

Reinvenciones del archivo: imagen, historia y memoria en la obra de Beatriz González

Martín Ruiz Mendoza/ University of Michigan, Ann Arbor

Al visitar la retrospectiva de más de cien obras que el Pérez Art Museum de Miami (PAMM) ha dedicado a la artista Beatriz González (Bucaramanga, 1938), lo primero que salta a la vista es la vocación nómada de una iconoclasta cuya producción ha transitado por distintos registros críticos y estéticos a lo largo de una prolífica carrera que abarca seis décadas de creación ininterrumpida. Lo segundo que llama la atención—y en la investigación que inspira esta observación se basa este ensayo—es que el hilo conductor de esa amplísima carrera lo constituye la relación de la artista con el archivo de prensa que ella misma ha acumulado con paciencia de artesana desde sus primeros trazos hasta hoy. El análisis que aquí propongo en torno a las relecturas que hace González de ese archivo—en el que han quedado documentados episodios clave de las últimas cuatro décadas de convulsiones políticas y sociales en Colombia—busca, por un lado, rastrear el ethos artístico en torno al cual se articula ese proceso de reinterpretación y reinvención pictórica de eventos que han sido previamente documentados por otros medios y, por el otro, mostrar cómo la postura irreverente y retardadora en la que se basa ese ethos desemboca en versiones y subversiones de la historia nacional que abren nuevas preguntas sobre la función del arte como testigo del presente y guardián de la memoria.

Formada en la facultad de arte de la Universidad de los Andes de Bogotá en plena década del sesenta, cuando la crítica argentina Marta Traba (entonces maestra de esa facultad) pregonaba el más tajante desprecio hacia el realismo soviético y hacia su contraparte latinoamericana, el muralismo mexicano, González establece desde el comienzo de su trayectoria una relación con el archivo de prensa que es simultáneamente crítica y anti-panfletaria, histórica y anti-historicista, testimonial y a la vez desmitificadora de toda pretensión mesiánica en el arte.¹ Traba, quien abogaba por la autonomía con respecto tanto a las presiones de las vanguardias internacionales como a las exigencias ideológicas provenientes del medio cultural local, inspiró en González una vocación de autonomía radical que le permitió burlar los cantos de sirena tanto de la Escila vanguardista como de la Caribdis ideológica.²

Los suicidas del Sisga (fig. 1), de 1965, es el caso paradigmático de esa doble evasión. Considerada unánimemente por la crítica como la pintura cumbre de su etapa inicial, este óleo sobre lienzo toma como fuente de inspiración un recorte de la prensa roja sobre el suicidio, en el Embalse del Sisga, de dos amantes que se toman una foto antes de lanzarse al lago para

sellar su unión de esa manera, digna de una tradición romántica caduca que apela a la sensibilidad del espectador atento al color local que los suicidas imprimen en esa tradición.³ No fue ese, sin embargo, el motivo del interés que esa historia y esa imagen despertaron en González. En sus propias palabras, reconstruidas por Carolina Ponce de León (1988), “no fue la historia, ni el tema, ni las anécdotas lo que me entusiasmó, sino la gráfica del periódico. Aparecen las imágenes planas, casi sin sombra. (...) Estas imágenes se adaptaban y corroboraban la idea que yo venía desarrollando en pintura: aquella de que el espacio puede lograrse con figuras planas y recortadas” (16). Así pues, esta obra fundacional en la producción de la artista responde a sus inquietudes en torno a problemas estrictamente formales.⁴



Fig. 1 (100x85cm) Fotografía del autor.

Si bien en sus primeros acercamientos a las imágenes de prensa González intenta conquistar la independencia con respecto a las vanguardias globales y al juicio inquisitorial de los esbirros del arte políticamente comprometido, ciegos, según Traba ([1973] 2009), a “la especificidad del lenguaje y del trabajo artístico” (139), a partir de la década de 1980 se produce un giro en su obra, en virtud del cual sus preocupaciones estéticas empiezan a ser indisociables de un compromiso político con su tiempo. Como se verá a continuación, esto supone nuevas formas de aproximarse al archivo, así como nuevas posibilidades de pensar el compromiso político al margen de principios partidistas y doctrinales.

Una pintora de la Corte en tiempos de decadencia

González asume del todo la condición de testigo de su tiempo a partir de sus exploraciones en torno a la imagen del entonces presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1981). La coyuntura inaugurada por ese gobierno ofrecía a la artista la posibilidad de articular una crítica de la historia contemporánea de Colombia basada en la imagen del primer mandatario como epítome de la degradación política que atravesaba el país. En palabras de González, tal como las reconstruye Ponce de León (1988): “Turbay es, para nosotros los colombianos, un personaje de una reconocida inmoralidad, un político de la peor clase. En ese momento no pensé en el aspecto moral, sino en lo bueno que sería ser un pintor de la Corte, como Goya o Velásquez” (15).⁵ La artista resume así su proyecto de convertirse en testigo privilegiada de una fuerza política que se le revela como autoritaria y desestabilizadora del orden democrático.

Amparado en la paz pública como meta última de la nación, Turbay convirtió la figura jurídica del estado de excepción en política insigne de su gobierno tras la instauración del Estatuto de Seguridad (Decreto 1923 de 1978), cuyo objetivo



Fig. 2 (2.70x70m) Fotografía del autor.

El modelo de esta obra es un recorte de las páginas sociales de *El Tiempo* a propósito de una cena ofrecida por Zoraida Jaramillo de Plata en honor del presidente y de la primera dama, Nydia Quintero de Turbay.⁶ En la nota se lee que la velada fue amenizada por el grupo de ranchera mexicana “Guadalajara” y que “el primer mandatario y el general Luis Carlos Camacho Leyva, ministro de defensa, (...) se entusiasmaron y participaron en el coro de las canciones”, una de las cuales rezaba: “Julio César imperator/ de Roma a Colombia en jet,/ a la par que los romanos/ va gobernando muy bien” (“Cena al presidente de la República”). Sin proponérselo, esta nota reproduce la ironía de las coplas: en el contexto de

central era contrarrestar la amenaza guerrillera por medio de la imposición de restricciones a las libertades civiles. Tal como lo reconstruyen Palacios y Safford (2002), tras la entrada en vigor del Decreto “cerca de un tercio de los delitos consagrados en el Código Penal podía caer bajo la jurisdicción de jueces militares” (670). Esta fue la razón principal de la oposición al Estatuto por parte de Amnistía Internacional, que consideraba que las condiciones en las que se llevaban a cabo las detenciones facilitaban la tortura.

