



EDICIÓN 19
ENERO-JUNIO 2024
E-ISSN 2389-9794



Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte 19, enero-junio de 2024

Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín

E-ISSN 2389-9794

Vicerrectora de la Sede: Mary-Luz Alzate-Zuluaga Dra.

Decano de la Facultad: Óscar Calvo-Isaza Dr.

Directora del Departamento: Sandra Velásquez-Puerta Ph.D.

Director-editor: Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona Dr.

Asistente editorial: Daniela López-Palacio

Comité Editorial

Adolfo León-Grisales Dr., Universidad de Caldas, Colombia

Beatriz-Elena Acosta Mg., Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, Colombia

Felipe Beltrán-Vega Mg., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

John-Fredy Ramírez-Jaramillo Dr., Universidad de Antioquia, Colombia

María-Eugenia Chaves-Maldonado Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia

Comité Científico

Aura-Margarita Calle-Guerra Dra., Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Carlos Rojas-Cocoma Dr., Universidad de los Andes, Colombia

Isabel-Cristina Ramírez-Botero Dra., Universidad del Atlántico, Colombia

Laura Quintana-Porras Dra., Universidad de los Andes, Colombia

María-Cecilia Salas-Guerra Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia

Mario-Alejandro Molano-Vega Dr., Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

Verónica Uribe Hanaberg, Dra., Universidad de los Andes, Colombia

Mauricio Vélez-Upegui Mg., Universidad EAFIT, Colombia

Corrección y edición de textos: Catherine Ordoñez-Grijalba

Diseño y diagramación: Melissa Gaviria-Henao, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Imagen de carátula: Juan-Diego Alzate, 163 x 176 cm, 2015

Páginas del número: 208 / **Periodicidad:** semestral

Dirección: Carrera 65 No. 59A-110, edificio 46, oficina 108, Centro Editorial, CP 050034, Medellín, Antioquia, Colombia

Teléfono: (604) 4309216

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Sitio web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

EDITORIAL

5-6

Nota editorial número 19

Editorial issue 19

Nota editorial número 19

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

8-11

Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales en torno a la memoria de la violencia en América Latina

Bodies, memories, (dis) affects: literature and visual arts around the memory of violence in Latin America

Corpos, memórias, (des)afetos: literatura e artes visuais em torno da memória da violência na América Latina

Rosana-Cristina Zanelatto-Santos - Andre Rezende-Benatti - Miguel-Ángel Ariza-Benavides

DOSSIER

14-40

Arte y testimonio: lo que puede un objeto en una obra sobre la violencia en Colombia

Art and Testimony: What an Object can Do in a Work About Violence in Colombia

Arte e testemunho: o que um objeto pode fazer em uma obra sobre violência na Colômbia

Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo

43-69

Días y noches de amor y de guerra de Eduardo Galeano. Relatos de resistência

Días y noches de amor y de guerra de Eduardo Galeano. Relatos de resistência

Días y noches de amor y de guerra by Eduardo Galeano. Resistance reports

João-Luis Pereira-Ourique - João-Vitor Xavier de Lima

72-103

Sembrar memoria en el espacio público. Monumentos, visibilidad y memoria para una reparación simbólica en Argentina y Colombia

Planting Memory in Public Space. Monuments, Visibility and Memory for Symbolic Reparation in Argentina and Colombia

Plantar memória no espaço público. Monumentos, visibilidade e memória por reparação simbólica na Argentina e na Colômbia

Valentina Cuesta-Casas - Mariela Alonso

106-128

Narrativas afro-brasileñas: reflexiones en Quarto de Despejo: diário de uma favelada de Carolina Maria de Jesus

Afro-Brazilian narratives: reflections on Quarto de Despejo: diário de uma favelada by Carolina Maria de Jesus

Narrativas afro-brasileiras: reflexões em Quarto de Despejo: diário de uma favelada de Carolina Maria de Jesus

Murilo Santos-Júnior - Ana Mércia dos Santos

131-166

Entre anticipaciones y futuridades: maniobras de lo queer en las artes visuales de Corrientes, Argentina

Between Anticipations and Futurities: Queer Maneuvers in Corrientes Visual Arts, Argentina

Entre antecipações e futuridades: maniobras queer nas artes visuais de Corrientes, Argentina

Agustina Gállico-Wetzel

GALERÍA / GALLERY

169-173

**Reseña / Review / Resenha. Javier Correa-Román y Julia Isasti, eds.
Arte en la era digital.**

Jennifer Molina-Calderón

176-190

Artista invitado. Afectos

Affects

Afetos

Carolina Gómez-Alzate – Juan Diego Alzate

193-206

Videoarte. Trazos en la espera. Video arte y creación visual

Traces in the waiting. Video art and visual creation

Rastros na espera. Videoarte e criação visual

Alejandra Gómez-Vélez



Nota editorial número 19

Estimados lectores,

La Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte en su edición no. 19 con gran alegría presenta su quinto dossier “Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales en torno a la memoria de la violencia en América Latina” que aborda el cuerpo como lugar de memoria, no solo porque almacena recuerdos individuales, sino que también es territorio de experiencias colectivas que se reinterpretan a lo largo del tiempo. Este dossier presenta contribuciones que exploran cómo los objetos artísticos, como objetos culturales, revelan la relación entre violencia y memoria en América Latina. Fue organizado por los editores invitados de Brasil, Doctores: Rosana Cristina Zanelatto Santos Profesora titular jubilada de la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul; André Rezende Benatti Profesor efectivo de la Universidad Estadual de Mato Grosso do Sul y Miguel Ángel Ariza Benavides Profesor de la red privada de enseñanza de Mato Grosso do Sul.

“Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales en torno a la memoria de la violencia en América Latina” está conformado por cinco artículos. En primer lugar, “Arte y testimonio: lo que pude un objeto en una obra sobre la violencia en Colombia” escrito por Adryan Fabrizio Pineda Repizo, profesor de la Universidad del Rosario y de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia). El segundo, “Días y noches de amor y de guerra de Eduardo Galeano: relatos de resistência”, del Dr. João Luis Pereira Ourique Profesor asociado de la Universidad Federal de Pelotas (Brasil) y del magister João Vitor Xavier de Lima de la Universidad Federal de Rio Grande (Brasil). En tercer lugar, “Sembrar memoria en el espacio público. Monumentos, visibilidad y memoria para una reparación simbólica en Argentina y Colombia”, de las doctorandas en Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), Valentina Cuesta Casas y Mariela Alonso. Seguidamente, “Narrativas afro-brasileñas:



reflexiones en *Quarto de Despejo: diário de uma favelada de Carolina Maria de Jesus*” de los licenciados de la Universidad Federal de Sergipe (Brasil), Murilo Santos Júnior y Ana Mércia dos Santos. Se cierra el dossier con el artículo “Entre anticipaciones y futuridades: maniobras de lo queer en las artes visuales de Corrientes, Argentina” de la Dra. Agustina Gállico Wetzel del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnica (Argentina).

Posteriormente, abrimos nuestra sección Galería con la reseña del libro *Arte en la era digital* de Javier Correa Román y Julia Isasti (editores) publicado en 2023, realizada por la socióloga de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), Jennifer Molina Calderón. Seguidamente, tenemos la obra “Afectos” del artista invitado Juan Diego Alzate Giraldo, maestro en artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia (Medellín) y magíster en creación y estudios audiovisuales por la Universidad de Antioquia. “Afectos” es una serie de obras en que los cuerpos y los retratos son protagonistas y medios de expresión íntima. Se destaca por la fuerza del gesto, el dinamismo y el movimiento de las pinceladas, que evidencian la fuerza física y las pulsiones emocionales del autor.

Finalmente, el número cierra con el videoarte y creación visual “Trazos en la espera” de Alejandra Gómez Vélez, docente de la Universidad de San Buenaventura (Colombia), maestra en artes plásticas, magíster en estética y doctoranda en Estética, todas por la Universidad Nacional de Colombia (Medellín). “Trazos en la espera” está conformada por cinco obras: *Bras(c)eros*, *Rélicas*, *Confluencias distópicas*, *Hilo de sierpe y (A)abrasa*, en ellas se presentan voces plurales que se cuestionan por la poética visual del cotidiano por medio del gesto. El video, la fotografía y la escritura son las herramientas para plantear diálogos entre imágenes, reflexiones filosóficas, estéticas, literarias, audiovisuales y visuales.

Esperamos que disfruten de esta edición.

