

Invocación y evocación: fantasmas del conflicto armado en *Sumando ausencias* de Doris Salcedo

Gabriel Eljaiek-Rodríguez / Savannah College of Art and Design

El martes 11 de octubre de 2016 la Plaza de Bolívar de Bogotá se cubrió de un manto blanco. Las fotos aéreas muestran una escena nocturna que, descontextualizada, da la impresión de una plaza nevada en alguna ciudad del norte del globo. No obstante, la estatua de Bolívar, la catedral colonial y el Palacio de Justicia delatan a la ciudad andina, y una inspección más cercana demuestra que la “nieve” es en realidad múltiples trozos de tela blanca unidos entre sí que llenan la totalidad del espacio. Este acontecimiento fuera de lo común se trató de la instalación *Sumando ausencias*, creada por Doris Salcedo, artista colombiana para quien la intervención de espacios urbanos icónicos no es nueva ni extraña. La selección de la Plaza de Bolívar como el espacio de la masiva instalación se constituyó en una respuesta simbólica al plebiscito que revocó la legalidad del proceso de paz entre el Gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC, llevado a cabo el 2 de octubre de 2016.¹

Teniendo en cuenta que la instalación fue construida como un espacio de remembranza de las víctimas (muertas o desaparecidas) del conflicto armado en Colombia y que la tela blanca invoca imágenes fantasmales—o por lo menos relacionadas con los espíritus de los muertos—leeré la instalación de Salcedo como un espacio de memoria fantasmagórica. Esto es, como un lugar en donde la ausencia del muerto se usa para conjurar a un fantasma que está presente como memoria y que resiste al olvido. El tropo de la tela como representación de los muertos se refuerza al ver que Salcedo usa las sábanas como un soporte para la escritura de nombres de víctimas del conflicto armado y que estos nombres están escritos con ceniza, referencia tanto a la destrucción del cuerpo como a la futilidad de la vida. Para el análisis de la instalación y su puesta en escena, usaré la fantología como marco teórico (desde lo postulado por Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, pero también en las transformaciones llevadas a cabo por Maria Torok y Nicolas Abraham) y recurriré a análisis culturales y artísticos de la obra de Salcedo—todo en relación con el conflicto, el posacuerdo y el eventual posconflicto colombiano.²

La plaza blanca

Como para cualquier otra bogotana y colombiana, la Plaza de Bolívar es un espacio familiar para Doris Salcedo, un espacio

público revestido de significados simbólicos y culturales reconocidos por múltiples sectores de la sociedad: es el corazón de Bogotá, el lugar en donde míticamente se originó la ciudad y la sede tanto del poder terrenal como del poder divino en Colombia. Como pocos colombianos o bogotanos, la artista ha usado este espacio como escenario y lienzo para intervenciones artísticas. En 2002 Salcedo se tomó las fachadas sur y oriental del Palacio de Justicia, y para conmemorar el aniversario de la ocupación y masacre ocurrida en este espacio presentó la instalación *Noviembre 6 y 7*. Durante 53 horas (el tiempo exacto que duró la toma del Palacio) la artista y su grupo hicieron descender 280 sillas vacías por las fachadas del edificio en diferentes tiempos, cada una representando a una víctima asesinada por la guerrilla y el ejército, así como el espacio vacío dejado por su muerte. Posteriormente, el 3 de julio de 2007, Salcedo cubrió la Plaza de Bolívar con 24.000 velas en la instalación *Acción de duelo*, respuesta artística al asesinato de 11 diputados del Valle del Cauca a manos de las FARC.

Sumando ausencias fue entonces la tercera intervención de Salcedo en el espacio público de la plaza, un performance artístico que buscó (como las dos intervenciones anteriores) memorializar y visualizar eventos históricos relacionados con la violencia colombiana de los siglos XX y XXI.³ En este sentido, Madeleine Grynsztein afirma que “Salcedo’s work is not so much a work of memory as a work against amnesia” (Grynsztein 2015, 14), idea que se manifiesta en *Sumando ausencias* y que permite recordar a los que no están, y más precisamente a los que están ausentes por haber sido asesinados. Como en otras “acciones de duelo” erigidas por Salcedo a lo largo de su carrera (por ejemplo, en el memorial de flores creado luego del asesinato del periodista y activista Jaime Garzón en 1999), en esta pieza monumental la ausencia es un elemento fundamental. La artista confirma la centralidad de la ausencia en su obra en una entrevista con *Razón pública* en 2013: “yo llevo trabajando el mismo tema obsesivamente toda mi vida y cada una crea un espacio diferente. Pero lo que interesa, lo que importa realmente es que marque la ausencia” (Salcedo 2013). La apuesta de Salcedo es entonces por hacer presente a la víctima —asesinada, desaparecida y, sobre todo, olvidada— a través de la manifestación de su ausencia, ya sea usando una silla vacía, una veladora encendida o una sábana sin un cuerpo. Esta apuesta es política no solamente por el tema tratado (la violencia política generada por el conflicto armado en Colombia) sino también por la elección estética

de la artista, quien se opone de manera abierta a la reproducción de imágenes violentas y quien no cree en una cualidad salvífica del arte:

Yo no creo que la reproducción de una imagen impida la violencia. Yo creo que el arte no tiene esa capacidad. El arte no salva. Y yo no creo que exista redención estética, por desgracia. [...] Yo creo que en arte no se puede hablar de impacto. Y mucho menos de impacto social; para nada de impacto político; y un reducido, muy débil impacto en lo estético. [...] Lo que el arte puede hacer es crear esa relación afectiva que puede transmitir en alguna medida la experiencia de la víctima. Es como si la vida destrozada de la víctima, que se truncó en el momento del asesinato, en alguna medida se pudiera continuar en la experiencia del espectador (Salcedo 2013).