En su papel de pintora de la Corte durante esta álgida coyuntura, González no recurrió a un ataque panfletario contra las políticas del presidente, sino que se convirtió en coleccionista de gestos ridículos. Tal como ella misma lo reconstruye en entrevista con Álvaro Barrios (2011): “Si había gente que coleccionaba chistes de Turbay, yo lo que coleccionaba eran sus fotos, y a partir de eso, día a día, fue saliendo todo ese acopio de información alrededor del gobierno de Turbay: Turbay borracho caminando por un caminito donde se le ve tambalear... Turbay comulgando...” (49). El producto insigne de esa intervención del archivo en torno a la imagen del primer mandatario es *Decoración de interiores* (figs. 2-3), de 1981, una serigrafía plasmada en una cortina en la que González retrata a Turbay en su faceta de socialite.



Fig. 3 Fotografía del autor.

la cena aludida, la comparación de Turbay con un emperador evoca la suficiencia de los tiranos del ocaso romano, cuya afición a las fiestas era uno de los síntomas inconfundibles de la decadencia del Imperio.

A partir de una exploración de las resonancias críticas y estéticas que evoca la nota, González hace un retrato satírico de la esfera privada del presidente y de su círculo. Esa esfera revela rasgos centrales de las actitudes públicas del jefe de Estado, con lo cual la artista insinúa la necesidad de juzgar a quienes detentan el poder en todas las facetas de su vida. En el caso de Turbay, la faceta privada revela el cinismo del líder

que festeja con sus amigos mientras sus políticas conducen al colapso de las garantías civiles. El humor con que González aborda la discrepancia entre la experiencia de la mayoría de los colombianos de entonces y la del presidente y sus amigos no se reduce únicamente a la insolencia de plasmar la figura de Turbay en un objeto industrial que le niega la dignidad y la monumentalidad que podría transmitir un retrato tradicional, sino que va más allá de los elementos técnicos de producción para reflexionar sobre el destino de esa tela como obra de arte. Resulta muy significativo en este sentido que la artista la haya presentado como un bien de consumo que podía ser comprado por metro. Al poner a disposición de cualquier comprador interesado esta representación de una escena cotidiana del presidente y su círculo, González enfatiza la vulgaridad de la escena representada, así como el componente kitsch que subyace tras el supuesto abolengo de las figuras públicas que tienen el país a su mando.

En esta faceta de pintora de la Corte se entrevé ya una ruptura en la obra de González: la función del artista como testigo de su tiempo se le revela por primera vez como una labor de crítica histórica y política.⁷ Esa ruptura queda en evidencia en este aparte de una entrevista con María Inés Rodríguez (2018): “Desde el momento en que empecé a hacer los dibujos de Turbay entendí que (...) mi temática tenía que partir y tener más conciencia crítica ante los acontecimientos que estaban sucediendo” (33). Como se verá a continuación, esa vocación crítica con respecto a la actualidad nacional se consumaría del todo a raíz de las convulsiones políticas que marcaron la historia del país en los años inmediatamente posteriores al gobierno de Turbay.

“El humor se perdió hace rato”: Beatriz González en medio de la catástrofe

En *¿Por qué llora si ya rei?*, el documental de 2001 que Diego García Moreno dedica a la obra de González, la artista afirma que “el humor se perdió hace rato” (1:54) e identifica la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 el 6 de noviembre de 1985 y el ulterior bombardeo con que el Ejército intentó contrarrestar la ofensiva guerrillera (que dejó un saldo de por lo menos cuarenta y tres civiles muertos y otros ocho desaparecidos) como el episodio catalizador de esa pérdida y de las consecuentes transformaciones en su obra. La incineración de doce magistrados de la Corte Suprema de Justicia y de cinco del Consejo de Estado fue el símbolo definitivo de un punto de quiebre en la historia del conflicto armado en Colombia, y así lo entendió González: por primera vez, la guerra llegó al centro del poder político y arrasó con el epitome de la institucionalidad en el país.

El encargado de enfrentar esta crisis fue el sucesor de Turbay, Belisario Betancur (1982-1986), quien, a pesar de su talante conciliador que posibilitó el establecimiento de

diálogos de paz con las FARC, el EPL y el M-19, tuvo que enfrentar las represalias de este último grupo por el hostigamiento militar desplegado por el gobierno durante las negociaciones. Al menos esa fue la justificación del M-19 en torno a la toma del Palacio, que, a diferencia de acciones anteriores como el robo de la espada de Bolívar y la toma de la Embajada de República Dominicana, produjo el rechazo generalizado de la población. Ese rechazo se extendió a las acciones y omisiones del gobierno ante esa coyuntura. Después de reunirse con sus ministros para definir el *modus operandi* ante el ataque guerrillero, Betancur—cuya presidencia había estado marcada hasta ese momento por la voluntad de diálogo y por la consecuente confianza en la idoneidad de las salidas negociadas al conflicto—optó (hasta el día de hoy no es claro si por acción u omisión) por la retoma armada del Palacio, ignorando después las plegarias de Alfonso Reyes Echandía, presidente de la Corte, que pedía desesperadamente un cese al fuego mientras contemplaba junto a sus colegas la catástrofe inminente.

Este episodio inspiró *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico* (fig. 4), un óleo sobre papel en el que González plasma, un año después de la toma, la aludida reunión entre el presidente y sus ministros, uno de los cuales exclamó la expresión que le da el título a la obra. Para González, esa expresión resume el cinismo y la falta de empatía con la cual el gobierno de Betancur asumió la crisis. Para reflejar la atmósfera de corrupción moral subyacente a esas actitudes, la artista ensaya un primer óleo en el que se ve un cadáver amputado y carbonizado sobre la mesa en torno a la cual están reunidos el presidente y su equipo de gobierno, quienes parecen no percatarse de la presencia siniestra de ese cuerpo incinerado. En el presidente y en el colaborador sentado a su derecha se esboza incluso una sonrisa que no parece guardar ninguna relación con la magnitud del horror. Los ojos cerrados de Betancur sugieren una ceguera voluntaria que, dadas las circunstancias, resulta éticamente condenable. Los hombres que están de pie al fondo del recinto forman una fila infranqueable que connota el apoyo incondicional al jefe de Estado por parte de sus hombres de confianza.