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

Director-Editor

Ph.D. Profesor titular en dedicación exclusiva

<https://orcid.org/0000-0002-0743-0228>



30123

6175



Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales en torno a la memoria de la violencia en América Latina

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.119845>

Rosana-Cristina Zanelatto-Santos*

Andre Rezende-Benatti**

Miguel-Ángel Ariza-Benavides***

Existen acontecimientos vividos y presenciados por todos nosotros de los que no nos acordamos exactamente como lo relatan otras personas, especialmente de aquellos cuyos cuerpos experimentaron de forma material y sensible la fuerza instrumentalizada de la violencia. Haber presenciado una escena violenta no es

* Doctora en Letras por la Universidad de São Paulo (Brasil). Profesora titular jubilada de la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul (Campo Grande, Brasil). Investigadora del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq), Brasil, y de Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia (FUNDECT) (Mato Grosso do Sul, Brasil). Editora invitada  <https://orcid.org/0000-0001-9921-6765>  rosana.santos@ufms.br

** Doctor en Letras Neolatinas por la Universidad Federal de Rio de Janeiro (Brasil). Profesor efectivo de la Universidad Estadual de Mato Grosso do Sul (Campo Grande, Brasil). Investigador de la FUNDECT (Mato Grosso do Sul, Brasil). Editor invitado  <https://orcid.org/0000-0001-8909-8347>  andrebenatti@uem.br

*** Doctor en Estudios de Lenguaje por la Universidad Federal de Mato Grosso do Sul (Campo Grande, Brasil). Profesor en la red privada de enseñanza de Mato Grosso do Sul (Campo Grande, Brasil). Editor invitado  <https://orcid.org/0000-0002-6782-3250>  miguelariza_577@hotmail.com

Cómo citar / How to Cite Item: Zanelatto-Santos, Rosana-Cristina, Andre Rezende-Benatti y Miguel-Ángel Ariza-Benavides. "Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales en torno a la memoria de la violencia en América Latina". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 19 (2024): 8-11. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.119845>



suficiente para que los sujetos, al ser incitados a reconstruir esa escena en su fúero interno, la conviertan en un recuerdo¹ (re)presentable estéticamente.

El cuerpo es también un lugar de memoria estratégico no solamente por poder almacenar memorias individuales, sino también como territorio de experiencias que van, en el transcurso del tiempo, colectivizándose como fuente de significados devenidos de las narrativas que se forman en y con el tiempo. Según Pierre Nora, “La memoria es la vida, siempre cargada de grupos vivos y, en ese sentido, ella está en permanente evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y el olvido, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todos los usos y manipulaciones, susceptible a largos períodos adormecimiento y repentinos resurgimientos”².

En consonancia con las perspectivas de Halbwachs y de Nora, pensamos que el arte no tiene pretensión de reconstruir el pasado como fue; él opera con base en aquello que es común a los sujetos, aunque muchos no tengamos plena conciencia del juego retórico y dialéctico que garantiza la autonomía de los objetos artísticos. Ellos son los medios más fértiles para hacer surgir el recuerdo de aquellos que no pudieron ejercer su memoria: los muertos, los vencidos, los excluidos, los silenciados.

Este dossier trae contribuciones para que tengamos acceso a objetos artísticos que son también objetos culturales y nos cuentan algo de las relaciones entre violencia y memoria en América Latina.

El artículo “Arte y testimonio: lo que puede un objeto en una obra sobre la violencia en Colombia” del Dr. Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo, profesor de la Universidad del Rosario y de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia), cuestiona el papel de un objeto cotidiano en una obra que trata de un hecho violento y traumático que hace parte del conflicto armado colombiano. Al enfocarse en el potencial simbólico y en su capacidad intertextual, es posible potencializar significados que interpelan, no solamente el recuerdo del evento, sino que también la vida de los individuos envueltos en él y lo que sienten aquellos que tienen contacto con la obra. De esta forma, se evidencia el carácter testimonial del objeto, al cual le compete hacer sensible el espectro que circunda la vida de las personas y, más aún, la necesidad de confrontar la inacción y el distanciamiento con el sentir de las víctimas.

1. Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, trad. Laurent Léon Schaffter (São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990 [1950]).

2. Pierre Nora, *Entre memória e história. A problemática dos lugares*, trad. Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, no. 10 (1993): 9, <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>



Se continua con el artículo “Días y noches de amor y de guerra de Eduardo Galeano. Relatos de resistência”, del Dr. João-Luis Pereira-Ourique, profesor asociado de la Universidad Federal de Pelotas (Brasil) y del Mg. João-Vitor Xavier de Lima de la Universidad Federal de Rio Grande (Brasil), trae a colación la posibilidad de resistir, incluso en una situación autoritaria y violenta, a los regímenes dictatoriales vividos en América Latina a partir de la década de 1950. Se considera que esa resistencia, en forma literaria, está presente en la obra *Días y noches de amor y de guerra* (1978) de Eduardo Galeano, manifestando una disputa por la memoria, por medio de un discurso en que no está representada apenas la represión, sino la posibilidad de esperanza. El análisis y la contextualización de la obra están pautadas a partir del abordaje teórico de autores como Walter Benjamins, Edward Said y Hugo Achugar, especialmente del papel del escritor y del intelectual en su recorrido histórico.

En “Sembrar memoria en el espacio público. Monumentos, visibilidad y memoria para una reparación simbólica en Argentina y Colombia”, de las doctorandas en Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), Valentina Cuesta-Casas y Mariela Alonso, se propone revisar la cultura visual des colonial y el activismo político relacionado a los lugares de memoria en Colombia y en Argentina. Se objetiva con ello analizar cómo diferentes perspectivas artísticas funcionan como puntos de anclaje material para la memoria y para la reparación simbólica de las comunidades. Fue realizada una crítica des colonial al objeto artístico monumental, bien como a sus representaciones y a los discursos enmarcados en la modernidad/colonialidad, en un proceso de contraposición de aquellas obras que reivindican la representación de las memorias alternativas, vinculadas a las víctimas del terrorismo del Estado argentino y al Conflicto armado colombiano. Como una forma de acción política, el arte público, conectado al slogan “Memoria, Verdad y Justicia”, permite la reflexión de la violencia instituida tanto en Argentina como en Colombia, formando parte de su historia y de la identidad de sus habitantes, permitiendo la inclusión de una pluralidad de cuerpos, de sujetos y de pueblos en sus propias experiencias.

El artículo “Narrativas afro-brasileñas: reflexiones en *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus” de los licenciados de la Universidad Federal de Sergipe (Brasil), Murilo Santos-Júnior y Ana Mércia dos Santos, examinan como Carolina Maria de Jesus narra sus experiencias como habitante de una favela, siendo una mujer negra y pobre. Los autores cuentan las injusticias que recaen sobre los residentes de las favelas brasileras. Para el análisis, fue realizado un estudio reflexivo para identificar temas como la pobreza, el hambre,



la violencia y las luchas diarias que una mujer negra, madre soltera y periférica enfrenta, siendo recurrentes en la narrativa. Autores como Silvio Almeida (2018), con *Racismo Estrutural*, y Grada Kilomba (2020), con *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, fueron básicos para el estudio desarrollado. Carolina María de Jesús recurrió a sus recuerdos y vivencias personales para denunciar la injusticia social y defender los lugares de los marginalizados, transformando sus experiencias en una narrativa colectiva, revelando la violencia sistémica y estructural que aún se presenta en las favelas brasileras. Las *afrografías* de los autores sirven como formas de resistencia y como testimonio de las experiencias de la diáspora africana que vive en las favelas, desafiando las narrativas predominantes, además de enfatizar la urgencia en la resolución de los problemas sociales que Brasil enfrenta actualmente.

El último artículo del dossier, “Entre anticipaciones y futuridades: maniobras de lo queer en las artes visuales de Corrientes, Argentina” de la Dra. Agustina Gállico-Wetzel del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnica (Argentina), presenta los artificios estéticos y políticos a través de los cuales lo queer aparece en las prácticas artísticas de l*s artistas correntinos Juan Ramón Gutiérrez y Blas Aparecido. Los múltiples modos en que lo queer está inscrito en las obras de est*s artistas provocan tensiones críticas y conflictivas, con el fin de desarmar los proyectos normativos en el ámbito de las artes visuales en la provincia de Corrientes. Est*s artistas traen marcas anticipatorias para un futuro antinormativo, desde la transición democrática argentina hasta los días de hoy. Las formas singulares de hacer y de circulación de sus obras subvirtieron la violencia normativa, recurriendo a procedimientos astutos de contrabando, infiltración y parodia.

Finalmente, pero no menos importante, agradecemos la invitación de Yobenj Aucardo Chicangana Bayona y de Daniela López Palacio para la organización del dossier “Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales en torno a la memoria de la violencia en América Latina”.

Buena lectura.

**Rosana-Cristina Zanelatto-Santos
Andre Rezende-Benatti
Miguel-Ángel Ariza-Benavides**



Dossier

*Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales
en torno a la memoria de la violencia en América Latina*

Arte y testimonio: lo que puede un objeto en una obra sobre la violencia en Colombia

Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo





Arte y testimonio: lo que puede un objeto en una obra sobre la violencia en Colombia*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.111242>

Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo**

Resumen: este artículo aborda la cuestión en torno al papel testimonial del arte, en particular con relación al papel que implica el uso de un objeto cotidiano en una obra sobre un acontecimiento violento y traumático del conflicto armado colombiano. Al adoptar una mirada centrada en el potencial simbólico y la capacidad intertextual del objeto en la obra, se pueden labrar significaciones que interpelan no solo lo que compete a la recordación del evento, sino a los estados de vida de las personas por las cuales el objeto está en la obra y los lazos con los que vincula a los espectadores de la misma. Con ello, se evidencia que lo testimonial del objeto en la obra compete a hacer sensible lo espectral que circunda la vida de las personas y, más aún, a la necesidad de confrontar la inacción y el distanciamiento con el sentir de las víctimas.