Aunque esta última afirmación puede resultar optimista (e incluso excesiva para con la experiencia de una víctima que perdió la vida en una situación violenta) la obra de Salcedo, y específicamente *Sumando ausencias*, apela tanto a la empatía de un público en general que se opone a actos de violencia, como a la experiencia compartida de un espectador colombiano quien de una manera u otra forma vivió (y vive) el conflicto armado en Colombia. En un conversatorio en los Harvard Art Museums, Salcedo describió la intervención como un “acto generoso de los vivos de hacerse a un lado y dejar el espacio [...] a las personas que han sido asesinadas; y debido a que ellos no pueden venir por sí mismos, los trajimos. Los vivos trajeron estas presencias. Estas ausencias se convirtieron en presencias en este espacio” (Mi traducción, Harvard Art Museums 2016). La elección del verbo “traer” (*bring back* y *brought back* en la entrevista en inglés) es particular y parece demostrar un interés de la artista por presentar estas ausencias como fantasmas que deben ser conjurados y traídos de vuelta para evitar que los vivos los olviden y olviden las condiciones en las que murieron.

Esta idea es reforzada por el uso de telas blancas —que ya como mortaja o como disfraz (la famosa sábana blanca con dos hoyos para los ojos) hacen parte del imaginario visual del fantasma— y de ceniza, material último de la descomposición material que en diversas tradiciones religiosas es usado para conectarse con el mundo de los muertos.⁴ Así, cada tela conjuró con nombre y apellido al espectro de una víctima (de acuerdo con Salcedo la instalación representó un 9% de las víctimas del conflicto colombiano), y la conectó con cientos de otras víctimas de manera literal a través del acto de cocer una tela con la otra. Este ejercicio de sutura fue llevado a cabo por cientos de voluntarios, muchos de ellos emparentados con las víctimas. Teniendo en cuenta que ninguna de las telas se animó ni se llenó visiblemente con el espíritu de los muertos, el acto de conjurar demostró la ausencia de las víctimas y su presencia como memoria, esto es, su ausencia-presencia y su resistencia al olvido como fantasmas de memoria.

Fantasmas de los ausentes

La descripción dada por Jacques Derrida de los espectros en *Espectros de Marx* funciona para aproximarse a estos fantasmas memorializados que Salcedo trae a la Plaza de Bolívar. Para el filósofo, el fantasma “no es ni sustancia ni esencia ni existencia, [y] no está nunca presente como tal” (Derrida 1995, 15); esto es, está situado en un espacio intermedio entre la vida y la muerte, y se mueve entre el pasado y el futuro sin detenerse en un presente que no es capaz de contenerlo. El fantasma entonces puede (re)aparecer en un retorno siniestro, o situarse como figura por-venir, como objeto de la espera de la aparición (que funciona como aparición de la espera), pero nunca como presente fijo y estable. Como afirma Mónica Cragolini refiriéndose a la cualidad intermedia de estos seres, “eludiendo los extremos de la metafísica de la presencia, que necesita de los modos ontologizadores, lo espectral está siempre “entre”: entre las oposiciones de la metafísica binaria, entre la necesidad y el azar, entre las palabras” (Cragolini 2003, 134).

Según lo postulado por Derrida, el reconocimiento de los espectros (si se quiere, su reconocimiento y memorialización) es fundamental para producir una forma de vida diferente, que tenga en cuenta tanto a quienes han muerto como a quienes aún no han nacido—un acto que es al mismo tiempo de memoria y de justicia. De acuerdo con el filósofo,

Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. Ninguna justicia—no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho—parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo (Derrida 1995, 16).

Siguiendo este postulado ninguna sociedad puede considerarse justa si no continúa reconociendo como parte integral de sí misma a quienes no están presentes porque han sido excluidos violentamente del campo social. De manera novedosa, el filósofo también incluye a quienes no han nacido aún, acto que enriquece la idea del fantasma y sienta las bases de sociedades que pueden pensar a sus ciudadanos antes de que existan. A su vez, la inclusión de quienes han sido eliminados de manera violenta no funciona sólo como acto de memoria

momentáneo, sino como estructura ontológica que va a determinar cómo nos aproximamos al pasado y al futuro. Por esta razón la apuesta de Derrida es por la construcción de una *fantología* (*hantologie*), en donde los fantasmas siempre están ahí, aunque no existan, y no de una ontología, que piensa al ser como una presencia estable e idéntica a sí misma.

Salcedo hace eco de esta propuesta, presentando a las víctimas del conflicto armado como fantasmas que con su ausencia-presencia desafían el proceso de silenciamiento y destrucción al cual fueron sometidos. El hecho de que las telas estén vacías, sin envolver ni cubrir nada, y aun así estén marcadas con el nombre de una víctima del conflicto armado, enfatiza a la vez la ausencia en el presente y la marca del pasado, de alguien quien estuvo y es recordado. Este movimiento múltiple conecta de nuevo la obra de Salcedo con el pensamiento derridiano y su idea de la huella. Para Derrida la huella es aquello “que no se deja resumir en la simplicidad de un presente” (Derrida 1971, 65), y a través de lo cual es posible concebir la existencia del espíritu, que también está constantemente esquivando al presente. En este sentido, Salcedo puede conjurar a los fantasmas de un 9% de las víctimas del conflicto colombiano gracias a las huellas de sus nombres, inscritas en la tela con ceniza y conectados entre sí formando un monumental acto de memoria—un acto que es al tiempo invocación y evocación.