En la segunda versión González usa colores vivos (el rojo es aquí predominante) y reemplaza el cadáver calcinado por un florero de anturios. La presencia de esas flores en el lugar que antes ocupaba el cadáver sugiere que la ceguera voluntaria del presidente se traduce en una celebración de facto de la muerte. Betancur lo ve todo a través de unos anteojos que nos ocultan su mirada. La mirada oculta del presidente agudiza el aura criminal que la obra sugiere de forma sutil pero contundente. Esa aura se intensifica por la presencia —más explícita que en la primera versión— de los militares, que en la práctica tomaron las riendas del genocidio y que aquí son presentados como arcángeles siniestros que protegen y respaldan al presidente y a su séquito.

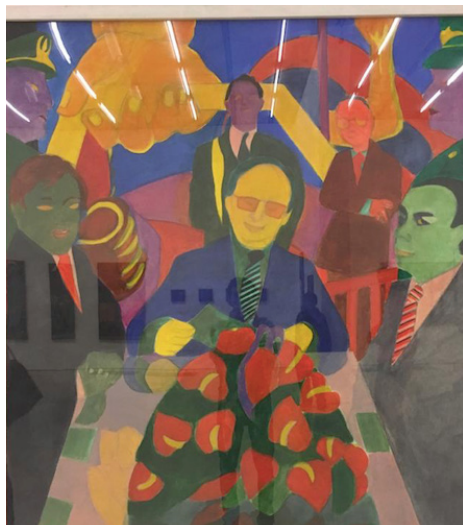


Fig. 4 (150x150cm) Fotografía del autor.

González vuelve a abordar el protagonismo de los militares en la tragedia nacional que inauguró la toma del Palacio de Justicia en *Los papagayos* (fig. 5), de 1986, donde la artista plasma en pastel y óleo sobre papel a un grupo de militares vistos de perfil que acompañan a un Betancur cuya mirada está, una vez más, oculta tras el reflejo amarillo de sus anteojos. Esta obra inaugura un nuevo método de experimentación, que consiste en el ensamblaje de múltiples imágenes mediáticas en una misma representación pictórica. Lo que interesaba aquí a la artista era la repetición sistemática de fotografías de militares tomadas de perfil. Paradigmático de esas fotografías resulta un recorte de prensa del diario *El Tiempo* que captura a la cúpula militar de la administración Turbay (incluido su ministro de Defensa) durante una ceremonia de graduación de bachilleres en la Escuela Militar de Cadetes.⁸

El hecho de que González muestre a Betancur rodeado de militares en una posición análoga sugiere la continuación durante ese gobierno de la injerencia de las fuerzas armadas en asuntos capitales de Estado. Si bien para los más optimistas la transición de Turbay a Betancur suponía la posibilidad de un proceso gradual de democratización —tanto más urgente cuanto más proclive había sido el gobierno del primero a delegar al Ejército la imposición no solo del orden, sino también de la ley—, el episodio del Palacio de Justicia demostró que las fuerzas armadas seguían gozando de un poder excepcional que menoscababa los principios democráticos defendidos por el propio Betancur.



Fig. 5 (35x150cm) Fotografía del autor.

En esta fase de la obra de González se trasluce un sentido de rabia y frustración sin precedentes en su producción previa. El humor cede aquí el paso a la indignación abierta y sin ambages hacia la desidia del gobierno frente al colapso de la institucionalidad en Colombia. La imposibilidad de reír ante la barbarie supone para González la necesidad apremiante de un cambio de foco en el objeto de su arte, que en períodos anteriores se había valido de la sátira política como mecanismo privilegiado de crítica al poder. Si bien a lo largo del gobierno de Betancur la artista sigue concibiéndose como pintora de la Corte, el genocidio del Palacio de Justicia supone un punto de quiebre en lo que para ella constituye el alcance político de ese rol. Como se verá a continuación, esa transformación política se hace del todo patente en su producción de la década de 1990, durante la cual el foco de sus aproximaciones al archivo empieza a ser la experiencia de las víctimas del conflicto, así como la posibilidad de fijar esa experiencia en la memoria colectiva a través de la reinterpretación de imágenes efímeras que pasan por las hojas de prensa todos los días y que son reemplazadas al día siguiente por otras imágenes de actualidad.

La reinención de la mirada ante el dolor

El proyecto de revitalizar la memoria visual colectiva en torno a los efectos del conflicto armado en los colombianos que más lo han padecido se hace patente en obras como *El ahogado*, de 1991, un óleo de 112x131 centímetros basado en el asesinato, en 1989, del entonces exalcalde de Medellín Pablo Peláez González, quien además fue dirigente cívico y gremial.⁹ Esta última faceta lo puso en la mira del narco-paramilitarismo, que, en un lapso de tres años, eliminó—entre otros—al entonces gobernador de Antioquia Antonio Roldán Betancur (asesinado también en 1989), y a defensores de derechos humanos como Jesús María Valle (quien denunció la participación del Ejército en las masacres paramilitares de La Granja y El Aro, en Ituango) y Héctor Abad Gómez (asesinado en 1987 por orden de Carlos Castaño en respuesta a su labor de promotor de condiciones dignas de vida para todos los ciudadanos de Medellín). El asesinato impune de estos líderes puso de manifiesto los vínculos, que se fortalecieron a finales de la década del ochenta y durante los primeros años de la siguiente, entre agentes del Estado, grupos paramilitares y narcotraficantes. Es muy dicente en este sentido que el recorte de prensa en que se basa *El ahogado*, publicado por *El Tiempo* el 13 de septiembre de 1989, tenga como título “¡Salvemos a Colombia!” un llamado a la reacción contra las fuerzas genocidas que dominaban subrepticamente la política nacional.¹⁰ Ese llamado, transmitido por casi trescientos residentes antioqueños en Bogotá a través de una carta abierta a todo el país, recogía una preocupación general ante el colapso de las instituciones democráticas.

