmente me interesaba era esa cosa tan dura y tan difícil de hacer conciencia y confrontarse con su víctima, confrontarse con su memoria. Ese era el sentido del taller, el punto final al que íbamos con el proceso era que nos contaran sobre la guerra. (J.M. Echavarría, entrevista, abril de 2014. El subrayado es mío.)

Este imperativo (“hay que revelar es la atrocidad de la guerra”) es primordial en la medida que un primer criterio de selección de las pinturas estaba relacionado con qué tanto éstas mencionaran lo que los organizadores estaban buscando, lo que “hay” que revelar. El objetivo implícito de los talleres y de la exposición era mostrar los horrores de la guerra, y en esa medida, el hecho de exhibir imágenes que no la refirieran directamente “podría anestesiar, ayudar a cubrir la verdad, a no ver más la guerra, o humanizar a ese excombatiente” (J.M. Echavarría, entrevista, abril de 2014).

Por otro lado, es importante señalar que buena parte de las pinturas se complementaban con un relato (escrito u oral) que narraba y contextualizaba las imágenes. Dado que algunos de estos relatos señalaban hechos aún investigados por la justicia, crímenes no enjuiciados o posibles acusaciones a terceros, hacerlos públicos podría acarrear problemas de seguridad para los excombatientes, la curadora o los mismos integrantes de la *Fundación Puntos de Encuentro*. Estas circunstancias llevaron a que se excluyeran no solo los relatos de excombatientes, sino también su identidad, el ejército al que estaban vinculados o las circunstancias de su desmovilización.

Esta exclusión, aunque posiblemente justificada, tiene implicaciones para la recepción de la exposición y la publicación: se abstrae el referente, la geografía de la guerra deviene en paisaje genérico (montañas, ríos, árboles), se invisibiliza la motivación y la responsabilidad de cada uno de los ejércitos, se hace imposible distinguir entre la confesión personal y la imprecación al enemigo.

Finalmente, nuestra percepción de las obras está también mediada por el proceso de diseño y coordinación editorial: en la publicación se decidió incluir detalles de las pinturas. Lógicamente esto puede explicarse como un simple recurso de diseño encaminado a facilitar la observación detallada del lector, pero es significativo que las imágenes ampliadas sean, con pocas excepciones, lo más atroz y repudiable de las situaciones pintadas: violaciones, ejecuciones, fosas comunes, sangre y cuerpos despedazados. De manera explícita o tácita, la edición del catálogo estuvo guiada por el mismo imperativo: “hay que revelar es la atrocidad de la guerra”.

En conclusión, un análisis de la selección y edición de la exposición/publicación evidencia que la intención de los organizadores era mostrarnos una versión específica de la

guerra en Colombia: la guerra como el horror de la guerra, horror que debemos contemplar para conjurar.

3. La autoridad del testimonio: narración y verdad

Son relatos de la realidad, expresiones de situaciones reales con tinte surrealista; allí no hay nada producto de la fantasía, todo es cierto, todo está contado al detalle. [...] Sentí que lo que sacaron de adentro era la verdad, y, ya lo dije arriba, lo que esperamos es esa verdad. (Echavarría *et al.*, 2009, p.62)

Estas palabras de Darío Villamizar, politólogo que aportó un ensayo para el catálogo de la exposición, ejemplifican el tipo de afirmaciones que recorren la publicación: el hecho de que las pinturas hayan sido elaboradas por ex-combatientes les asigna un valor testimonial irrefutable, y ese valor testimonial es un significativo aporte para el esclarecimiento de la verdad de la guerra en Colombia.

Desde hace algunas décadas el testigo y el testimonio han pasado a ser una figura central para las ciencias sociales y el activismo político: al testimonio se le reconoce un estatus ético y epistemológico dado que su narración en primera persona (de situaciones de horror vividas en carne propia) es una manera de dar voz pública a la experiencia de sectores generalmente excluidos del relato histórico tradicional. Sin embargo, la equivalencia entre testimonio y verdad puede ser problemática, ya que, como lo señala la crítica cultural Beatriz Sarlo los “discursos testimoniales, como sea, son discursos, y no deberían quedar encerrados en una cristalización inabordable” (Sarlo, 2005:62). Hay que tener en cuenta que la memoria de los testigos no es una directa y pura captación del sentido de la experiencia, sino que existen diferentes factores subjetivos y culturales que median entre sujeto, memoria y experiencia (Jelin, 2001). En otras palabras, el hecho de que el testimonio tenga una dimensión verista no elimina la necesidad de analizar las mediaciones presentes en la construcción del recuerdo, máxime si tenemos en cuenta que el testimonio apela a una credibilidad sin prueba que lo exonera de la crítica y la duda.