La instalación se convierte en un espacio de memoria colectiva (y pública) que, al recurrir a huellas parciales y fragmentadas, muestra la imposibilidad de englobar a la totalidad de las víctimas o a sus historias y la futilidad de representar a quienes fueron asesinados o desaparecidos de manera violenta. La artista reconoce que no hay huellas originarias y que, como afirma Derrida, aunque “en efecto, debemos hablar de una huella originaria o archihuella [...] sabemos que el concepto destruye su nombre y que, si todo comienza con la huella, ante todo no hay una huella originaria” (Derrida 1971, 90). En este sentido, Salcedo sólo presenta trazos, y no huellas originarias, que pueden ser reconocidos tantos por quienes han sido tocados directamente por hechos violentos como por quienes han sentido sus efectos de manera más lejana.

Conjurar espectros a través de huellas incompletas—en la forma de objetos—no es una estrategia nueva en la obra de Salcedo. Muchos de los objetos que la artista utiliza y ha utilizado en el pasado son usados como huellas capaces de invocar a fantasmas de los muertos del conflicto armado (no en el sentido extraterreno, vale aclarar). Las camisas dobladas y los catres vacíos en *Masacre de Honduras* y *La Negra* (1988), los zapatos sin dueño donados por las familias de desaparecidos en *Atrabillarios* (1992) y las sillas vacías que hizo descender por la fachada del Palacio de justicia en el año 2002, sirven como huellas de los muertos, visibilizando su ausencia y conjurando la presencia de sus fantasmas.⁵ Nadie está sentado en las sillas y nadie volverá a usar los

zapatos, pero el hecho de que pertenecieron y fueron usados por alguien que dejó de estar vivo por un acto de violencia los transforma en objetos que memorializan a los muertos. De acuerdo con Grynstejn: “though anchored in real events, and often incorporating real material traces, Salcedo’s works emphatically elide representation, preferring the visual strategy of an aesthetics held in suspension” (Grynstejn 2015, 13). Los objetos que conjuran están suspendidos en un tiempo espectral, ni en el pasado ni en el futuro, y esquivan de forma constante el presente.

Hablando de *Noviembre 6 y 7*, Mieke Bal afirma que “these chairs are not exactly traces. But they do bear witness; they propose evidence of something, a violence that happened in the past. They do this by embodying a statement of absence” (Bal 2010, 200). Ausencia y suspensión se construyen entonces como ejes fundamentales del trabajo de Salcedo, tanto de las “acciones de duelo” que respondieron a masacres en los años ochenta y noventa, como de la reciente *Sumando ausencias*. Optar por una aproximación que enfatiza la ausencia de la víctima en vez de la presencia brutal de la violencia es para Salcedo un acto de responsabilidad artística, debido a que, como ella misma afirma, “la violencia es híper representación” y los espectadores colombianos están sobresaturados (y tal vez desensibilizados) de representaciones de la violencia. Camilo Jiménez Santofimio afirma que

la intención de la artista consiste en circundar los actos violentos, en rodearlos, pero nunca en representarlos explícitamente [...] según ella, una muerte violenta va mucho más allá de los alcances del arte, por lo cual los artistas no deberían presentarla, sino únicamente dejar sus huellas (Jiménez Santofimio 2019).

Los objetos se convierten en índices de la violencia, en huellas que dan cuenta de los sucesos y centran la atención del espectador en las víctimas ausentes y en sus historias, fragmento de la narrativa del conflicto armado que pocas veces se tiene en cuenta, opacado por la descripción detallada de los hechos violentos. Salcedo ha tratado de romper con esta forma de aproximarse al conflicto colombiano y sus consecuencias (y contemporáneamente al posacuerdo) en la mayoría de sus obras, centrándose en las víctimas, sus familias y en general en la población civil colombiana, todavía la gran perdedora del conflicto armado. Como la artista afirma en la entrevista con *Razón pública*,

yo creo que todas las obras están tratando de definir una situación específica de la víctima, ya sea del desplazamiento, ya sea de la tortura [...] cada una intenta de alguna manera mostrar esa marca específica que ese tipo de crimen deja sobre las víctimas. Es como mostrar la textura de la violencia. No tanto narrar un acontecimiento, no tanto narrar un evento, sino cómo quedan estas personas marcadas. Y tomar

ese olvido que tiene la sociedad, ese espacio, ese vacío que generamos alrededor de las víctimas y ahí, justo en ese espacio inscribir la imagen, inscribir la obra (Salcedo 2013).

Para la artista esta conexión con las víctimas predada a la obra, y es parte de una investigación y un trabajo de campo que in-forma el quehacer artístico. Gina Beltrán Valencia asevera que Salcedo “habla, observa y a veces convive con personas que han perdido a sus seres queridos en el conflicto armado, identificando los efectos más sutiles y brutales de la violencia y sus repercusiones en la vida cotidiana” (Beltrán Valencia 2015, 188). Este ahondamiento en la vida de la víctima y en las repercusiones de su ausencia marca una diferencia con formas tradicionales del trabajo artístico, emparentándolo con la investigación sociológica—e incluso etnográfica—y posibilitando un mayor impacto en un público que está acostumbrado a obras de arte que sólo incluyen el punto, o los puntos de vista del artista.