La exploración pictórica que hace González a partir de la imagen que acompaña esa nota de prensa se basa en un juego de asociaciones que sugiere que esta víctima de la narcocracia paramilitar es un cuerpo flotante que evoca los miles de cadáveres que han sido lanzados al río después de ser asesinados. En virtud de la sistematicidad de este método de desaparición, los ríos en Colombia se han convertido en testigos silenciosos de décadas de atrocidades.¹¹ González parte de este hecho para explorar pictóricamente las figuras del río y del ahogado como símbolos de los cientos de miles de muertes violentas perpetradas impunemente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En el caso de este óleo, el ahogado flota sobre el rojo sangre que inunda su ataúd. La imagen del féretro que es al mismo tiempo un río de sangre hace explícita la conexión entre la muerte violenta de esta víctima, que al menos recibió sepultura, y la de los miles de muertos anónimos cuyo ataúd ha sido el río.

El procedimiento de González consiste en explorar a fondo y de una forma que Boris Groys (2018) ha descrito como “subjetiva, lírica incluso” (88) lo que en la fotografía ya está sugerido: los testigos del funeral que ven el féretro desde la orilla; la hija que extiende su mano para alcanzar el cuerpo inerte de su padre, como si éste ya estuviera sumergiéndose en la corriente; la sombra que cubre la cabeza del difunto: todos estos elementos constituyen la base de la reinterpretación que hace González de la imagen de prensa. Esa reinterpretación tiene un componente afectivo que da cuenta de un interés por indagar sobre el alcance retórico de la pintura. Si bien la artista se resiste a reducir el arte a un instrumento de transmisión de mensajes, en su producción en torno a los efectos de la violencia en Colombia se trasluce un giro afectivo que abre el camino hacia una exploración de la posibilidad que ofrece la pintura de activar resonancias emocionales que inevitablemente influyen en la manera en que el espectador interpreta la realidad aludida.

El giro afectivo que se produce en esta etapa de la producción de González es indisociable de una aproximación a la realidad nacional desde la cual lo importante no es solo documentar lo ocurrido, sino fijarlo en la memoria a partir de una reinterpretación pictórica que le da sentido simbólico y emocional. Este punto de vista ofrece una libertad interpretativa que desemboca en la articulación de una forma de memoria histórica que no se ciñe al pie de la letra al archivo, sino que propone nuevas formas de aproximarse a él para actualizarlo y salvarlo del olvido. La apuesta de González consiste, pues, en intentar hacer justicia a la urgencia de guardar en la memoria las atrocidades de la guerra en Colombia a través de una reinterpretación que incorpora lo afectivo como condición de posibilidad de la construcción de memoria colectiva.

Otra instancia paradigmática de ese ejercicio de reinterpretación es *Una golondrina no hace verano*, de 1992, un óleo de 110x180 centímetros en el que la artista aborda la masacre de Segovia, Antioquia, perpetrada el 11 de noviembre

de 1988 por el bloque paramilitar Muerte a Revolucionarios del Noreste, liderado por Fidel Castaño y Henry Pérez.¹² Esa masacre constituye una síntesis del alcance criminal de las fuerzas políticas paramilitares que se desarrollaron durante los gobiernos de Turbay y de Betancur. Así lo confirma el juicio histórico emitido por la Corte Suprema de Justicia en marzo de 2011, que—tal como lo reconstruyó *El Tiempo* el 20 de ese mes—“señala a la cúpula militar de los Gobiernos de Julio César Turbay Ayala y Belisario Betancur de haber incubado a las bandas paramilitares que perpetraron las peores matanzas y magnicidios en la historia del país.” En este sentido, la visión crítica de González hacia esos gobiernos resultó siendo profética: su énfasis en el poder excesivo de la cúpula militar dentro de la estructura política entonces vigente demostró ser una preocupación legítima en la medida en que ese poder constituyó el caldo de cultivo para la emergencia de grupos paramilitares en regiones tradicionalmente dominadas por las guerrillas.¹³

A pesar de las conexiones entre su faceta de pintora de la Corte y esta nueva etapa de su producción, ya en *Una golondrina* se identifica claramente un cambio de perspectiva que tiene que ver con el objeto mismo de la pintura. En lugar de centrarse en la figura de los protagonistas más encumbrados de la comedia nacional, González invierte su energía creativa en un nuevo punto de vista: el de las víctimas de esa comedia, que se le revela ahora en toda su magnitud trágica. El célebre comentario de Marx en *El decimoctavo brumario de Luis Bonaparte*, según el cual todos los eventos de la historia universal ocurren primero como tragedia y después como farsa, es invertido en el imaginario histórico de González, desde el cual lo que empieza como farsa se transforma en tragedia y deja de ser proclive al tratamiento cómico que otrora constituyera el punto de vista privilegiado de su arte. Este nuevo punto de vista trae consigo nuevas estrategias pictóricas que son, a fin de cuentas, estrategias narrativas a través de las cuales la artista intenta elaborar la tragedia de una forma que trascienda la literalidad de lo ocurrido.

La presencia de la figura de la golondrina es muy significativa en este sentido. Sorprendentemente, la crítica en torno a esta obra ha pasado por alto la importancia de esa ave en la mitología mortuoria de la civilización egipcia y las posibles interpretaciones que esto suscita sobre la aproximación de González a la masacre de Segovia. Tal como lo reconstruye una guía de 1920 publicada por el British Museum sobre el Libro de los muertos (piedra angular de la tradición funeraria del Antiguo Egipto), cuando la persona fallecida recitaba los “Capítulos de las Transformaciones” de ese libro (LXXVII—LXXXVIII), le era dado asumir, a voluntad, la forma de múltiples aves, entre las cuales se cuenta la golondrina. La golondrina es también, como queda de manifiesto en los textos de las pirámides, una de las aves—junto con el halcón y el ganso—en que se transmuta el rey difunto para ascender al cielo.¹⁴ Vista a la luz de estas referencias mitológicas, la presencia de las golondrinas en la propuesta pictórica de

González sugiere una esperanza de transmutación y ascenso de quienes ocupan los féretros. Especialmente dicente en este sentido es el hecho de que el ataúd que carga la mujer apunte hacia el cielo, como si se dispusiera a alzar vuelo. Así mismo, el ataúd que ocupa el extremo inferior del óleo describe también un ángulo ascendente, aunque menos agudo. Esto en claro contraste con el resto del espacio que ocupan los supervivientes, el cual, en virtud de la perspectiva inusual que explora aquí la artista, da una sensación de caída inexorable.