Palabras clave: objeto artístico; testimonio; arte contemporáneo; arte en Colombia; violencia.

* **Recibido:** 21 de septiembre de 2023 / **Aprobado:** 12 de septiembre de 2024 / **Modificado:** 26 de septiembre de 2024. Artículo de reflexión derivado de la investigación doctoral “Exégesis del extrañamiento y poética del objeto en el arte colombiano”, presentada para optar al título de doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. No contó con financiación.

** Doctor en Arte y Arquitectura por la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Se desempeña como docente de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario y de la Maestría en Arte, Educación y Cultura de la Universidad Pedagógica Nacional. Miembro del grupo de investigación “Poéticas intertextuales” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

 <https://orcid.org/0000-0003-1498-1252>  apinedar@unal.edu.co

Cómo citar / How to Cite Item: Pineda-Repizo, Adryan-Fabrizio. “Arte y testimonio: lo que puede un objeto en una obra sobre la violencia en Colombia”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 19 (2024): 14-40. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.111242>



Art and Testimony: What an Object can Do in a Work About Violence in Colombia

Abstract: this article addresses the question of the testimonial role of art, particularly in relation to the role implied by the use of an everyday object in a work about a violent and traumatic event of the Colombian armed conflict. By adopting a view focused on the symbolic potential and the intertextual capacity of the object in the work, meanings can be carved out that challenge not only what concerns the remembrance of the event, but also the states of life of the people for whom the object It is in the work and the ties with which it binds its viewers. With this, it is evident that the testimonial of the object in the work is responsible for making sensitive the spectral that surrounds people's lives and, even more so, the need to confront inaction and distancing with the feelings of the victims.

Keywords: artistic object; testimony; contemporary art; art in Colombia; violence.

Arte e testemunho: o que um objeto pode fazer em uma obra sobre violência na Colômbia

Resumo: este artigo aborda a questão do papel testemunhal da arte, particularmente em relação ao papel que implica o uso de um objeto cotidiano em uma obra sobre um evento violento e traumático do conflito armado colombiano. Ao adotar uma visão focada no potencial simbólico e na capacidade intertextual do objeto da obra, podem-se esculpir significados que desafiam não apenas o que diz respeito à lembrança do evento, mas também os estados de vida das pessoas para quem o objeto é está na obra e nos laços com os quais ela une seus espectadores. Com isso, fica evidente que a natureza testemunhal do objeto na obra é responsável por sensibilizar o aspecto espectral que cerca a vida das pessoas e, mais ainda, a necessidade de enfrentamento da inação e do distanciamento com os sentimentos das vítimas.

Palavras-chave: objeto artístico; testemunho; arte contemporânea; arte na Colômbia; violencia.

Ante quién
por mis manos y pies hechos polvo,
mi rostro en su primera lozanía, calcinado,
por mis pechos cercenados esa noche,
clamaré restitución.

Ante quién
por los días más bellos arrojados al fuego,
por la risa de la mañana, aniquilada,
la fuerza de mi sangre sembrada entre piedras,
tasaré la pérdida.

Ante quién
del amor destruido, los sueños bajo tierra,
la belleza reducida a un montón de vísceras
abiertas, el deseo mutilado;
del grito y el sollozo solo oídos
por las potencias indiferentes,
pediré respuesta.

Ante quién
por la palabra todavía crédula o apenas ingenua
de la vida y el espanto que la ahogó,
obtendré explicación.

Pedro Arturo Estrada¹



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

Uno de los varios problemas del testigo se expresa en este poema de Pedro Arturo Estrada. No solo habría que dar el paso a hablar, sino que se requiere tener a quién hablar. La inacción puede —y en Colombia ha habido varios que lo han intentado— romperse con la voluntad de hablar. Pero la desconfianza hacia las instituciones y el temor de la retaliación bloquean también la escucha. Esta situación no compete al pasado de lo dicho, sino al presente de la posibilidad del habla. De ahí que las obras de arte sobre la violencia, particularmente aquellas centradas en las víctimas, adopten el arrojo de expresar (en) el presente el sentir que queda acallado. Pero ello implica confrontar la inacción y el distanciamiento cotidiano con el sentir de las víctimas. Una estrategia artística que se evidencia en un conjunto de obras de arte colombiano yace en hacer uso de un objeto cotidiano e intervenirlo en la poética artística. El objeto aparece allí vinculando su

1. Pedro-Arturo Estrada, “De la muchacha asesinada”, en *La casa sin sosiego. Antología. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX*, comp. Juan Manuel Roca (Bogotá: Taller de Edición, 2007), 109.



origen doloroso, pero también la cercanía que le es propio a la experiencia del espectador de la obra. En suma, existe una pretensión testimonial en la presencia del objeto: de los zapatos de mujer, las botas del campesino, los muebles de la casa, las prendas del infante.

Este artículo aborda la cuestión en torno al papel testimonial del arte, en particular con relación al papel que implica el uso de un objeto cotidiano en una obra sobre un acontecimiento violento y traumático del conflicto armado colombiano. Esta estrategia es rastreable en algunas obras de tres artistas colombianos, a saber, Erika Diettes, Rosemberg Sandoval y Doris Salcedo. Al adoptar una mirada centrada en el potencial simbólico y la capacidad intertextual del objeto en sus obras, se pueden labrar significaciones que interpelan no solo lo que compete a la recordación del evento, sino a los estados de vida de las personas por las cuales el objeto está en la obra y los lazos con los que vincula a los espectadores de la misma. Con ello, se evidencia que lo testimonial del objeto en la obra compete a hacer sensible lo espectral que circunda la vida de las personas tras el evento violento y cómo esto nos interpela en el presente a cuestionar nuestra cercanía². Para tal fin, primero se explorará la relación entre el duelo y el objeto y su lugar en la obra de arte, lo cual nos da paso a extender la manera en que el objeto en la obra confronta la crisis de lenguaje que tiene lugar por el evento violento. Ello, para finalizar, permitirá mostrar que lo testimonial apela al presente y a la posible comuniación con lo espectral que interpela el sentir.

Objeto de melancolía: de lo sagrado al silenciamiento

Dentro de los estudios sobre el duelo y la cultura material se ha identificado la labor que cumplen los objetos para el doliente. A ello se le llama objeto de melancolía. O'Donohoe y Turley relatan cómo tras el fallecimiento de un ser querido la casa se convierte en un texto melancólico que aúna el presente doloroso, el pasado que concluye y el futuro que ya no será.

2. De manera muy sucinta, puede indicarse a modo de contextualización que la historia del conflicto armado en Colombia remonta a mediados del siglo XX, en el que las disputas por el poder entre liberales y conservadores dieron lugar a la llamada época de la “Violencia”. Pasada la década de 1960, se introdujeron los movimientos revolucionarios que dieron origen a las confrontaciones entre guerrillas y Estado. Para los años de 1990, se introdujeron nuevos actores asociados al narcotráfico y al paramilitarismo. Las luchas frontales entre estos tipos de actores han terminado por construir un complejo panorama que ha multiplicado tanto los intereses económicos y políticos, como los tipos de víctimas y flagelos. Para mayor información consultar: Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

Las ropas detenidas en el closet, los libros reposando en la mesa de noche, el pocillo que nadie más usaba, los zapatos que sonaban con afán a la hora de salir, la cama que se hace demasiado extensa. Los objetos evocan los tiempos de vida, pero también acompañan las reflexiones y las tensiones emocionales que la ausencia despierta de una forma de la que carecían previamente. No solo recuerdan al que ha partido, sino que terminan fortaleciendo las identidades y relaciones entre los vivos y los muertos. El duelo “es un ejercicio de creación de sentido en el que tenemos que reaprender el mundo, re-tejer los hilos de nuestras vidas”³. Los “lazos continuados” (*continuing bonds*) que hacen patente los objetos de melancolía revierten en cuestionamientos sobre la propia identidad y sobre la identidad de la persona fallecida. Ello provoca un cierto efecto de pensamiento mágico, como si las cosas pudieran mantener la vida terminada, e indica que no solo tienen un papel en la memoria, sino que son performativos de la construcción del presente.

Se labran puentes que inscriben retornos del fallecido en el presente, de su ausente presencia. Zapatos que no se arrojan en caso de que pudiera regresar, fotografías que se cuidan como rostros vivos, pertenencias personales que alojan consejos sabios. Esos objetos “poseen el poder de conjurar y reinstalar el pasado como presente. Esta suspensión del tiempo lineal cronológico tiene eco en la observación común de los dolientes de que el tiempo se detiene”⁴. Pero la melancolía también se afirma en el doble sentido de este performativo: el espectro en el objeto indica que el vínculo no se concretará, que el retorno es imposible. El objeto trae y también prohíbe el regreso. Son parte del fallecido, pero son signos de su fallecimiento. La melancolía se hace duelo, y el objeto, doloso.