La “incuestionabilidad” del testimonio y la memoria han abierto el camino para formas de reconstrucción no académica, prácticas artísticas y trabajos en comunidad que, impulsados por buenas intenciones y una disposición política de encontrar la verdad a partir

de las víctimas, reproducen los “modos [dominantes] de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él. A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas.” (Sarlo, 2005, p.16). En otras palabras, es claro que la memoria puede tener un potencial político, pero es solo cuando esta adviene como imagen dialéctica (Benjamin, 1989) cuando se activa su capacidad transformadora: solo cuando cuestiona lo dado y provoca una radical apertura de los sentidos. El simple acto de “reproducir testimonios” no puede ser equiparado mecánicamente como propuesta crítica, progresista o contra-hegemónica; se necesita de cierta elaboración, de cierta distancia crítica para desencadenar el poder disruptivo de la memoria y el testimonio.

La relativización de los testimonios no busca poner en duda el mérito ético ni la sinceridad de los integrantes de la *Fundación Puntos de Encuentro*, la curadora, los académicos que aportaron sus ensayos para la publicación o los ex –combatientes que realizaron las pinturas. Tampoco implica desconocer su valor documental, es un llamado a complejizarlos e historizarlos, a analizar el contexto y las circunstancias que los rodean, a leerlos no como “la verdad” sino como signos en la lucha por la construcción de sentido.

Ventrilocuismo

En un especial multimedia desarrollado por el portal *La silla vacía*, titulado: *Del gatillo al pincel, memoria gráfica de la guerra*, Juanita León –directora del portal- nos señala que “Juan Manuel Echavarría construyó su última obra artística alrededor del silencio, son noventa obras mudas, sin explicación, pero ¿para qué una explicación?” (León, 2009). Paradójicamente, el multimedia está conformado por tomas que recorren algunas de las pinturas que conformaban la exposición, mientras que la voz en *off* de Juanita León narra la historia que motivó a estas imágenes: nos habla de lo que los excombatientes pintaron, de sus recuerdos de guerra, de sus intenciones

[...] recuerdan a sus víctimas, las pintan en el centro de sus pinturas, a veces dos o tres veces más grandes que ellos mismos, las pintan como si quisieran revivirlas, re dignificarlas, explicarles lo inexplicable, no que ellos estaban justificados, la

brutalidad de sus crímenes es evidente, sino quizás que también ellos eran víctimas.
(León, 2009)

Las pinturas, como acertadamente afirma León, son obras mudas: han sido despojadas de sus referentes contextuales, y, según ella, toda explicación resulta vana. Sin embargo, ella y Echavarría tienen la potestad de hablar por los excombatientes, de contarnos no solo las historias detrás de cada imagen, sino de aclararnos las intenciones que estas personas tuvieron al realizar las obras. Echavarría y los demás comentaristas de la obra son quienes conocen, resguardan y administran los testimonios detrás de estas pinturas: poco a poco, en las oportunidades que ellos definen y mediados por su propia voz comentadora, los testimonios de los excombatientes salen a la luz. Los testimonios no son de los excombatientes, son de Echavarría.

Y no solo los testimonios son administrados, Echavarría y los comentaristas actúan como narrador omnisciente que posee la capacidad de conocer, interpretar y comunicar las verdaderas intenciones de los excombatientes al pintar estas imágenes. Así, además de la problemática equivalencia entre testimonio y verdad, en los textos que acompañan el catálogo de *La guerra que no hemos visto* es recurrente una equivalencia entre testimonio y confesión, equivalencia que se hace evidente en la repetida valoración de las pinturas como “confesiones visuales”. Es sorprendente cómo recurrentemente se obvia el hecho de que cada excombatiente plasmó su perspectiva subjetiva de la guerra, y que las imágenes y los hechos representados no pueden ser equiparados a una confesión, puesto que, como bien señala el historiador Gonzalo Sánchez: “algunas veces son interpelación al adversario, otras son justificación de sí mismos, otras, enjuiciamiento a sus organizaciones” (Echavarría *et al.*, 2009, p.46). Al parecer, el componente testimonial de esta exposición no evidencia la verdad de la guerra, evidencia lo que sus organizadores esperan que sea esa verdad.