Esto no significa necesariamente que lo que Salcedo está representando corresponda completamente con la “realidad” de la pérdida de la víctima, o que la obra pueda plasmar de forma fiel los sentimientos de las familias de las víctimas. Aunque su intención es dar más visibilidad a quienes han muerto o han sido desaparecidos de manera violenta, sus obras no se constituyen necesariamente en mostrarios de “voces no escuchadas,” en donde el artista es el mediador (en el peor de los casos ventríloco) de quienes no pueden hablar o no son escuchados. En sus “acciones de duelo” hay una mayor complejidad, dada en parte por el hecho de que quienes normalmente estarían representados en una obra de arte, no lo están. No hay nadie sentado en las sillas, nadie usa las camisas y las telas están marcadas con nombres que, aunque propios, pueden ser borrados con facilidad. La presencia-ausencia de los espectros invocados por Salcedo crea una fluidez que salva a las obras de ser intervenciones artísticas que tiene como objetivo “hablar por” las víctimas.⁶

De nuevo, lo que se encuentran son huellas que convocan/invocan espectros, fantasmas que están y no están en el presente, pero que a pesar de su ausencia hacen pensar en un pasado particular y en su relación con un presente de memoria (ya sea una masacre específica o el conflicto en su totalidad y la necesidad de terminarlo). La ausencia de figuras que representen víctimas particulares es descrita por Margarita Malagón-Kurka, quien afirma que en la obra de Salcedo (así como la de Óscar Muñoz y Beatriz González):

predomina un lenguaje de tipo evocativo e indicativo y la figura es representada de manera gráfica, es apenas sugerida, o está totalmente ausente. Tal divergencia en el tratamiento de la figura es especialmente significativa teniendo en cuenta que todos estos artistas dan prioridad a las implicaciones humanas de acontecimientos violentos como masacres,

desapariciones, ataques a poblaciones o asesinatos (Malagón-Kurka 2010, 2).

Malagón-Kurka ve la obra de Salcedo como “reminiscente del concepto de “signos indéxicos” desarrollado por Rosalind Krauss [quien] definió el índice como ‘Ese tipo de signo que surge como la manifestación física de una causa, de la cual son ejemplos los rastros, las huellas y los indicios’” (Malagón-Kurka 2010, 5). Los nombres escritos en ceniza en las telas blancas sirven como índices de las víctimas, evocándolas e invocándolas al mismo tiempo, y haciendo visible la conexión con quienes están vivos y sufren por la ausencia de las personas asesinadas.

El hecho de que muchos de quienes colaboraron como voluntarios cociendo los pedazos de tela estén relacionados con ese 9% de las víctimas conjuradas en *Sumando ausencias* resalta las implicaciones filiales del conflicto—tanto en las familias que fueron asesinadas o separadas por la violencia, como en la siniestra familiaridad que décadas de conflicto tiene para los colombianos. Incluso quienes no estaban emparentados con las víctimas y sólo acudieron a ayudar, tienen, como colombianos, una conexión profunda con casi seis décadas de conflicto armado ya que en diferentes niveles lo han sufrido y viven día a día con imágenes que constantemente lo traen a la memoria.

Esta siniestra familiaridad con la violencia es también una familiaridad con los espectros que el conflicto creó durante su largo reinado, espectros de los miles de muertos y desaparecidos, que están presentes como ausencia y que asedian (encantan, embrujan) la memoria de los vivos. Dada la extensión del conflicto armado colombiano el asedio de los fantasmas es transgeneracional y la ominosa familiaridad con la violencia es transmitida de generación en generación. Por esta razón Salcedo apela a la desafortunada cercanía que la mayoría de los colombianos tienen con la violencia (en diferentes grados, desde las historias escuchadas y observadas hasta las historias vividas) para reconocer a los espectros conjurados con su acto de memoria. Este reconocimiento no pasa siempre por el nombre propio—a pesar de las telas marcadas y de los familiares que ayudaron en la instalación—, sino que está dado por la posibilidad del espectador colombiano (público preferencial de la obra) de reconocer esa familiaridad con la historia del conflicto armado y la necesidad de terminar con él. Esto recordando que Salcedo propone la intervención como una respuesta al triunfo del “No” en el referendo.

Hablar de familiaridad en relación con el fantasma remite al psicoanálisis y a la manera como la teoría y la clínica psicoanalítica han construido y usado el término desde sus inicios—incluyendo su conexión con otros términos psicoanalíticos tan importantes como “fantasía”.⁷ La idea del fantasma como una forma de relación y de posicionamiento del sujeto, fue desarrollada de una manera innovadora en los postulados de los psicoanalistas Nicolas Abraham y María Torok. En

su ensayo *Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology* Abraham enuncia el giro a partir del cual entenderá al fantasma, y la cercanía y distancia de su aproximación con lo propuesto por Freud y Lacan. Para él, el fantasma es “a formation of the unconscious that has never been conscious—for good reasons. It passes—in a way yet to be determined—from the parent’s unconscious into the child’s” (Abraham 1987, 289). Como en otras formulaciones psicoanalíticas, este fantasma es un producto del aparato psíquico, más específicamente del inconsciente, y se manifiesta en forma de síntomas. A diferencia de otros fantasmas, su origen no está en el inconsciente del sujeto, o en la relación con el Otro; según María Torok,

the “phantom” is a formation in the dynamic unconscious that is found there not because of the subject’s own repression but on account of a direct empathy with the unconscious or the rejected psychic matter of a parental object. Consequently, the phantom is not at all the product of the subject’s self-creation by means of the interplay between repressions and introjections (Torok 1994, 181).

Este tipo de fantasmas pasa de una generación a la otra, se mueve del inconsciente de los padres al inconsciente de los hijos, de una manera que, a primera vista, sólo puede hacernos pensar en un relato gótico centrado en una familia maldita o en los misterios de la telepatía.