Así, el objeto de melancolía traspasa continuamente una ambivalencia entre reconfortar la presencia y reavivar la ausencia, que caracteriza el acto de vivir sin aquella persona. No son pocas las obras que se acercan a esta experiencia al recurrir a objetos de melancolía de las víctimas, esto es, posesiones del fallecido en manos de las personas familiares sobrevivientes. Una de las más célebres es *Reliquaries* (2011-2015) de Erika Diettes (1978-). Tras un trabajo de campo de Diettes, las personas le donaron un objeto de melancolía. A la luz de lo dicho previamente, resulta ineludible interrogar ¿por qué? ¿Por qué, si eran objetos de su lazo continuado, se lo entregaron a la artista? ¿Qué esperaban encontrar?

3. Stephany O'Donohoe y Darach Turley, “The sadness of lives and the comfort of things: Goods as evocative objects in bereavement”, *Journal of Marketing Management* 28, no. 11-12 (2012): 1341.

4. O'Donohoe y Turley, “The sadness of lives and the comfort of things”, 1353.



Figura 1. Relicarios (2011-2015)



Fuente: Erika Diettes, “Reliquaries”, Erika Diettes, 2019, <https://www.erikadiettes.com/>

Diettes recibió “fotografías, herramientas, cartas, peines, escapularios, muñecos de trapo, cosas, en general, que pertenecieron a víctimas del conflicto armado y que sus familiares guardaron y atesoraron con cuidado. Cosas que alcanzaron la dimensión de lo sagrado para aquellos que las custodiaron. Sagradas porque hay algo inseparable entre la cosa y su propietario ahora ausente”⁵. Son objetos que, como afirma Rubiano, adquirieron un valor de culto que supera el valor de uso de las cosas, aquel que marca el objeto con una potencia de testificación. Diettes recibe esos objetos y sumerge cada uno en un bloque de resina color ámbar, encerrado en un cofre transparente, que, aunque no permite extraer el objeto, permite verlo. En total, 194 bloques transparentes se disponen a nivel del suelo convidando al espectador a pasar por en medio de ellos, a detenerse, agacharse, tocar el suelo, leer el detalle de cada uno. Cada objeto allí sumergido cuenta con su propia historia, su propia familia, de modo que impide la generalización lapidaria de las cifras de los caídos, cual si se contaran tumbas en un cementerio. Pero a la vez, el panorama pleno del lugar señala un infinito, una multiplicidad, un conjunto demasiado extenso de historias de dolor frente al que el cuerpo del espectador se hace minúsculo. Diettes describe la experiencia de esta manera:

Las memorias de desaparecidos y caídos conviven allí, en el silencio que suscita el dolor de las víctimas; coexisten creando un ambiente armónico y

5. Elkin Rubiano, “Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)” (tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2019), 163.



profundo que tristemente revela la faceta más obscura del ser humano mientras apuntan a un concepto superior, lo sagrado. Es gracias a esto que más allá de la procedencia identitariamente única de cada relicario, en la puesta en común y en la ausencia de rótulos, el espectador encuentra su propio lugar en la exposición, extrayendo a partir de cada recorrido un reflejo de sí mismo. Estos trazados hacen presente la diversidad, lo particular, lo totalmente ajeno y extraño de cada concepción de la vida, así como lo que es universal en la asimilación de la muerte. En esa línea, la propia disposición de las piezas condiciona físicamente a quien las observa, obligándole a agachar la cabeza o a ponerse de rodillas como quien intenta leer los nombres escritos en las lápidas de un cementerio. La obra incita ineludiblemente a participar de ella en una posición contemplativa.⁶

Figura 2. Relicarios (2011-2015)



Fuente: Erika Diettes, “Reliquaries”, Erika Diettes, 2019, <https://www.erikadiettes.com/>

Es curioso que lo contemplativo resulte testimonial a través de estos objetos en la obra. Pero insisto, ¿qué se testimonia? Realizada la instalación de *Reliquaries*, Diettes permitió que los primeros asistentes a la obra fueran justamente los donantes. La experiencia fue de llanto doloroso, pero también de desfogue del sentir que había permanecido enquistado, mediante un instante liberador del duelo. Ello indica que, aunque presente, el suceso pasado de la desaparición o del homicidio del cuerpo no encontrado no fue el protagonista, sino que el objeto de melancolía permitió que se testimoniaran las huellas de la condición del presente. Ya no del lazo continuo con la persona desaparecida, sino de la condición fragmentada de la vida de cada quien

6. Diettes, “Reliquaries”.



que, empero, en medio de la multitud de relicarios, impacta por su posibilidad de ser compartido. En ese impacto se introducen los demás asistentes obligados a hincar rodilla y compartir la experiencia a la que invita la obra. El trauma se hace común en esta obra, como si pudiera responder a una de las preguntas con las que inicia las líneas reflexivas de la Comisión de la Verdad: “¿es el sufrimiento de los otros también nuestro? [...] La herida en lo individual, lo familiar y lo colectivo que deja el conflicto armado trasciende el cuerpo y perfora el alma colectiva”⁷. Ese interrogante se hace lo testimoniado a través de la obra, y corresponde a la multiplicidad de experiencias dolorosas que transitan en la sociedad y que son difíciles de compartir.

La figura del abuelo que ya no está, del padre del que se habla siempre con dolor o de la hermana que se fue a la montaña, hacen que muchas familias se hayan refugiado en el silencio que duele o en el silencio protector de los otros.⁸

El silencio es una barrera construida con sangre, que por ello lleva a la inacción. Es ineludible, al confrontar el terror, la estigmatización, la impunidad que perdura como un condicionamiento cultural.

Familias y comunidades han vivido durante décadas en medio del miedo: a hablar, a sufrir más violencia por denunciar, al señalamiento como guerrilleros o colaboradores, a la criminalización, a no tener respuestas del Estado. Miedo a hablar con el otro por no saber quién es, si puede ser informante, si está ‘del otro lado’.⁹

La desconfianza y el desamparo ha sido un tortuoso legado legítimo por los cientos de muertes de líderes sociales, periodistas, activistas, políticos que intentaron dar lugar al habla. La posibilidad de hablar ha sido truncada como “daño moral” –al decir de Fricker¹⁰– que bloquea la empatía y el encuentro con el otro en el sufrimiento común.

Colombia ha vivido décadas saturada con la exposición al horror, y esto ha llevado a una parálisis emocional o a un filtro frente a la percepción de la cruel realidad que predisponde a no mirarla de frente, sino a mirar hacia otro lado.¹¹

7. Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, 48.

8. Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, 49.

9. Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, 55.

10. Miranda Fricker, *Injusticia epistémica: el poder y la ética del conocimiento* (Madrid: Herder, 2017).

11. Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, 65.

En esa evasión de la mirada se hace el caldo de cultivo de los resentimientos y los odios, dejando vivo el dolor, impidiendo el perdón y justificando la violencia porvenir. Alfredo Molano nos ilustra esta herencia afectiva:

Tampoco quiero ni puedo perdonar a esa señora que nos ofreció esta vida y la otra llena de maravillas. Esa señora, estoy segura, nos vio la fatiga y la angustia por cumplirles a los hijos con el techo y la comida. Sin embargo, no tuvo caridad para mandarnos derechito a la boca del lobo. Quién sabe a cuántos más habrá tirado a la desgracia, gente como nosotros, sólo por lograrse unos millones que yo sé que a ella falta no le hacen. No perdonó a la guerrilla. No le perdonaré nunca no haber investigado ni averiguado nuestra equivocación. Nosotros actuamos de buena fe. Los paracos nos engañaron y lo peor, los engañaron también a ellos y los llevaron a cometer un crimen. Porque asesinaron a un inocente por el puro miedo, por estar acostumbrados a creer que siempre tienen la razón y que su palabra nadie la discute. [...] Siempre donde esté los voy a odiar. Dicen que el odio no lleva a ninguna parte y que lo que hace es envenenar la sangre. Pero ¿qué puedo hacer? Todos los días, cuando mis hijos me preguntan por su papá, cuando sienten hambre y los veo mal vestidos y sufriendo, los odio más. [...] El pan que les falta a mis hijos alimenta mi odio.¹²

Los sueños de Ninfa y Álvaro, los protagonistas de este relato de Alfredo Molano, se truncaron en el engaño de una hacendada que los utilizó para sembrar amapolas en su tierra y luego facilitó la muerte de Álvaro y el desplazamiento forzado de la familia para quedarse con las ganancias, también hay actores silenciosos de la guerra, que desde hace muchas décadas se han beneficiado de ella. Pero lo que quisiera destacar de este relato es que el lenguaje de Ninfa aparece lleno del odio y de las razones que lo alimentan. Ese es ya un lenguaje común, escuchado en las bocas de viejos y jóvenes, por ejemplo, en la previa de los resultados del plebiscito por la paz de 2016. De modo que no solo las condiciones sociales del conflicto amenazan el habla, sino que las palabras disponibles a ellas asociadas ya vienen cargadas con la amenaza y las emociones dolorosas que las legitiman. Ser testigo es un riesgo y un reto abisal en este país.