Esta amalgama de mitología pagana y cristiana sugiere la imposibilidad de reducir el cuadro a una única interpretación. Imposibilidad por lo demás deliberada, que responde a la fascinación de González por lo que ella misma ha denominado recientemente, a propósito de su última retrospectiva en el Museo Reina Sofía de Madrid, “imágenes imprecisas” (Sigüenza 2018). Esta alusión arroja luz sobre la importancia de la ambigüedad en su proyecto artístico, cuya fuerza emana en gran medida de la capacidad de actualizar constelaciones de sentido que se alejan de lo obvio. En esa medida, la de González es una apuesta por el disenso en el sentido explorado por Rancière (2010), esto es, como “una organización de lo sensible en la que no hay (...) un inamovible régimen de interpretación que imponga a todos una evidencia” (51). En el caso de la relación de la artista con el archivo, la resistencia a ese régimen interpretativo se traduce en una exploración en torno a la posibilidad que ofrece la imagen pictórica de activar una serie de asociaciones afectivas que no están explícitamente sugeridas en la imagen fotográfica.

La reinterpretación que propone González de las imágenes de prensa parte de una voluntad de abrir el archivo a nuevas lecturas: ante la imposibilidad de cambiar el curso de los hechos que registran los diarios, la artista opta por su intervención estética. Un caso paradigmático en esa intervención es la serie dedicada a Yolanda Izquierdo, activista de Córdoba que fue acibillada en frente de su casa el 31 de enero de 2007 por ser la portavoz de 843 familias que, en medio del proceso de Justicia y Paz implementado por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez para desmovilizar a los paramilitares, luchaban por recuperar las propiedades que les habían quitado esos grupos a través de Funpazcor—una ONG fraudulenta creada en 1990 por Fidel Castaño, líder de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). A través de esa fundación, el clan de los hermanos Castaño promovió una reforma agraria privada que les permitió apropiarse de 10.000 hectáreas de tierras con el pretexto de entregarlas a 2.500 familias afectadas por la guerrilla. En el año 2000, los terrenos fueron arrebatados, vendidos o abandonados por presiones de los mismos paramilitares que crearon Funpazcor. Desde la génesis de esa fundación, los Castaño planeaban dejar esas tierras en manos del Fondo Ganadero de Córdoba, entidad que se alió con las autodefensas en esta estrategia de despojo masivo.¹⁵ El asesinato de Yolanda Izquierdo es el resultado de su lucha por denunciar y rectificar este estado de cosas, que además ponía en evidencia el hecho de que el proceso de paz con los

paramilitares y la desmovilización de esos grupos fueron un sainete que no solo denotaba indiferencia hacia las víctimas, sino que las dejaba en una situación de desamparo ante la maquinaria paramilitar que seguía en funcionamiento.

González se aproxima al problema agrario que cristaliza en el asesinato de esta activista desde una perspectiva que se opone abiertamente a la mentalidad paramilitar, para la que la tierra es, ante todo, una fuente de explotación económica. En *Pila, pila, pilandera*, por ejemplo, la activista es representada de pie, sosteniendo en sus manos el dibujo de una pilandera que trabaja la tierra por medio de los métodos artesanales cuya reproducción es amenazada por la instauración de megaproyectos más rentables en ese mismo territorio. En *Pescar de noche* se repite este motivo, pero esta vez el dibujo que sostiene Izquierdo representa una noche de pesca bajo la luna llena.¹⁶ Para estas obras, González se basa en una fotografía de prensa tomada por Álvaro Sierra, en la que la activista expone a la cámara un mapa de las tierras reclamadas por su comunidad.¹⁷ Al reemplazar el mapa por esas imágenes que evocan la vida en el campo, la artista sugiere que la relación que tienen los campesinos desplazados con su tierra trasciende las coordenadas del espacio abstracto que el mapa representa. Lo que pierden esos campesinos al ser obligados a abandonar su territorio no es simplemente un predio sobre un papel, sino todo un acervo de experiencias de vida irremplazables.

González imprime notas bíblicas a su reinterpretación de la fotografía de Sierra en *Voy desapareciendo como sombra que se alarga (Salmos/109, 23)* (fig. 6), una serigrafía sobre papel en la que Izquierdo sostiene un dibujo de campesinos arando la tierra. Los tonos verdes y amarillos del dibujo son los mismos del horizonte sobre el que se alarga la sombra de la activista. Al ser representado a través de este lenguaje pictórico figurado, el tema de la desaparición produce resonancias afectivas que trascienden el ámbito de lo documental, con lo cual queda de manifiesto que la apropiación que hace González de las imágenes de prensa desemboca—como lo ha observado Pérez Oramas (2018) inspirado en la terminología de Aby Warburg—en imágenes pathos, es decir, en representaciones pictóricas cuyo sentido no está únicamente en función de su carácter documental, sino también—y principalmente—de la carga emotiva que transmiten.



Fig. 6 (155x45cm) Fotografía del autor.

La exploración de González en torno a la posibilidad que ofrece la pintura de ahondar en la potencia afectiva que emana del archivo constituye uno de los principales aportes de su obra al debate de la función del arte en tiempos de violencia. El de González es un proyecto testimonial basado en la articulación, a través de la intervención pictórica del archivo, de una mirada renovada a la tragedia nacional. Esa aproximación al archivo acarrea en la producción tardía de la artista un proyecto de memoria que se basa en la premisa de que el arte puede cumplir una función preservativa que facilite el trabajo de duelo colectivo que ha sido aplazado una y otra vez durante décadas por la sucesión de atrocidades.