Según Torok, dicha movilización funciona como una forma de “conscious communication that nevertheless makes its way through the unconscious only, without managing to return into the realm of consciousness” (Torok 1994, 179). De acuerdo con los psicoanalistas, este ocultamiento ocurre porque lo que se quiere comunicar ha sido reprimido por ser irrepresentable—esto es, hechos que están relacionados con formas de violencia, tabúes sociales o sexuales y prohibiciones culturales. No obstante, Torok hace énfasis en que en estos casos no se trata del retorno de lo reprimido como en la formulación freudiana, sino el retorno del fantasma, que habla por el sujeto y vuelve desde un lugar anterior a la constitución de la subjetividad. El fantasma que retorna es sentido por el sujeto como extraño, a pesar de provenir de un espacio que fue familiar y ha dejado de serlo, razón por la que es leído por el sujeto como ominoso.

Para salvar un poco la dificultad que genera afirmar que existe una comunicación directa entre inconscientes (sin recurrir al psicoanálisis jungiano, por ejemplo), Abraham y Torok afirman que es por el lenguaje por donde se moviliza el fantasma, y específicamente por los vacíos dejados en éste: “the words which the phantom uses to carry out its return (and which the child sensed in the parent) do not refer to a source of speech in the parent. Instead, they point to a gap, that is, to the unspeakable” (Abraham 1987, 290). “De lo que no se habla” es sentido por el sujeto como un vacío—un

secreto no reconocido por la consciencia infantil—, constituyéndose en un fantasma que atraviesa el discurso y las generaciones, y que se instala en muchos casos como un síntoma. Desde la perspectiva de Abraham, el fantasma es un fenómeno comprensible y analizable sólo desde la metapsicología, no desde los postulados psicoanalíticos convencionales: “The phantom is, therefore, also a metapsychological fact. Consequently, what haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of the others” (Abraham 1987, 287). El fantasma—lo secreto, lo no dicho, lo inexpresable—se transporta a sí mismo a través de los espacios en el discurso que el sujeto (del inconsciente) guarda sin reconocerlo. Por esto su reaparición, el retorno del fantasma, puede manifestarse de maneras inesperadas y ajenas a lo que ha sido reprimido y movilizado por generaciones.⁸

Sumando ausencias apela a los fantasmas del conflicto que han sido transmitidos durante generaciones en Colombia: las fosas comunes que todos sabemos existen, pero nadie quiere buscar o encontrar; las ejecuciones extrajudiciales y los desaparecidos que siguen sin aparecer; la presencia no reconocida de los falsos positivos; la desconfianza que produce en la población civil cualquiera que porta un uniforme, no importa de qué bando; y los muertos de los que no muchos hablan, porque cada uno es leído como uno más en una cadena de asesinatos que parece no tener fin, incluso luego de la firma del acuerdo de paz.

Presencias-ausencias en el (del) posconflicto

Con sus “acciones de duelo,” Salcedo quiere traer a un nivel consciente (individual y social) el olvido que se ha transmitido por décadas en un inconsciente social, un olvido de las víctimas producido tanto por un guerrerismo que reproduce la violencia que pretende acabar como por una sobresaturada indiferencia que no hace discriminaciones. Esto en el contexto de un aparente posconflicto que, para el investigador colombiano Arturo Escobar “es la continuación de la guerra por otros medios” (Arellano Ortiz 2017), debido a la cantidad de hechos de violencia que todavía se siguen presentando en diversas regiones del país. Sergio Latorre Restrepo hace eco de esta idea, afirmando que “hoy es imposible pensar en un escenario de posconflicto cuando todavía las estructuras paramilitares y quienes se favorecieron de ellas siguen operando en las regiones, muchas de ellas organizadas para delinquir o en bandas criminales” (Latorre Restrepo 2018, 3). Esta presencia incesante del conflicto armado ha llevado a investigadores como José Alejandro Cepeda Jiménez a hablar de posacuerdo, ya que “la paz—una paz estable y duradera—requiere de una construcción adicional, que va más allá de la ausencia del conflicto. Este proceso de ajuste, reconciliación, revaloración humanista y reencuentro del proyecto nacional no puede ser una paz incompleta” (Cepeda Jiménez 2016). Haciendo uso de este término, Escobar asevera que “el

posacuerdo tiene que ser el principio de realmente negociar la visión de sociedad y de desarrollo que queremos, que no puede seguir siendo fundamentada en el crecimiento económico sin límites, en modelos que generan desigualdad, etc.” En este contexto, sólo es posible moverse de un posacuerdo a un posconflicto a través de negociaciones profundas, que no sólo busquen el cese completo de las violencias en el país (militares, guerrilleras, paramilitares, pandilleras), sino que aboguen por cambios sociopolíticos estructurales. Este es el tipo de cambios que sólo son posibles a través del desentramamiento de fantasmas de la sociedad, como la desigualdad social endémica, la falta de una reforma agraria efectiva o las exclusiones raciales.

Sumando ausencias (así como *Quebrantos*) podría ubicarse dentro de este posacuerdo, que reconoce la presencia siniestra del conflicto armado y sus violencias, las cuales aún asedian al país y producen cientos de activistas muertos, e invita a la población civil a recordar e incluir a las víctimas dentro de la construcción de un posconflicto. Hablando de la obra y de los nombres escritos en ceniza, la artista asevera que,

Yo quería escribir estos nombres con ceniza y no de forma muy definida, sino más bien borrosa, porque estos seres ya están siendo olvidados. No podemos decirnos mentiras y escribirlos en letras de molde con una tinta negra porque eso es mentira. El olvido ya está cumpliendo su labor. Llevamos esto a la Plaza de Bolívar e hicimos once kilómetros de costura, de tal manera que hicimos una gran mortaja que la cubriera por completo. Es muy importante para mí llevar estos nombres a la Plaza de Bolívar porque ese es el centro político de Colombia. Es el lugar donde los vivos hacen sus manifestaciones. Entonces aquellos que ya no pudieron estar, los ausentes, pudieron hacerse presentes ese día en la Plaza de Bolívar en silencio (Jiménez Santofimio 2019).