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

12. Alfredo Molano, *Desterrados: crónicas del desarraigo* (Bogotá: Debolsillo, 2016), 114.



El arte contra la crisis del lenguaje

Lo que esta precariedad terminológica provoca es caracterizado por Rubiano como una crisis del lenguaje: “las víctimas consideran no tener a disposición las palabras adecuadas para narrar lo acontecido, sienten que lo ocurrido no tiene ningún sentido o que tal sentido no puede articularse mediante los recursos ordinarios del lenguaje”¹³. Martha Bello, quien fuera directora del Museo Nacional de la Memoria en 2017, da claridad sobre esta crisis. Para Bello, había tres escenarios característicos frente a las palabras de las víctimas. El primero, “ellos hablaban y nosotros enmudecíamos”: esto ocurre cuando las detalladas descripciones de las víctimas desbordan la capacidad de los oyentes, despertando miedo, rabia e impotencia.

Se evidenciaba en ellas (las víctimas), una gran necesidad de contar e incluso volver a contar una y otra vez estas historias y reiteraban su reclamo para que estas historias fueran consignadas en los textos sin ‘edición’, tal como ocurrieron para que ‘se sepa de verdad cómo fue’. Las víctimas y testigos no solo contaban situaciones que no hubiéramos querido oír, sino que mostraban ‘pruebas’ (fotografías, recortes de prensa) que tampoco hubiéramos querido ver.¹⁴

Ante esta dificultad de escucha, Bello lanza unas agudas preguntas que se transcriben a continuación:

Si los relatos de horror muestran la crueldad y las intenciones del perpetrador:

¿Cómo exponerlos para no secundar sus propósitos de degradar, dañar y humillar; para no amplificar los objetivos de generar miedo, terror y así instaurar su control y para no convertir sus prácticas violentas en modelos fácilmente apropiables por la sociedad?

¿Cómo transmitir y representar el horror sin dañar a quién escucha, ve o percibe? y hablo de daño pensando en la capacidad que tienen estas historias no ya de informar, conmover o interpelar, sino de aterrorizar, inmovilizar o incluso de movilizar sí, pero el odio, la venganza y la violencia. Cómo contar y representar experiencias que pueden resultar capaces de perturbar la existencia de un modo dañino y doloroso: porque pueden provocar culpa, desesperanza, amargura y pérdida de confianza en los semejantes.

13. Rubiano, “Los rostros, las tumbas y los rastros”, 22.

14. Martha Bello, “Decir lo indecible o hacer audible lo dicho”, *Centro Nacional de Memoria Histórica*, 22 de mayo de 2017, <https://centrodememoriahistorica.gov.co/decir-lo-indecible-o-hacer-audible-lo-dicho/>

¿Cómo narrar y representar sin que las víctimas sientan que su experiencia es subestimada, banalizada o tergiversada?

¿Cómo narrar y representar el horror a una sociedad que está hastiado de él?, que no quiere escucharlo, que prefiere ignorarlo. ¿Cómo convertir un museo que habla de atrocidades en un lugar atractivo para una visita familiar?, un lugar al que puedan acudir los más pequeños sin el temor de los adultos a que salgan de allí traumatizados?¹⁵

Cuando lo que queda del testimonio es el relato de lo atroz, se invisibilizan las historias de vida, los proyectos, las resistencias, las maneras de reconstruirse. Las huellas de vida presentes podrían contar, por el contrario, la manera en que esos relatos demandan dignidad y solidaridad.

El segundo escenario es “para qué quieren que contemos lo que necesitamos o queremos olvidar”. No todas las víctimas hablan, porque las condiciones de riesgo y amenaza persisten o el miedo cohíbe, o simplemente porque los sentimientos asociados a conflictos de culpa o vergüenza reviven el dolor. La melancolía oprime la palabra, por una parte, pero, además, si las condiciones de vida no cambian, el riesgo es más que legítimo. Finalmente, el tercer escenario que identifica Bello es “el silencio es el lenguaje”:

el silencio de otras víctimas es manifestación de la incapacidad para expresar en palabras la experiencia vivida. Es un silencio que da cuenta del carácter traumático de la experiencia vivida, que por lo impactante se ‘olvida’, es borrosa, o figura como fragmentos a veces sin coherencia alguna.¹⁶

Estas víctimas de especial cuidado demandan una responsabilidad ética que hace eco del silencio. Estos tres escenarios competen a las tres instancias del acto comunicativo posible en el testimonio: el hablar, el escuchar y lo dicho. Sin que los tres, en simultaneidad, estén abiertos y se hagan responsables del mensaje, el testimonio se pierde y el lenguaje carece de credibilidad, o al decir de la poética de Juan Manuel Roca, “cuando la palabra pan no reemplaza al pan, cuando la palabra libertad casi siempre está en boca de carceleros, cuando la palabra paz está deshabitada”¹⁷.

15. Bello, “Decir lo indecible o hacer audible lo dicho”.

16. Bello, “Decir lo indecible o hacer audible lo dicho”.

17. Juan Manuel Roca, *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX. Antología* (Bogotá: Taller de Edición, 2007), 14.



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio



Pero justamente en esa disyunción de caminos es en la que podríamos ubicar las propuestas artísticas. Todo el esfuerzo del arte por abordar los testimonios y los eventos que pueblan la historia de violencia manifiesta, de hecho, “el deseo del canto en medio de la guerra”¹⁸. Pues cuando se sostiene la posibilidad de expresión y escucha, existe la posibilidad de construcción de una vida en común.

John Shotter nos recuerda que la realidad es conversacional. No solo porque somos seres lingüísticamente formados, sino porque en la medida en que conversamos constituimos performativamente la realidad. Esa conversación permite darle objetividad al mundo en cuanto otredad, pero también le otorga el posesivo “nuestra”. Abrir la conversación puede llevar a la discusión, la deliberación o el planteamiento de diversos puntos de vista, pero en esa apertura se apropiá de manera incluyente y polifónica el asunto en conversación. El efecto relevante de ello es que precisamente allí pueden emerger nuevas maneras de hablar y, en consecuencia, de construir “nuevas formas de relación social, y construir nuevas formas de relación social (de relaciones entre el yo y los otros) es construirnos nuevas maneras de ser (de relaciones entre la persona y el mundo)”¹⁹. Sería más fácil aplicar la norma y tener de antemano la respuesta. Pero si el escenario de conversación, como por ejemplo propone *Reliquaries*, lo impide y antes bien multiplica la singularidad de cada caso en cada objeto y cada historia, la incertidumbre es el caso y la indecibilidad entre lo decible y lo indecible, entre la verdad y la ficción aparecen para poner en cuestión las identidades heredadas y lanzar al vacío la posibilidad de reflexionar sobre “las conexiones [con las que] construimos nuestras identidades, el carácter de nuestros deseos, en síntesis: quiénes somos para nosotros mismos”²⁰.

La guerra tiende a homogeneizar²¹ el lenguaje del odio; en clara confrontación con esto, las obras atestiguan la posibilidad de buscar un lenguaje alternativo.

18. Roca, *La casa sin sosiego*, 14.

19. John Shotter, *Realidades conversacionales. La construcción de la vida a través del lenguaje* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), 23.

20. Shotter, *Realidades conversacionales*, 24.

21. Sobre la homogenización de la realidad, Shotter afirma: “debemos dejar de concebir la ‘realidad’ en la que vivimos como si fuera homogénea, la misma en todas partes y para todos. Personas diferentes en posiciones diferentes y en momentos diferentes vivirán en realidades diferentes. Por tanto, debemos comenzar a repensarla ahora como diferenciada, heterogénea y consistente en una serie de regiones y de momentos, cada uno de los cuales tiene propiedades diferentes. Podemos comenzar a concebir la realidad social en general como un flujo turbulento de actividad social continua, que comprende en sí dos especies fundamentales de actividad: a) una serie de centros relativamente estables de actividad bien ordenada y autorreproductiva, sostenida por las personas que en ellos son reciprocamente responsables de sus acciones, pero cuyas formas de justificación están abiertas a la discusión; b) esas diversas regiones o momentos de orden institucionalizado están separados entre sí por zonas de una actividad mucho más desordenada, inexplicable y caótica. Es en esas regiones marginales e inexplicables —en los bordes del caos, lejos de los ordenados centros de la vida social— donde se producen los acontecimientos que nos interesan”. Shotter, *Realidades conversacionales*, 35.

No necesariamente dictarlo —pues correría el riesgo de ejercer violencia o declarar una norma— sino de dejar abierta la rotura, nuevamente, en un estado de indecibilidad.