El archivo, el arte y la memoria

El compromiso de González con la memoria se hace del todo explícito en *Auras anónimas* (fig. 7), de 2009, un proyecto de intervención artística por medio del cual se logró la preservación de los columbarios del Cementerio Central de Bogotá que sirvieron de fosa común tras el estallido del Bogotazo. A partir de la primera administración de Enrique Peñalosa (1998-2000) se empezó a planear la demolición de las bóvedas como parte de un proyecto de renovación urbana que contemplaba la construcción del Parque Zonal Cementerio Central Zona B. Si bien esa administración no concretó el plan, la inminencia de su eventual realización llevó a Doris Salcedo a presentar una iniciativa para revitalizar las tumbas. Sin embargo, ese proyecto no prosperó y los columbarios fueron vaciados en 2005 de los restos que en ellos reposaban. Fue entonces cuando González puso a consideración del Distrito un nuevo proyecto que consistía en cubrir los columbarios con lápidas en las que estuvieran plasmadas las imágenes de su serie *Vistahermosa*, de 2006, que consta de dibujos hechos en pastel y carboncillo sobre lienzo inspirados en fotografías de prensa que muestran a miembros de las Fuerzas Armadas cargando muertos después de una ofensiva militar o tras el hallazgo de una fosa común.¹⁸



Fig. 7 Fotografía del autor.

La reiteración de estas imágenes en los diarios nacionales desemboca en un atisbo que fue central para la concepción de *Auras anónimas*, a saber, que, tal como lo expresa la artista, “a diferencia del siglo XIX, en el que los cargueros llevaban a los viajeros por nuestros territorios, en el siglo XXI se llevan muertos en distintos soportes: plástico, telas de lona y hamacas” (*El Espectador* 2009). Los cargueros del siglo XIX a los que se refiere González quedaron plasmados en las láminas que acompañan las “Impresiones de un viaje de América,” del escritor español José María Gutiérrez de Alba, quien residió en Colombia entre 1870 y 1884. En ese cuaderno de viajes—que consta de diez volúmenes ilustrados con 466 acuarelas, dibujos, fotografías y litografías—Gutiérrez de Alba dedica una serie completa a los cargueros que llevaban a sus espaldas a los viajeros a través de la accidentada geografía nacional. En el texto que acompaña una de esas láminas, titulada “Camino y puente en la montaña de Tamáná (Chocó),” se describe la imagen como una representación de cómo los peones cargueros atraviesan con gran destreza puentes improvisados, “llevando a la espalda un fardo enorme, o un ser humano” (Tomo XII, lámina 257).¹⁹ Al mostrar que la guerra en Colombia ha producido cargueros que en vez de atravesar las montañas con fardos o viajeros las cruzan con muertos, González hace eco del anecdotario y de la iconografía típicamente decimonónicas que se traslucen en las “Impresiones” de Gutiérrez de Alba para sugerir la necesidad de reconocer la ruptura histórica fundamental que el conflicto armado ha producido.

González encuentra un testimonio privilegiado de esa ruptura en las imágenes de prensa que constituyen el modelo de su intervención de los columbarios, en cuyas lápidas esas imágenes son transformadas en íconos que sintetizan la reiteración ad infinitum de la muerte en medio de la guerra. En su aproximación a la figura de los cargueros, la artista establece un acuerdo implícito con la aproximación a la relación entre imagen y memoria explorada por Susan Sontag (2003), quien se refiere a la memoria colectiva como un modo no de recuerdo espontáneo (como es el caso de la memoria individual), sino de estipulación categórica; es decir, de explicitación de lo que debe ser recordado (86). Es muy significativo en este sentido que Sontag considere las imágenes como el único vehículo capaz de movilizar esa estipulación y de fijar el contenido que la sustenta. Motivada por una intuición análoga, González explora, por un lado, la simplificación de la imagen—esto es, la reducción de las fotografías de prensa a los trazos en negro sobre blanco de las siluetas de los cargueros—y, por el otro, la repetición de las resultantes imágenes-ícono a lo largo y ancho de los columbarios. Tal como lo ha subrayado Samuel Mateus (2019), la repetición y reutilización de símbolos suscita respuestas emocionales que son tanto más intensas cuanto más recurrente es el uso de dichos símbolos (71). En el caso de *Auras anónimas*, la carga afectiva implícita en la reiteración iconográfica que le da sentido a la obra es vocera del imperativo ético de recordar

a esos cargueros siniestros en cuyas siluetas queda sintetizada una historia reciente de barbarie.

Además de explorar la posibilidad de incitar a un trabajo colectivo de memoria a través de imágenes-ícono plasmadas en uno de los lugares más transitados de la ciudad, donde está ubicado el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, la artista tenía en mente una misión más mística: sellar el aura de los miles de muertos que alguna vez ocuparon esos columbarios. En palabras de González: “Sin los restos humanos [los columbarios] se encontraban relevados de su misión, vacíos, sin ceremonias, ni visitantes. Sin embargo, existía el aura de las miles de personas que habían reposado allí. (...) Mi intención era recuperar el aura y sellarla con una lápida, con un trabajo artístico” (“Cargueros guardianes de la memoria”). Este gesto sugiere que el trabajo de memoria que debe ser puesto en marcha de forma colectiva tiene que pasar por el reconocimiento del componente ancestral que ha sido vaciado de sentido, como lo propone Pierre Nora (1989), por el fenómeno de aceleración histórica en virtud del cual el presente se desliza rápidamente hacia un pasado histórico que empieza a ser visto desde una distancia insalvable, haciendo que los remanentes de la experiencia anclada en la tradición y en la costumbre, “en la repetición de lo ancestral” (7), cedan ante las exigencias de una sensibilidad que es esencialmente historiográfica.

González rechaza el pudor intelectual y la pretensión de objetividad que esa sensibilidad trae consigo para abandonarse a un misticismo abiertamente anacrónico que en el caso de *Auras anónimas* está en función de rendir tributo a lo ancestral, es decir, a los ausentes que solo pueden ser traídos a la presencia por medio de un acto evocativo de los supervivientes. Al sellar las auras de los muertos no identificados que alguna vez ocuparon los columbarios, la artista pretende dar lugar a ese tributo y extenderlo a todas las víctimas anónimas de la guerra.