4. Estereotipar la guerra, la guerra como el horror

Para asignarle un sentido a la guerra es necesario representarla, hacerla articulable y definible; en otras palabras, la única manera de dar cuenta de la guerra es a través de las representaciones producidas por el lenguaje y las imágenes. Sin embargo, esta representación es inexorablemente una construcción social: nuestras representaciones de la

guerra no son un “reflejo de la realidad” de la guerra en nuestras mentes individuales, sino que hacen parte de un “sistema de representación” (Hall, 1997). Las implicaciones de esta postura son decisivas: la representación de la guerra es el resultado de un conjunto de prácticas sociales que hacen que “veamos” a la guerra de una determinada manera. Así, la representación de la guerra es una forma de fijar el sentido de la guerra, una forma de reproducir -o cuestionar- nuestro sistema de significados en torno de ella.

En este marco es claro por qué la representación de la guerra es objeto de intensas disputas: representarla, y hacer que estas representaciones se asuman como naturales e inevitables, se convierte en una manera de asignar responsabilidades, definir alianzas, reconocer víctimas y, en consecuencia, establecer planes de acción.

La guerra como el horror de la guerra

La guerra que no hemos visto es una obra que tiene inocultables virtudes, entre ellas, el haber servido como apoyo a posturas que abogaban por la solución negociada de la guerra en un momento en que este discurso no era dominante⁴. Por otro lado, esta exposición cuestiona el estereotipo de los victimarios, al proponer una perspectiva más compleja de la relación víctima-victimario.

Sin embargo, esta obra ejerce dos profundos y problemáticos procesos de estereotipación. En primer lugar, se estereotipa a los excombatientes, ya no identificándolos netamente como victimarios, sino ocultando sus testimonios, sus historias de vida, sus opiniones políticas, entre otros (Yepes, s.f.). La obra proyecta una identidad peligrosamente sujetante, donde la condición de excombatiente (todos ellos analfabetos visuales -de ahí la infantil factura de sus pinturas-) es asociada con la ingenuidad, la inconciencia y lo primitivo.

⁴Las valoraciones que durante 2009 se hicieron a *La guerra que no hemos visto*, como un llamado a la solución negociada de la guerra, correspondían a un discurso emergente que circulaba principalmente por medios alternativos. Durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010) se fomentó una axiología maniquea que contraponía a las “personas de bien” versus los “terroristas”, en donde la única posibilidad de alcanzar la paz era la eliminación del enemigo. *La guerra que no hemos visto* fue representada como un aporte a la memoria histórica, en un momento en que la noción de memoria histórica y el reconocimiento de las víctimas hasta ahora se estaban empezando a posicionar.

Por otro lado, más problemático aún, la obra estereotipa la guerra en Colombia: el desarrollo de los talleres (en los que se impulsaba a los participantes a pintar específicamente imágenes de la guerra), la selección de las obras (en la que se excluían las imágenes que no hicieran referencia a los horrores de la guerra), la edición del catálogo (en la que se amplifican los detalles más sobrecogedores), y las decisiones museográficas (en las que se excluye todo testimonio particular y referente directo), producen una imagen de la guerra en Colombia reducida al horror de la guerra, sin causas, sin responsabilidades, sin beneficiarios, solo un cúmulo de acciones horrosas cuyo único contexto es nuestra exuberante geografía rural. Así, *La guerra que no hemos visto* busca estabilizar el significado de la guerra en Colombia (la “verdad” de la guerra) mediante una representación estereotipada.

La guerra que no hemos visto es la huella de la “innombrable” guerra, es un dispositivo visual que la hace articulable y representable: la guerra es el horror. El horror, como reacción anímica ante algo espantoso, es un estado de conmoción que se genera dentro nuestro como consecuencia de la contemplación de algo horrible; el horror nos interpela y nos invita a rechazar la guerra. Como contraparte, contemplar el horror de la guerra ayuda a estabilizar nuestro lugar como sujetos: al rechazar el horror de la guerra nos ratificamos en nuestro carácter civilizado, la guerra no la hacemos nosotros, la guerra es nuestro contrario, la guerra es lo otro. No tenemos ninguna necesidad de identificarnos con la guerra, no participamos en ella, no somos culpables de ella, no conocemos sus causas, no nos corresponde enjuiciar sus perpetradores. Nos corresponde repudiarla.