Un ejemplo de ello puede encontrarse en el Salón del Nunca Más en Granada, departamento de Antioquia, al cual Rubiano dedica unas juiciosas páginas. El 3 de noviembre del año 2000, este municipio recibió la incursión de un grupo de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), quienes ejecutaron a 17 personas. Poco más de un mes después, el 6 de diciembre, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) hicieron detonar un carro-bomba con 400 kg de explosivos que mató a 28 personas y destruyó un centenar de viviendas y locales. Posteriormente al 2004, el 60% de la población había dejado el municipio²². El 30 de agosto de 2007 miembros de la población de Granada constituyeron la organización de víctimas unidas por la vida, ASOVIDA, y realizaron la recolección de relatos, fotografías, objetos, diarios que terminaron siendo el insumo del salón. Las paredes y estanterías del lugar quedaron llenas de rostros que despiertan a su vez otras cadenas de relatos, como muestra Rubiano en torno a las palabras de don Salvador, habitante del municipio:

‘Este sitio es como si fuera un cementerio. Como de varios de ellos no nos han entregado nada, vengo aquí cada ocho días a velos aunque sea en las fotos y de paso a ver qué han averiguao’. Don Salvador empieza su recorrido sin afán. Mientras camina, otras personas pasan por su lado, tan rápido como las primeras. Unas tocan los rostros de sus esposos, otra la de su hermano, otras las de sus hijos. Una niña de once años acaricia la foto de su papá, al que no conoció porque el día que fue desaparecido, su madre quedó en embarazo. Otra señora grita: ‘¡Mi hijo, mi hijo, que me lo hicieron, dónde está!’. Y empieza como loca a dar vueltas por el salón. Entonces la directora la toma del brazo y le dice: ‘Venga que aquí tiene que estar, es que las fotos las arreglamos por grupos; a un lado la de los desaparecidos y al otro las demás víctimas. ¡Vea la de su hijo aquí!’. La mujer, ahí mismo, le pone la mano encima como queriendo taparla y empieza a hablarle: ‘Mi hijito, lo único que tengo de usted es esta fotografía, pensé que también se había desaparecido’ [...]. Cuando don Salvador logra llegar al fondo del cementerio —como él lo llama—, se queda a metro o metro y medio antes de la pared, pues las madres, por lo regular, contemplan por 10 o 15 minutos a sus familiares. Luego, cuando puede acercarse, empieza a decir: ‘Esta es una hija, esta la otra, este un nieto, este



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio



un sobrino, este un yerno, este otro nietecito' [...], y luego suelta un suspiro diciendo: 'Esta es Marcelita, que fue la primera que se me llevaron y que no he podido enterrar' (Hugo de Jesús Tamayo Gómez citado en Rubiano).²³

Gloria Ramírez, miembro de ASOVIDA y gestora del *Salón del Nunca Más*, declara con claridad y orgullo que "el salón ha permitido que mucha comunidad del municipio de Granada se sensibilice con el tema del dolor, de la tristeza, pero también de la 'berriondera' para salir adelante a pesar de lo vivido"²⁴. Y su compañera, Gloria Quintero, rescata que:

una de las cosas que se logra al conocer las historias de otro, es lograr el perdón, conocer las historias del otro te hace más humano, conocer las historias de otro te permite ponerte en los zapatos de otro, no solo de los que fuimos víctimas.²⁵

En estas palabras se muestra que el papel del arte puede extenderse en estos casos a enfrentar la crisis del lenguaje sin necesidad de expresión violenta o acotación documental. Abrir la posibilidad de conversar alternativas es, ya, poner sobre la mesa la opción de reestructurar los lazos emocionales y sociales que llevan a la inacción y a la crisis del lenguaje. Si el lenguaje actual, vigente, es insuficiente, las obras pueden invitar a re-crearlos. Las fotografías, los objetos, las participaciones conforman escenarios que, como gusta decir a Rubiano, activan el habla:

Uno de esos modos tiene que ver con que la víctima ya no es algo que se representa en la obra sino alguien que se hace presente, bien sea de manera metafórica o real. [...] Si bien la activación del habla no es algo que se formalice en la obra o que se documente mediante diarios o bitácoras públicas, esta activación pone en el lugar del testigo a aquella persona que declara sobre algunos acontecimientos.²⁶

Pero además, para complementar, interpela al espectador de la obra a abrirse a la escucha, a no enmudecer. La obra puede ponerse en lugar de una víctima de alguno de los tres escenarios de Bello; habrá relicarios con fotografías de quienes quisieron hablar y no encontraron escucha, otros con prendas de vestir de

23. Rubiano, *Los rostros, las tumbas y los rastros*, 24.

24. ASOVIDA, *Salón del Nunca Más*, 2022.

25. ASOVIDA. *Salón del Nunca Más*.

26. Rubiano, *Los rostros, las tumbas y los rastros*, 44.

quienes prefieren olvidar, y otros con cepillos y zapatos de los que enmudecieron. En el lugar de ellos, la obra expone ese sentir que puede hacerse compartido y llevarnos a ser interlocutores de la conversación.



Testimonio y comunión con lo espectral

Y es necesario ese diálogo, aunque a veces parezca mudo, particularmente allí donde el silencio prima, donde el número de fallecidos o desaparecidos es tal que se requiere un testimonio de lo que el número no alcanza a testimoniar²⁷. Las cifras del conflicto pertenecen al archivo y se consignan en el informe de la Comisión de la Verdad. Pero el testimonio de las huellas de la guerra en la vida se singulariza en la obra de arte y en la posibilidad de sentir sus pisadas. Hay un tránsito de las cifras a las vidas que justamente las obras invitan a recorrer. Un poema de Piedad Bonnett, *Cuestión de estadísticas*, transita esta diferencia:

Fueron veintidós, dice la crónica.
 Diecisiete varones, tres mujeres,
 dos niños de miradas aleladas,
 sesenta y tres disparos, cuatro credos,
 tres maldiciones hondas, apagadas,
 cuarenta y cuatro pies con sus zapatos,
 cuarenta y cuatro manos desarmadas,
 un solo miedo, un odio que crepita,
 y un millar de silencios extendiendo
 sus vendas sobre el alma mutilada.

Piedad Bonnett²⁸

Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
 Arte y testimonio

27. Respecto a lo que el lenguaje y las cifras no capturan, Doris Salcedo expresa lo siguiente: "Investigo casos en los que la víctima es perseguida más allá de la posibilidad de defenderse. A la víctima el lenguaje no le sirve como defensa porque la posibilidad de pedir perdón ha sido excluida de antemano. Así pues, se convierte en un ser solitario para quien la mediación de la palabra ya no es factible. En consecuencia, la víctima no tiene a nadie con quien hablar; nadie la escucharía. Solo hay silencio. Silencio como signo de soledad". Doris Salcedo, "Conferencia Salcedo", ICAA, 2003, 4, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1088508>

28. Piedad Bonnett, "Cuestión de estadísticas", en *La casa sin sosiego*, 91.



Figura 3. Atrabiliarios (1992)



Fuente: Institute of Contemporary Art, Boston, <https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios/>

Estimo que aquí se incorpore con claridad una obra de Doris Salcedo, particularmente allí donde la cuenta se hace con zapatos²⁹. *Atrabiliarios* (1992) cita esa cuenta de zapatos. Los zapatos han servido para identificar los cadáveres en los casos de las fosas comunes. Resulta perturbadora la imagen de una fosa común, de los cuerpos en descomposición uno sobre otro; y más aún la tarea de escarbar entre los miembros para llegar a identificarlos y, a lo mejor, entregar el dato a algún familiar que hasta ahora lo ha dado por desaparecido. Con todo, a veces ni siquiera eso es posible. Los zapatos, más difíciles de descomponer que la carne, son lo único que queda. Salcedo recoge un conjunto de zapatos o, para ser más preciso, tacones y zapatos de mujer entregados por familiares de desaparecidas y les concede un nicho, un lugar incrustado en la pared cubierto por una capa de tejido de vejiga de oveja cosida con hilo quirúrgico a la pared³⁰. Es ineludible sentir la labor de

29. Salcedo remite a los zapatos de la siguiente manera: "En este caso, la elección de los objetos no tuvo nada que ver con una decisión artística. Investigando casos específicos de desaparición descubrí que el único rasgo común a todos los casos, que permitía determinar la identidad de los desaparecidos descubiertos en una fosa común, eran los zapatos de cada uno. Los zapatos también representan rastros de la trayectoria que condujo a la víctima a tan trágica muerte. Trabajé con hechos y con la experiencia de las familias. Como dije antes, no creo en la libertad artística. Hago lo que tengo que hacer o lo que puedo hacer". Carlos Basualdo, "Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo" en *Doris Salcedo*, de Nancy Princethal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen (Londres: Phaidon, 2000). 17.