Los esfuerzos por preservar un lugar de memoria como este no son de ninguna manera excepcionales. Tal como lo ha explorado Andreas Huyssen (2003), la proliferación de museos de la memoria y demás monumentos conmemorativos es un síntoma inconfundible del *Zeitgeist* contemporáneo, marcado, sobre todo desde los años ochenta, por la multiplicación acelerada de discursos sobre la memoria, especialmente en torno al Holocausto. Esto ha resultado en lo que Huyssen denomina una “cultura de la memoria” (12), cuyos tentáculos globales se apoyan en una sólida industria cultural. Si bien *Auras anónimas* se inscribe en esa tendencia global, la originalidad de la obra radica en la incorporación, en un lieu de mémoire, de imágenes previamente reproducidas por la prensa, lo cual sugiere que la memoria en las sociedades industriales contemporáneas no puede abstraerse del influjo de los medios de comunicación. Si, como lo propone Nora, los medios han reemplazado a la memoria sujeta a la intimidad de una herencia colectiva por imágenes efímeras

de eventos actuales (8), González no apuesta por una aproximación arcaizante que permitiría redimir a la memoria del influjo de los medios, sino que opta en cambio por un acto deliberado de reinención de las imágenes que esos medios han reproducido.

Este gesto suscita nuevas reflexiones en torno a la posibilidad que ofrece el arte de intervenir el archivo para actualizarlo, es decir, para dotarlo de otras formas de resonar en el presente. En esa medida, la relación de González con la función testimonial que ha cumplido la prensa en Colombia es ambigua: por un lado, la artista es consciente de que esa función ha sido opacada por las dinámicas intrínsecas que rigen la transmisión de información en la actualidad, en virtud de las cuales las imágenes mediáticas son reducidas a un estatus de inmediatez y fugacidad que les impide fijarse en la memoria; por otro lado, sin embargo, González reconoce la importancia de esas imágenes para la reconstrucción histórica de las décadas de barbarie que han quedado registradas en ellas.

Ante esta ambigüedad, la artista opta por dejar abierta, a través de *Auras anónimas*, la pregunta sobre la posibilidad de incorporar el archivo mediático a lugares de memoria que en teoría podrían prescindir de las mediaciones de ese archivo. Después de todo, el dato de que en los columbarios reposaron los restos de miles de muertos tras el 9 de abril de 1948 parece ser suficiente para su preservación. Sin embargo, la experiencia ha demostrado que sin mediaciones estéticas esas tumbas son percibidas como ruinas desechables. Lo que queda claramente sugerido en esta obra es que la mediación estética, en este caso producto de una intervención artística del archivo de prensa, es necesaria para el reconocimiento colectivo de la importancia histórica de un lugar como el Cementerio Central.

Esa mediación, sin embargo, no ha logrado blindar ese lugar de memoria contra el deterioro en que hoy se encuentra y contra embates más recientes de la administración distrital, que, de nuevo en cabeza de Enrique Peñalosa, pretende, desde 2017, demoler los columbarios para construir un parque, tal como estaba previsto hace ya casi dos décadas. Esto ha puesto en evidencia la fragilidad, ante la negligencia de los poderes públicos, de las intervenciones artísticas tendientes a fijar en la memoria eventos clave de la historia reciente de Colombia. El interés de borrar ese lugar para construir allí un parque que silencia esa historia da cuenta de la persistencia en la obra de González de una capacidad crítica inagotable, incómoda para los sectores políticos que perciben como una amenaza el develamiento de todo lo ocurrido durante el conflicto, así como la posibilidad de llevar a cabo un trabajo de memoria colectiva en torno a ese develamiento. Ante este estado de cosas, el archivo de Beatriz González es hoy más imprescindible que nunca.

Obras citadas

- Ardila, Jaime. 1974. *Apuntes para la historia extensa de Beatriz González*. Bogotá: Tercer Mundo.
- “Así les quitaron las tierras.” 2011. *Semana en línea*, última vez modificado mayo 14, 2011. <https://www.semana.com/nacion/articulo/asi-quitaron-tierras/239759-3>.
- Barrios, Álvaro. 2011. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Medellín: Museo de Antioquia.
- Budge, Ernest Wallis, trad. 1920. *The Book of The Dead*. London: The British Museum.
- Caballero, Antonio. 2009. “El Goya de todos.” En *Paisaje con figuras*. Bogotá: Editorial Malpensante.
- “Cena al presidente de la República.” *Catálogo razonado de Beatriz González*. 2018. *Universidad de los Andes* en línea, última vez modificado septiembre 13, 2018. <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1981>.
- Chacón, Katherine. 1994. *Beatriz González: retrospectiva*. Caracas: Fundación Museo de Bellas Artes.
- “El origen del paramilitarismo según la Corte.” *El Tiempo* en línea, última vez modificado marzo 20, 2011. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4456003>.
- “El río es la gran fosa común de Colombia.” *Semana en línea*, última vez modificado marzo 4, 2012. <https://www.semana.com/cultura/articulo/el-rio-gran-fosa-comun-colombia/255907-3>.
- García Moreno, Diego. 2001. *¿Por qué llora si ya reí?*. Bogotá: Lamaraca Producciones.
- González, Beatriz. 2009. “Cargueros guardianes de la memoria.” *El Espectador* en línea, última vez modificado agosto 29, 2009. <https://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso158563-cargueros-guardianes-de-memoria>.
- Groys, Boris. 2018. “Más allá del síndrome de Estocolmo.” En *Beatriz González: 1965-2017*. Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain.
- Gutiérrez de Alba, José María. (1884) 2006. “Camino y puente en la montaña de Tamaná (Chocó).” *Impresiones de un viaje a América*. Edición de Efraín Sánchez. Bogotá: Banco de la República. <http://banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/inicio/index>.
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Marx, Karl. (1852) 1974. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. México: Grijalbo.
- Mateus, Samuel. 2019. “Affective Rhetoric: What It Is and Why it Matters.” En *Affect, Emotion and Rhetorical Persuasion in Mass Communication*. New York: Routledge.
- Nora, Pierre. 1989. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoires.” *Representations*, no 26 (Spring): 7-24.
- López, Francisco y Rosa Thode, trad. 2003. *Los textos de las pirámides*. <http://www.egiptologia.org/pdfs/LosTextosdelasPiramides.pdf>.
- Palacios, Marcos y Frank Safford. 2002. *Historia de Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pérez Oramas, Luis. 2018. “Beatriz González y *Auras anónimas*: circulación y sacramento de las imágenes.” En *Beatriz González: 1965-2017*. Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain.
- Ponce de León, Carolina. 1988. “Beatriz González in situ.” En *Beatriz González: una pintora de provincia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