La intervención se convierte entonces, y en palabras de Salcedo, en una “gran mortaja” que cubre el centro político

del país. En un primer nivel, puede ser leído entonces como un sudario simbólico para la paz y las ilusiones que un pueblo cansado de guerra inscribió en el acuerdo, y que fueron truncadas por la mayoría minoritaria que apoyó al “No.” En niveles consiguientes, las miles de telas/mortajas individuales convocan/invocan presencias espectrales que muestran la ausencia dejada por las víctimas del conflicto armado y les dan visibilidad consciente, en aras de romper con el olvido y la naturalización de la muerte violenta.

La obra hace un llamado por el reconocimiento de los acuerdos logrados luego de años de diálogo, y de una manera más profunda, por la inclusión de la memoria de quienes murieron y quienes van a nacer en una sociedad posacuerdo y posconflicto. Esto en pro de la construcción de un espacio de justicia real (en los términos descritos por Derrida), no sólo para quienes habitan el país en el presente, sino para los miles de espectros que rondan la memoria individual y social de los colombianos, los muertos que piden reparación para sus familias y memorialización de sus historias. La dificultad de un posconflicto en estos términos radica en que al mismo tiempo se busca olvidar ciertos aspectos del conflicto para construir una sociedad diferente, pero siempre recordando a las víctimas que ya no pueden hacer parte de ese grupo social. Julie Rodrigues Widholm reconoce esta característica en la obra de Salcedo, “in equal measure poetic and political, the work of Colombian artist Doris Salcedo explores the paradox of simultaneously forgetting and remembering the social scars of violent conflicts” (2015, 17). Las cicatrices siempre van a estar ahí, huellas espectrales de una historia de violencia y de unas víctimas que no es posible ignorar u olvidar, pero es menester construir un nuevo espacio social en presencia (y con la presencia) de esas ausencias. Intervenciones artísticas como *Sumando ausencias* recuerdan que posacuerdo y posconflicto sólo pueden ser posibles—entre otras muchas cosas—con la presencia de los fantasmas transgeneracionales y los fantasmas/ausencias de las víctimas, evocación fantasmagórica que definirá la manera en que la memoria de décadas de conflicto armado es y va a ser recordada, evocada e invocada.

Obras citadas

- Abraham, Nicolas. 1987. “Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology.” *Critical Inquiry* 13. 2: 287-292.
- Arellano Ortiz, Fernando. 2017. “‘El supuesto ‘desarrollo’ ha generado sociedades incompletas y desiguales por lo que se requiere de una transición civilizatoria’: Arturo Escobar”. *Cronicón. El observatorio latinoamericano*. <https://cronicon.net/wp/el-supuesto-desarrollo-ha-generado-sociedades-incompletas-y-desiguales-por-lo-que-se-requiere-de-una-transicion-civilizatoria-arturo-escobar/>
- Bal, Mieke. 2010. *Of What One Cannot Speak*. Chicago: University of Chicago.
- Beltrán Valencia, Gina. 2015. “Doris Salcedo: creadora de memoria.” *Nómadas* 42 (abril): 185-193.

- Cepeda Jiménez, José Alejandro. 2016. "El posacuerdo en Colombia y los nuevos retos de la seguridad". *Cuadernos de estrategia* 181. 195-224.
- Cragolini, Mónica. 2003. "Espectralidades del retorno". *El giro de 1920. Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Imago Mundi. 123-134.
- Derrida, Jacques. 1995. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques. 1971. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Escobar, Arturo. 2015. "El posconflicto en Colombia no se puede construir con las categorías que crearon el conflicto". *CLACSO TV*. http://www.clacso.tv/perspectivas.php?id_video=530
- Grynsztejn, Madeleine. 2015. "Introduction". *Doris Salcedo*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago.
- Harvard Art Museums. 2016. "Opening Celebration Lecture". *Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*. Nov. 2. <https://vimeo.com/channels/1168121>
- INDEPAZ. 2019. *Informe especial. Violaciones a los Derechos Humanos en tiempos de paz*. Bogotá: CACEP, INDEPAZ.
- Jiménez Santofimio, Camilo. 2019. "Doris Salcedo: un recorrido comentado por su trayectoria". *Arcadia*. <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-un-recorrido-comentado-por-su-trayectoria/74322>
- Lacan, Jacques. 1987. *El seminario de Jacques Lacan. Libro II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- Latorre Restrepo, Sergio. 2018. *Conflicto armado y transición hacia el posconflicto: una aproximación desde el Caribe*. Barranquilla; Universidad del Norte.
- Malagón-Kurka, Margarita. 2010. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventas*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Molano Bravo, Alfredo. 2014. *Fragments de la historia del conflicto armado (1920-2010)*. Bogotá, Espacio Crítico.
- Oficina del Alto Comisionado para la Paz. 2018. *Volumen VIII. Biblioteca del proceso de paz con las FARC-EP*. Bogotá: Presidencia de la República, Oficina del Alto Comisionado para la Paz.
- Rodrigues Widholm, Julie, and Grynsztejn, Madeleine. 2015. *Doris Salcedo*. Chicago: Museum of Contemporary Art Chicago.
- Rodrigues Widholm, Julie. 2015. "Presenting Absence: The Work of Doris Salcedo". Chicago: *Doris Salcedo*. Museum of Contemporary Art Chicago.
- Salcedo, Doris. 2013. "El arte es marcadamente ideológico". *Razón pública*. <http://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/informes-2018/arte-violencia-y-memoria>
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1995. "Ghostwriting". *Diacritics* 25.2: 65-84.
- Toro, Juan José. 2016. "Las dudas que levantó la obra de Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar." *Vice*. https://www.vice.com/es_co/article/nnp87g/doris-salcedo-plaza-bolivar-victimas-sumando-ausencias
- Torok, Maria. 1994. "Story of Fear: The Symptoms of Phobia –The Return of the Repressed or the Return of the Phantom." *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis, Volume I*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Uprimny, Rodrigo. 2005. "¿Existe o no conflicto armado en Colombia?". *Dejusticia*. <https://www.dejusticia.org/existe-o-no-conflicto-armado-en-colombia/>