30. "Para *Atrabiliarios* (1992), expuesto en la galería White Cube, la escultora trabajó durante casi tres años escuchando a los familiares de desaparecidos: el cruel fenómeno político de la desaparición forzosa y el hueco que dejan los objetos que pertenecían a las víctimas. Estudió la manera en la que los familiares se relacionan con esos objetos del recuerdo en la esperanza de que vuelvan a sus dueños o la imposibilidad de deshacerse de ellos. En esos años, Salcedo fue reuniendo zapatos de las víctimas que le entregaban familiares, zapatos usados por ellos: así surgió *Atrabiliarios*. La intuición de la artista le llevó a horadar una veintena de nichos en la pared en los que fue colocando zapatos. 'Colombia es el país de la muerte no enterrada, de la tumba no marcada'. Así una pareja de zapatos de mujer blancos, que bien podrían ser unos zapatos de novia o de baile un domingo de tarde, nos son presentados en una suerte de sepultura a su tamaño, como en un relicario que queda separado de nosotros por una película opaca hecha de vejiga de vaca y que queda 'cosida a la pared' por unos puntos de sutura quirúrgica de hilo negro. Herida, brecha, enterramiento, exposición...". Marina Valcárcel, "Doris Salcedo: El arte como cicatriz", Revista Alejandra de Argos, 1 de marzo de 2015. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>



sepulturera aquí. El resto, el rastro, se introduce en su lugar en una especie de columbario en que queda convertido el lugar de exposición. Pero los zapatos en general, son un claro objeto de melancolía. Allí expuestos, adquieren un potencial similar al de las fotografías del *Salón del Nunca Más*; lleva lo que queda ausente en el montón de cuerpos de la fosa al escenario de una “comunidad efímera, la comunidad de los desaparecidos”³¹. La entrega misma de los zapatos de la esposa, la hija, la amiga supone un primer encuentro de comunión entre las víctimas y la artista. Y, a la inversa, afirma Salcedo, “realizo la pieza para la víctima quien se hace ella misma presente en mi obra”³². La transitividad aquí culmina, entonces, con el espectador a quien se entrega la obra en la exposición: la pieza es para la víctima, la obra es para el espectador —se hace con el espectador— por ende, una sustituibilidad sínica hacer presencia al segundo como parte del primero.

Es esta creación autónoma la que establece un diálogo con el espectador dispuesto a él. El espectador puede encontrar algo en la obra que desencadene sus propios recuerdos de tristeza o algún recuerdo personal. Es durante este momento único de contemplación que el espectador puede entrar, como yo lo hice, en comunión con la experiencia de la víctima. La obra de arte se manifiesta plenamente en ese momento.³³

Salcedo avanza aquí en concretar la tarea del testimonio. Ese momento de incertidumbre que abre la conversación y en el que se entremezclan las emociones, en que se singulariza el caso —tal y como cada zapato en su nicho es un evento singular en sí mismo— y a la vez se congrega lo múltiple en la instalación de la serie de zapatos —al igual que en *Reliquaries*, la serie de unidades abruma y reúne—, el testimonio se manifiesta como comunidad agonística, política, de antagonismo en el que esos muchos borrados por la desaparición se reflejan, o mejor, se refractan como participantes de esta sala de deliberación. El asistente no puede sino quedar en el medio de los espirituales zapatos que lo observan, que dictan las huellas y demandan atención. En el tiempo presente de la exposición, la obra aparece como un esfuerzo por “restaurar la presencia de la víctima en nuestro tiempo presente”³⁴, “un recordatorio de la presencia de lo extraño en nuestro presente, en un vano intento por mitigar la intolerancia”³⁵.

31. Salcedo, “Conferencia Salcedo”.

32. Basualdo, “Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo”, 17.

33. Basualdo, “Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo”, 17.

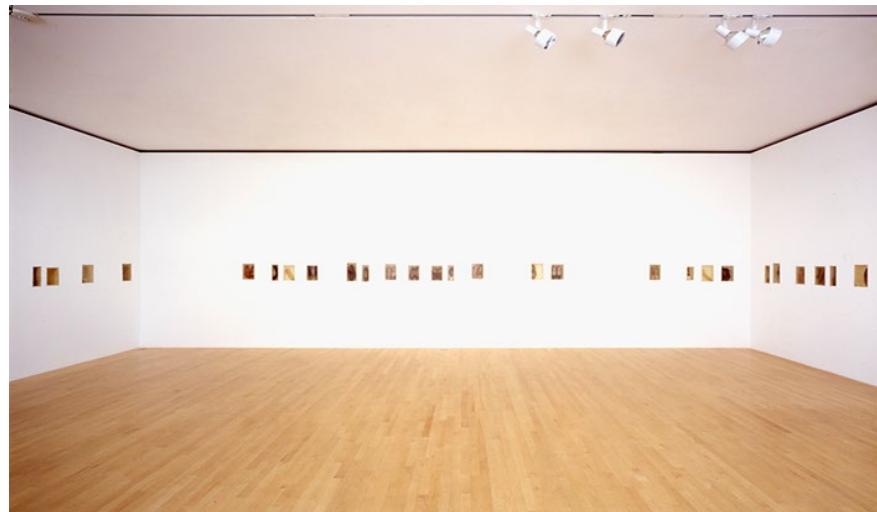
34. Doris Salcedo, “La visión de los vencidos es una mirada invertida”, en *SITAC VII: Sur, sur, sur, sur...*, de Cuauhtemoc Medina (México: Editorial Patronato de Arte Contemporáneo (AC), 2010), 78.

35. Salcedo, “La visión de los vencidos es una mirada invertida”, 80



El cuerpo del espectador queda atrapado en el embate de cada nicho, cuya silenciosa exposición –tal vez, incluso, argumentación– taladra las emociones hasta incoarse en la experiencia misma del espectador, que ya no puede ver el conjunto como una cuestión de estadísticas, sino como un ser cuyo sentir e historia comulgan con la propia.

Figura 4. Atrabiliarios (1992)



Fuente: Institute of Contemporary Art, Boston, <https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios/>

Esos tacones azules de quien salía del trabajo, esos otros blancos de fiesta de quien tenía una alegría que celebrar, aquellos otros casi infantiles que podrían correr por la casa, no son solo un montón de zapatos³⁶ (no son una “alacena de zapatos”), sino que, en *Atrabiliarios*, demandan el reconocimiento singular de la melancolía que les merece y que se le ha negado en la fosa; demandan ser escuchados, tal y como el testigo es testigo en tanto demanda la escucha y escucharlo, realmente atender sus palabras, implica entrar en comunión con él. El término “atra-biliarios” remite a la “bilis negra”, uno de los cuatro humores de Hipócrates cuyo exceso causaba la melancolía.

36. De zapatos en el arte, vale la pena tener presente su potencia expresiva y semiótica tal y como se puede rastrear también en la discusión que plantea Derrida en torno a los zapatos de Van Gogh entre Heidegger y Shapiro. Al respecto ver: Fabrizio Pineda, “Heidegger, Schapiro, Derrida: lo que se hace presencia en los zapatos. Una polémica extendida a la obra de María Teresa Hincapié *Una cosa es una cosa*”, *Revista de Humanidades* vol. 9, no. 2 (2019): 72-85, <https://www.redalyc.org/journal/4980/498062141005/html/>



Sin embargo, queda la pregunta: ¿cómo es verdaderamente posible escuchar a quien ya murió? ¿Acaso el mismo hecho de estar vivo no niega la posibilidad, no me pone en una situación radical diferente? ¿Qué se puede aprender del rastro del desaparecido? Pero si acepto esta imposibilidad, ¿para qué la obra, para qué los zapatos, para qué su comunión? ¿Será nada más que una comunión ficticia? Tal vez así sea. Pero es que allí, donde la división es radical, surge un entre dos vital e ineludible: el de aprender a vivir la vida misma. No hay registro de la vida presente, de las posibilidades actuales, si no es en confrontación con la muerte. O mejor, con los fantasmas que median entre la vida y la muerte.

Deconstruyendo espectros, Derrida nos arroja lo siguiente:

el tiempo del ‘aprender a vivir’, un tiempo sin presente rector, vendría a ser esto [...]: aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. A vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero con ellos. No hay ser-con el otro, no hay *socius* sin este con-ahí que hace al ser-con en general más enigmático que nunca. Y ese serán los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones.³⁷

Tanto el pasado como el futuro se leen en función de la herencia y de las generaciones, pero ambos actúan en el presente incidiendo en la manera en que lo conversamos y lo significamos. Son, también, signos espirituales con los que se contrasta o a los que se aboca aquello que demandamos o esperamos del presente. Para Derrida, hay aquí una cuestión de justicia, pues las presentes guerras, colonialismos, opresiones, etc., se hacen problemas precisamente por la demanda espectral que plantea el pasado y el futuro, la herencia y el legado. Es espectral porque acompaña el presente, aunque se le quiera negar, aunque se establezcan operaciones discursivas para ver el presente en su actualidad. Pero la actualidad no existe sino en contraste con ese fantasma, de modo que no se puede conocer la actualidad, como tampoco se puede desligar la incertidumbre sobre lo que fue o pudo ser, ni sobre lo que será. Pero tampoco es posible concebir alternativa del presente simplemente desestimando la memoria o la responsabilidad con lo que queda.