- . 1998. *Beatriz González: qué honor estar con usted en este momento histórico (obras 1965-1997)*. New York: Museo del Barrio.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rodríguez, María Inés. 2018. “Conversaciones con Beatriz González: 1990-2017.” En *Beatriz González: 1965-2017*. Burdeos: CAPC Musée d’Art Contemporain.
- Sigüenza, Carmen. 2018. “Beatriz González, la artista colombiana que cuenta lo que la historia no puede contar.” *Agencia Efe* en línea, última vez modificado marzo 22, 2018. <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/beatriz-gonzalez-la-artista-colombiana-que-cuenta-lo-historia-no-puede/10005-3561603>.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Traba, Marta. 1973. “La cultura de la resistencia.” *Revista de Estudios Sociales*, no. 34 (diciembre de 2009): 136-145.
- . 1974. “Beatriz González.” *Eco*, no. 169 (noviembre): 65-73.

Notas

1. Marta Traba era considerada por sus estudiantes como la papisa de la crítica de arte del momento, al punto de ser bautizada como tal en 1962. González estuvo muy influenciada en su primera etapa por los planteamientos esbozados en un ensayo de 1972 titulado “La cultura de la resistencia,” en el que Traba respaldaba el surgimiento de una generación de artistas latinoamericanos a quienes ella misma se refería como los “independientes,” en oposición a aquellos “resueltos a responder individualmente a los anhelos y demandas de la comunidad” (138).
2. La resistencia de González a las vanguardias globales que dominaron el campo artístico durante los años sesenta y setenta se hizo explícita a propósito de la exposición con Luis Caballero organizada en 1973 por Gloria Zea en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en cuyo catálogo la artista se refiere a sí misma como “precursora de un arte provinciano que no puede circular universalmente sino acaso como curiosidad” (Ardila 1974, 19).
3. Esta obra le valió a González el Premio Especial del XVII Salón de Artistas Colombianos. Marta Traba (1974), quien entonces formaba parte del jurado, aseguraría una década después que la obra no solo determinó un nuevo modo de ver en el arte colombiano, sino que marcó además “el comienzo de una extraordinaria carrera artística, cuya originalidad más relevante sería la de expresar la idiosincrasia de una sociedad con agudeza, inteligencia y chispa inventiva” (65). La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1872>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
4. Carolina Ponce de León (1998) considera, sin embargo, que ya en *Los suicidas* se trasluce un interés temático basado en la iconografía periodística, “que deja al descubierto las creencias, supersticiones y fetichismos de la imaginación colectiva colombiana” (22).
5. La alusión a Goya es especialmente dicente sobre la postura política de González a partir de esta etapa. Tal como lo sintetiza Antonio Caballero (2009), “la pintura política moderna, es decir, no de alabanza al poder, sino de crítica, viene (...) de esos dos grandes cuadros, revolucionarios en su composición caótica y en su tema de pura actualidad (cuadros de historia sobre un asunto contemporáneo del pintor), que son el motín madrileño del 2 de mayo y los fusilamientos del 3” (100).
6. La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1981>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
7. La artista siguió oponiéndose, sin embargo, a la noción de lo político en un sentido doctrinal y de adoctrinamiento de masas, tal como queda en evidencia en una entrevista con Katherine Chacón (1994), en la que la González explicita su resistencia a convertirse en “una artista política al estilo de los que elogian al régimen para educar al pueblo”, así como su decisión deliberada, contraria a esta tendencia, de hacer un arte de denuncia no didáctico que mostrara “la dureza del poder”, sin adoctrinar (17).

8. La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1989>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
9. La imagen está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/959>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
10. La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/2036>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
11. En una entrevista con *Semana* publicada en 2012, la periodista Patricia Nieto trae a colación el testimonio de Francisco Mesa Buriticá, entonces director de la funeraria San Judas en el Magdalena Medio, para quien “el Magdalena es la gran fosa común de Colombia” (“El río es la gran fosa”).
12. La imagen está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/985>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
13. Puerto Boyacá es la más representativa de esas regiones. Autoproclamada en su momento “la capital antiterrorista de Colombia”, mientras Betancur adelantaba las negociaciones de paz, esa región se convertía en el epicentro de la maquinaria paramilitar que orquestó, entre otras, la masacre de La Rochela.
14. Así se lee, por ejemplo, en la “Declaración 519”: “he ido a la isla grande que está en medio del Campo de las Ofrendas sobre la que los dioses golondrina descienden; las golondrinas son las Estrellas Imperecederas. Ellas me dan este palo de vida sobre el que viven, y yo obtendré vida de este modo enseguida” (216a-216e).
15. La revista *Semana* denunció el 14 de mayo de 2011 la participación de la Agencia Nacional de Tierras (Incoder) en la maquinaria de despojo ideada por los paramilitares. Según *Semana*, “en Urabá existía una especie de oficina clandestina de funcionarios del Incoder, que elaboraban los papeles necesarios para legalizar el despojo” (“Así les quitaron las tierras”).
16. Las imágenes de esta serie están disponibles en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1207>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
17. La imagen de prensa está disponible en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/2118>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
18. Las imágenes de prensa están disponibles en el siguiente enlace: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/2109>. Consultado el 7 de octubre de 2019.
19. La imagen y el texto están disponibles en la versión del libro digitalizada por el Banco de la República: <http://banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=381>. Consultado el 15 de mayo de 2019.