---. 2011. “Sobre el conflicto armado en Colombia.” *El Espectador*. Mayo 9. <https://www.elespectador.com/opinion/sobre-el-conflicto-armado-en-colombia-columna-268448>

Wainberg, Romina. 2018. “Huellas (Des) Calzadas: rastros y desplazamientos de la teoría estética Heideggeriana en *Atrilarios* de Doris Salcedo”. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 19: 29-39.

Notas

1. El “Mecanismo de refrendación de los acuerdos” fue una estrategia para legitimar el acuerdo de paz y asegurar la inclusión de la mayor cantidad de voces posibles y se previó desde la fase exploratoria del acuerdo (agosto de 2010 a agosto de 2012). De acuerdo con lo enunciado en el Tomo VIII de la *Biblioteca del proceso de paz con las FARC-EP*, “el 24 de agosto de 2016, día en que se lograba un acuerdo definitivo entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP, también era sancionada la Ley Estatutaria 1806 de 2016, que regulaba los términos del plebiscito para la refrendación del Acuerdo Final [...] Tras el acto formal de firma del Acuerdo Final el 26 de septiembre en Cartagena, el 2 de octubre se lleva a cabo el ‘Plebiscito por la Paz’, que da como resultado una votación de 12 808 858 votos válidos, de los cuales 6 377 482 fueron a favor del SÍ (49,78%) y 6 431 376 a favor del NO (50,21%). Luego de estos hechos, el Presidente de la República reconoce públicamente los resultados presentados y decide convocar a todas las fuerzas políticas—las del SÍ y el NO—en lo que denomina el Gran Diálogo Nacional, cuyo propósito fue establecer un canal de diálogo que permitiera buscar puntos de encuentro y determinar el camino a seguir para hacer viable la apuesta por la paz” (Oficina del Alto Comisionado para la Paz 2018, 32).
2. En este artículo usaré el término “conflicto armado” para referirme al largo enfrentamiento entre el gobierno colombiano y diferentes actores armados en un periodo de más de 50 años. De acuerdo con Alfredo Molano Bravo, “el conflicto armado comienza con la Violencia. Y la Violencia está asociada a dos factores originarios que se influyen mutuamente: el control sobre la tierra y sobre el Estado” (Molano Bravo 2014, 5). Citando la definición del Derecho Internacional Humanitario, Rodrigo Uprimny afirma que para “hablarse de conflicto armado en un Estado, la violencia debe (i) superar una cierta intensidad, ya que debe ocasionar al menos un cierto número de víctimas; además, debe tratarse de una violencia (ii) relativamente organizada, pues deben existir combates; lo cual supone que (iii) el actor armado que se enfrenta al Estado debe contar con una estructura militar básica, y (iv) ser capaz de ofrecer una resistencia armada que perdure al menos un cierto período” (Uprimny 2005). Debido a que el caso colombiano cumple con todos estos requisitos, Uprimny asevera que en el país existe un conflicto armado—afirmación negada por sectores conservadores de la sociedad colombiana—y que “aceptar ese hecho no impide criticar las terribles acciones de las guerrillas o de los ‘paras’, ni implica jurídicamente otorgarles estatus de beligerancia [...] No hay entonces nada contradictorio en aceptar que en Colombia existe un conflicto armado y afirmar al mismo tiempo que ni las guerrillas ni los ‘paras’ son beligerantes y que sus acciones son atroces e ilegítimas” (Uprimny 2011).
3. La artista realizó una cuarta intervención en la Plaza de Bolívar el 10 de junio de 2019. Denominada *Quebrantos*, la instalación desplegó los nombres de 165 líderes sociales asesinados desde la firma del acuerdo de paz, escritos en paneles de vidrio y luego quebrados como una forma de representar la fragilidad de la vida. Estos 165 líderes y lideresas asesinados sólo es un fragmento de las víctimas que ha dejado un posconflicto. Según el *Informe especial. Violaciones a los Derechos Humanos en tiempos de paz* publicado por INDEPAZ, “desde que se suscribió el acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las FARC – EP hasta el 8 de septiembre de 2019, 666 personas líderes sociales y defensoras de Derechos Humanos han sido asesinados en Colombia. 21 casos ocurrieron en el año 2016, 208 en el año 2017, 282 en el año 2018 y 155 en el año 2019 (8/09/2019)” (INDEPAZ 2019, 13).
4. En diferentes tradiciones anglosajonas, las sábanas blancas conjuran espectros, fantasmas que recorren casas abandonadas ululando, incapaces de hallar descanso debido a las condiciones violentas de su muerte. Esta elección de vestuario no es puramente estética y hace referencia a la mortaja usada en las islas británicas para envolver, y en muchos casos, enterrar a los muertos. Si los fantasmas iban a aparecer post mortem, era más que comprensible que lo hicieran vistiendo la blanca mortaja que los envolvía al ser enterrados. La imagen adquirió importancia primero con las historias de fantasmas victorianas y luego con el cine de horror.
5. Con respecto a esta masacre Salcedo afirma que “cuando ocurre esa terrible masacre de las fincas bananeras de Honduras y La Negra, en la que los campesinos bananeros son sacados de sus camas y asesinados en la puerta de sus casas, frente a sus familias, yo me imaginaba cómo la cama podría aún estar tibia y, sin embargo, ese ser ya no estaba. Pensaba en qué hacían los deudos, las viudas, los dolientes enfrentados a ese acto terrible. Fue en ese momento que pensé en el término ‘acciones de