A pesar de sus evidentes cualidades formales, del prestigio internacional y el cúmulo de comentarios favorables que la rodea, *La guerra que no hemos visto* invisibiliza la complejidad de la guerra en Colombia y proyecta identidades fijas, representa la guerra como un indiferenciable cúmulo de acciones victimizantes, ejercidas por grupos armados indiscriminables, guiados por intenciones indiscernibles. Así, se re-produce un punto de vista según el cual el sentido de la guerra en Colombia (la verdad de la guerra) es un fenómeno ya-conocido: la guerra es el horror, el infierno y el absurdo. Existe un “consenso social” respecto a que estas obras son aportes para la memoria histórica de la guerra, pero

su memoria es amnésica y su historia es ahistórica; es memoria inocua, testigos sin testimonios, representación de lo vago, lo etéreo y lo innombrable.

El papel del arte: humanitarismo y disenso

En una columna titulada *¿Dónde están los desaparecidos?*, publicada en 2014 en el periódico *El Tiempo*, la crítica de arte de arte Nelly Peñaranda, señaló que las obras de Juan Manuel Echavarría (y de la artista Erika Diettes) son obras que: “permiten interrogar a la moral, hablar de violencia lejos del lugar común y de representación macabra y obscena. Aquí no se está frente a la obra, sino frente una realidad que resulta inabarcable, como la vida. No se es inocente, sino testigo.” (Peñaranda, 2014). En la argumentación de Peñaranda se plantea una relación entre contemplación, interpelación moral y comprensión crítica. Sin embargo, aunque en el uso cotidiano se asocie el potencial político del arte con su capacidad de movilización ético-moral (su capacidad de conmovir) esta relación no es auto evidente: no existe un principio de correspondencia entre, por un lado, la manera en que obras como la aquí analizadahacen visible el horror de la guerra y, por otro lado, la modificación sensible del espectador encaminada a un proceso de subjetivación política. Conmoverse no es suficiente.

Por otro lado, ¿cómo debemos entender este “despertar ético” y su relación con la acción política? Siguiendo reflexiones planteadas por el filósofo francés Jacques Ranciere (2012), este “despertar ético” no parece ser más que una versión suavizada y agotada de la promesa de emancipación propuesta por las vanguardias políticas, donde el arte, impotente, se vincula con la representación de lo vago y la alegorización del luto y el dolor universales. “De esto precisamente da testimonio el discurso ambiente que consagra el arte a lo irrepresentable y al testimonio sobre el genocidio de ayer, la catástrofe interminable del presente o el trauma inmemorial de la civilización.” (2012:120).

Está lógica del “repudio a la guerra”, donde concurren a un mismo tiempo el despertar ético y la impotencia de la emancipación, es una lógica recurrente en el capitalismo tardío globalizado. En la actualidad se presenta el fenómeno de un mercado cultural que ávidamente consume imágenes de horror domesticado. Este fenómeno se manifiesta en un “boom industrializado de la memoria” (Huyssen, 2002), en el que se

promociona el consumo de una memoria sensacionalista, divulgable, comunicable, que ha perdido su capacidad de establecer conexiones vitales para cuestionar el presente.

Según la culturalista colombiana María Belén Sáenz de Ibarra (2007), en la actualidad estamos viviendo un proceso de espectacularización (en términos de GuyDebord) del dolor del otro, donde la “imagen omnipresente” se desembaraza de cualquier contexto o contenido real a comunicar. Así, la sobre-exhibición de imágenes deguerra produce una nueva forma de subjetividad en la que toda identidad es vaciada de contenido y aplanada, donde la historia es suspendida y los conflictos pospuestos. Las identidades devienen en “caricaturas fáciles, sin ninguna condición real de pertenencia, en el fondo identidades flotantes. Son las identidades de la amnesia” (2007:103).

Estas nociones amnésicas de la identidad, de la memoria y de la ética parecen relacionarse con la noción de humanitarismo propuesta por el antropólogo y sociólogo francés Didier Fassin (2012). Para este autor, el humanitarismo es una forma de asistencia basada en la compasión y la solidaridad, que se despliega como un fundamento ético para la acción en situaciones de catástrofe o guerra. Sin desconocer la generosidad y legitimidad de las intenciones de quienes emprenden estas intervenciones, Fassin cuestiona cómo desde el humanitarismo se despliegan acciones para aliviar el sufrimiento, pero sin preguntarse por las injusticias que provocan dicho sufrimiento. Así, el humanitarismo propone un imaginario de comunión y redención, basado en la fantasía de una comunidad moral que está por encima de las inequidades de las sociedades contemporáneas. En palabras de Fassin “el humanitarismo tiene esta destacable capacidad: fugaz e ilusoriamente establece puentes entre las contradicciones de nuestro mundo, y hace que la intolerabilidad de sus injusticias sea algo tolerable.” (2012: xii) (La traducción es mía.)