duelo’, que era lo único que se podía hacer” (Jiménez Santofimio 2019). Romina Wainberg describe *Atrabiliarios* como una “instalación en muro con yeso, madera, zapatos, fibra animal e hilo quirúrgico. En la configuración de la obra, los zapatos aparecen en nichos como cajas abiertas incrustadas en la pared, cubiertos por una capa semi-transparente de fibra animal estirada y preservada. Las cajas que contienen los zapatos están también hechas de fibra animal y se encuentran fijadas a la pared por medio de suturas médicas. Los zapatos que moran en su interior pertenecieron a mujeres desaparecidas en diferentes zonas rurales de Colombia durante la guerra civil iniciada en los años 60 y, en el contexto de esa desaparición, fueron empleados como modos de identificación de las víctimas ausentes” (Wainberg 2018, 32).

Para la construcción de *280 sillas*, Salcedo recurre a su propia experiencia como testigo indirecto de la toma del Palacio de justicia. Bal afirma que “Salcedo, like many of her fellow Bogotians, was a witness to the historical event. Whether or not she was traumatized by it, she chose to deploy that wounded subjectivity to “do, act, and perform” this work.” (Bal 2010, 211).

6. La instalación fue recibida de diferentes maneras por el público colombiano. Para muchos fue una forma significativa de demostrar el descontento general con el resultado del referendo, pero para otros fue una manifestación del ego de la artista, quien no fue deferente con los participantes—en parte debido al hecho de que, para instalar la obra, fue necesario la movilización de un grupo de manifestantes que se había “tomado” la plaza en un acto de protesta. Como afirma Juan José Toro, “en redes sociales la discusión fue intensa. Durante el tiempo que duró la instalación se propagaron rumores de que había sido el Esmad quien había sacado a los del campamento, pero ellos mismos lo desmintieron. Se habló del ego de la artista, de su molestia con las fotos y las entrevistas, su carácter rígido para procurar que todo saliera limpio y bonito. Se dijo que había sido un error poner los nombres de las víctimas sin contexto, sin decir siquiera cuándo murieron o quién los mató. Se criticó que el nombre de la artista brillara más que los de las víctimas que se querían nombrar.” Toro cita también instancias en las que familiares de las víctimas presentes en el campamento, se integraron a la obra y sintieron su eficacia: “Olga Giraldo, quien perdió a dos hermanos a manos de los paramilitares de Ramón Isaza, me dijo que sí había estado emocionada y conmovida. ‘Yo sí acepté la invitación y me puse a coser y en un momento dije, como por decir, que me iba a buscar el nombre de mi hermano, Gustavo Giraldo [...] Y entre todas esas telas lo encontré. No sabía que iba a estar ahí y le agradezco infinitamente a la señora artista por ese homenaje que le hizo’”. (Toro 2016).
7. El psicoanálisis se aproximó al problema de los fantasmas y espectros desde sus inicios y teorizaciones sobre el fantasma están presentes tanto en las formulaciones freudianas como en los desarrollos clínicos y teóricos posteriores. Jacques Lacan amplía y desarrolla las ideas de Freud, asegurando que el fantasma es una forma de ser del sujeto frente al Otro, que funciona ya sea convirtiéndose en objeto del deseo del otro o situándose como sujeto de ese deseo (Lacan 1987, 192). Este movimiento implica un reconocimiento de la falta fundamental, de la escisión primaria que afecta al sujeto. Por esta razón Lacan describe al fantasma a través de la fórmula $\$ \ll a$: el fantasma es la relación del sujeto del inconsciente (sujeto barrado, $\$$) con el objeto de su deseo (objeto a); éste objeto del deseo se presenta como falla, y por esta razón vuelve a dividir al sujeto del inconsciente. La relación se establece en un doble sentido con respecto al deseo del Otro, que desea al sujeto y es deseado por el mismo, pero también desea otra cosa que no es él. La definición se complementa al afirmar que el fantasma fundamental es la ubicación del yo (*moi*) como objeto del deseo del Otro (nunca realizado): el sujeto se construye como un efecto del discurso fantasmático (Lacan 1987, 195). Mabel Fuentes sintetiza las definiciones y funciones del fantasma lacaniano en cuatro puntos: “1. El fantasma es la respuesta que el sujeto construye al enigma del deseo del Otro; 2. El fantasma es el sostén o soporte del deseo; 3. El fantasma es una defensa frente al goce del Otro; 4. El fantasma es aquello a través de lo cual “somos gozados” por el Otro” (8). El fantasma, bajo esta perspectiva, estructura al sujeto y su posibilidad de relacionarse con el Otro y con los objetos de su deseo (y del deseo del Otro).
8. En su crítica de *Espectros de Marx*, Gayatri Chakravorty Spivak hace referencia a la *danza espectral* de los Sioux, idea que también apela a la familiaridad con los fantasmas de los ancestros: “the ghost dance is an attempt to establish the ethical relation with history as such, ancestors real or imagined. [...] You crave to let history haunt you as a ghost or ghosts, with the ungraspable incorporation of a ghostly body, and the uncontrollable, sporadic, and unanticipatable periodicity of haunting (Spivak 1995, 70). En su interpretación, la filósofa entiende esta práctica como una manera de convertir el pasado en futuro, pero a diferencia de lo propuesto por Derrida, el pasado que se pretende reinstaurar es una ancestralidad que puede aparecer como futuro (Spivak 1995, 70).