El argumento desarrollado por Fassin es útil para reflexionar sobre el tipo de respuesta que presupone el repudio al “horror de la guerra”. Desde luego que la guerra y todos sus horrores son abominaciones que debemos repudiar, sin embargo, suprimir la complejidad del fenómeno de la guerra (con sus determinaciones económicas, políticas, históricas, ideológicas, etc) propicia el despliegue de sentimientos morales que pueden ser fácilmente absorbidos por el poder hegemónico.

5. Disenso y arte crítico

En este punto se hace explícita la perspectiva que ha guiado este ensayo: hay que desconfiar de las simplificaciones, las representaciones estereotipadas y los lugares comunes sobre la guerra en Colombia. El consenso, entendido como un conjunto de ideas compartidas (en este caso, ideas sobre la guerra), se instala en la vida diaria de las personas, anclando nuestras expectativas y cálculos de acción. El consenso opera como un cierre del sentido, una invisibilización de los conflictos y representación de la guerra como algo ya-sabido. Como contraparte, el disenso y la alteración, contrario al rechazo que generalmente despiertan, se constituyen en la posibilidad de ver cosas que no se podían ver, que no existían en el territorio de lo posible y lo pensable (Ranciere, 2012). La polaridad consenso/disenso es útil para analizar las posibilidades políticas del arte: el arte tienen la posibilidad de mantener abiertos los sentidos, producir disturbios, desfijar las representaciones fijas, insertarse por las fisuras de los discursos hegemónicos y desnaturalizar las estructuras sociales que consideramos naturales. O, por el contrario, puede proponer representaciones consensuales y estereotipadas.

Esta perspectiva tiene fuertes implicaciones para entender el lugar del arte respecto a la guerra en Colombia: no es crítico el arte que “denuncia” la explotación (como si los explotados necesitaran que se les explicara su explotación) o el arte que “habla por las víctimas” (enmudeciéndolas al negar su agencia); sobre todo, no parecen ser críticas aquellas obras pensadas como un consensual “repudio a la guerra” o como “restauración y sanación” de las fisuras del tejido social.

Lo crítico del arte no radica en una substancia, una temática o una estrategia de exhibición, sino en las maneras como la obra resiste a la red de discursos hegemónicos en que se desenvuelve. Son necesarias prácticas artísticas que rompan el consenso de la guerra, que se enfrenten a la fijación de los sentidos y pugnen por mantener la memoria como un ámbito productor de nuevos significados. Sin duda, este será nuestro mejor aporte para la construcción de una paz duradera en Colombia.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. (1989). “Tesis de filosofía de la historia”, en: *Discursos interrumpidos*, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, pp. 175-192.
- Domínguez, J.; Fernández, C.; Tobón, D.; Vanegas, C. (ed) (2014), *El arte y la fragilidad de la memoria*. Medellín: Universidad de Antioquia-Sílaba editores.
- Echavarría et al. (2009). *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica*. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro.
- Fassin, Didier. (2012). *Humanitarian reason: a moral history of the present*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Hall, Stuart. (1997). “The work of representation”, en: *Representation: Cultural representation and signifying practices*. London: Sage/Open University Press.
- Huysen, Andreas. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.
- León, Juanita. (2009, octubre 9). Del gatillo al pincel, memoria gráfica de la guerra. *La silla Vacía*, recuperado de: <http://lasillavacia.com/historia/4630>
- Perez Moreno (2013). “Caligrafía de las sombras: sobre la obra Silencios de Bojayá de Juan Manuel Echavarría”, en: *Premio Nacional de Crítica: ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, octava versión* (pp 44-59). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Peñaranda, Nelly. (2014, junio 1). ¿Dónde están los desaparecidos? / Columna sin título. *El Tiempo*, recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14063842>
- Ranciere, Jacques. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual.
- Sáenz de Ibarra, María. (2007). Dolores del espectáculo, el modelo artístico de la producción social contemporánea: Un nuevo valor productivo del capitalismo avanzado. *Estudios Visuales* (4), 99-110.
- Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Yepes, Rubén (sf). *Guerreros (in)visibles: Sobre La guerra que no hemos visto de Juan Manuel Echavarría*, recuperado de:

https://www.academia.edu/4271567/Guerreros_in_visibles._Sobre_La_guerra_que_no_hemos_visto_de_Juan_Manuel_Echavarr%C3%ADa