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 o

37. Jacques Derrida, *Espectros de Marx* (Madrid: Trotta, 1998), 12.



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. [...] Sin esta no contemporaneidad a sí del presente vivo, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que no están ahí, aquellos que no están ya o no están todavía presentes y vivos, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta ‘¿dónde?’, ‘¿dónde mañana?’³⁸

Se habla sobre Atrabiliarios de un casi tribunal de zapatos que plantea demandas al espectador. Esto es posible si entendemos esos tacones como objetos de melancolía y no meramente rastros forenses, aunque, aún ahí, cabe una forma del interrogante. Pues el lazo continuado del objeto se extiende en la obra, ya no para repensar la vida individual de la viuda o el viudo en particular, sino para preguntar al espectador por ese ¿adónde va mañana? ¿Adónde vamos nosotros? El porvenir se hace demanda ante el testimonio de los zapatos en la medida en que no petrifica el relato pasado de la desaparición y la fosa cual noticia de prensa, sino que enlaza la experiencia presente con el sentido de ausencia, con el dolor vigente, con la tribulación causada por los hechos y, por ello mismo, demanda repensar la experiencia del pasado como porvenir, como aquello que justamente, en justicia, habríamos de pensar a continuación y que va más allá de las condiciones de nuestra vida presente. Por ello, lo espectral es un indecidible que no pertenece al pasado ni al futuro; de hecho, que colapsa la línea temporal para no sucumbir a determinismos que anulen la decisión. Más bien, es lo que conduce:

no hacia la muerte sino hacia un sobre-vivir, a saber, una huella cuya vida y cuya muerte no serían ellas mismas sino huellas y huellas de huellas, un sobre-vivir cuya posibilidad viene de antemano a desquiciar o desajustar la identidad consigo del presente vivo.³⁹

Esos zapatos, al igual que los relicarios de Diettes, son huellas de huellas que sobreviven en el presente, pero desajustando la inacción y abriendo roturas en el silencio, haciendo reaparecer lo desaparecido y revelando la potencia transformadora de aceptar la incertidumbre con vistas al porvenir. Por ello, probablemente también se traten de una ficción, la ficción del testimonio, pues la incertidumbre hace indecidible la frontera entre verdad y ficción: aquello que efectivamente llegue a ser es hoy nada más que ficción. Pero sin la demanda de pensar lo, sin la justicia de proyectarlo, la verdad del pasado también se vería acogida como

38. Derrida, *Espectros de Marx*, 13.

39. Derrida, *Espectros de Marx*, 14.

un relato más, otra de las ficciones disponibles para, por ejemplo, el discurso populista de la política de turno.

Pero es que no hablamos de mentira cuando nos referimos a la ficción. Otro hacedor de zapatos nos presenta esta cuestión. Rosemberg Sandoval es un artista caminante. Buena parte de su carrera la hizo recorriendo las zonas del conflicto armado, conversando con las víctimas y entrometiéndose en las fosas comunes. Aunque es más conocido por sus performances, tiene una amplia producción de ensambles y objetos. Entre ellos destacan dos pares de zapatos. *Emberá-chamí* (2008) es una instalación con un par de botas pantaneras atravesadas por huesos de seres humanos anónimos recolectados en fosas comunes⁴⁰. Los huesos infectados perforan las botas y hacen del suelo de las mismas.

Figura 5. *Emberá-chamí* (2008)



Fuente: Rosemberg Sandoval, Rosemberg Sandoval, 2023, <https://www.rosembergsandoval.com/>

Las botas pantaneras o botas de caucho son herramientas cotidianas de campesinos e indígenas del país, trabajadores de la tierra que se cruzan con los intereses de los grupos armados por los beneficios de los cultivos ilícitos. La particular referencia a una de las comunidades indígenas más grandes del país trae a colación el estado de indefensión de esta comunidad colombiana, quienes tienen sus territorios en lo que los grupos armados consideran zonas estratégicas y que, por ello, han sufrido todo tipo de vejámenes desde los años ochenta hasta la

40. "La obra que lo representa en el 41 Salón Nacional de artistas es 'solemne y escalofriante', como él mismo la define. *Emberá-chamí* es el nombre de esta pieza elaborada con huesos de seres anónimos recolectados en fosas comunes de diferentes poblaciones colombianas afectadas por la violencia. Tardó 45 días en elaborarla porque debía tener el máximo cuidado con la manipulación de los huesos pues muchos están infectados". Mónica Diago, "El arte político de Rosenberg Sandoval", *El Espectador*, 14 de 12 de 2008.





actualidad⁴¹. Visto así, entre las botas y la referencia, la obra alude a la violencia sufrida por los más ignorados por el Estado y los más ultrajados por los armados. Esto no es gratuito con las botas perforadas por huesos, pues este elemento de la indumentaria en el campo sufre de una particular ambivalencia: ellas también son usadas por los actores armados y se convierten en signo de la pertenencia a uno u otro grupo. Al ser utilizadas por los campesinos –cuestión necesaria para su labor— quedan expuestos al señalamiento y la muerte. Molano cuenta un relato ilustrativo al respecto:

Llegaron al medio día y llamaron por megáfono a una reunión en la plaza. La gente no quería salir porque sabía lo que le esperaba. Y no se equivocaba. El encapuchado comenzó a señalar: éste sí, éste no, éste también, éste tampoco, así. Por fin dijo: faltan don tal, don fulano, doña perenceja y dos o tres nombres más. Los paracos destacaron cuatro matones y fueron a buscarlos a sus casas, donde encontraron sólo a dos, que de una amarraron a un botalón que había en la plaza y ahí mismo los quebraron. A mi padre lo mataron de entrada, acusado de ser el zapatero de la guerrilla, pues para los militares todo aquel que usa botas de caucho es guerrillero o amigo de la guerrilla. Mataron también al propietario de la droguería porque dizque era el que les vendía las pastas a las guerreras para no quedar preñadas. No valieron ruegos ni gritos; los tiros inauguraron un silencio que se debió oír a kilómetros. Uno ni lloraba de ver tanta maldad, y sobre todo de sentirla en cuerpo y alma. La vida de todos dependía de lo que el encapuchado con su dedo dijera. Pero al señalador se le olvidó que señalaba con el dedo que le faltaba y por eso todo el mundo se dio cuenta de que era don Anselmo el que hacía el daño. Asesinaron ahí otros cinco y llenaron un camión con otros tanto que no quisieron matar sino que fueron matando en el camino y una vez que los hubieran hecho hablar. El camino quedó sembrado de cadáveres destrozados todos con una motosierra; se salvaron los que habían salido primero, los más pudientes y los amigos de don Anselmo. El ejército llegó ya cuando habíamos hecho el novenario de todos los difuntos.⁴²

El padre de Nubia era el zapatero de un pueblo en los llanos orientales, donde por supuesto reparar botas de caucho era asunto frecuente. ¿Dónde está la ficción aquí? ¿Será ficción el relato de Molano en la voz de Nubia, la muerte por el señalamiento de facilitador, el camino de cadáveres destrozados con motosierra? ¿No

41. Proyecto Bachué, *Borrador #1 o la perpetuidad del voto nacional* (Bogotá: Editorial La Bachué, 2016).

42. Molano, *Desterrados*, 175.



será ficción, por el contrario, negar esta posibilidad? Las botas de Sandoval hacen presente la ficción de la multiplicidad que ellas simbolizan; todo un universo campesino que ha entregado su cuerpo fracturado al trabajo de la tierra se encuentra aún expuesto al fuego cruzado y sufriendo la violencia atroz.

Ese es un pasado que implosiona en el presente y demanda repensar el porvenir. Un porvenir que debe ser curado, como el otro par de zapatos de Sandoval: *Ana María* (1984-2002) presenta también un par de zapatos recogidos en sus recorridos por las zonas del conflicto. Pero esta vez se trata de zapatos de niña de 3 o 4 años de edad, que han sido limpiados y recubiertos con “curitas”, tiras adhesivas sanitarias. El gesto de curación requiere ser repetido obsesivamente por toda la superficie de cada zapato. Para Clara Rubio, ello expresa “un intento de solución que no surtirá efecto. Un problema demasiado grande parcheado poco a poco con pequeñas soluciones”⁴³.

Figura 6. *Ana María* (1984-2002)



Fuente: Sandoval (2023).

43. Clara Rubio, “Violencia e infancia en la obra del artista colombiano Rosemberg Sandoval”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 48 (2017): 202.



Nuevamente pareciera un asunto de impotencia. Pero, tal vez, por ello mismo es también una invitación. Como si le doliera el corazón de padre ante el pie herido de su pequeña niña, Sandoval se esmera por cubrir, por curar; puede ser excesivo (¿por qué no lo vendó?), pero de curita en curita se puede tratar con delicadeza, con atención, que nada quede fuera de su abrigo. Allí donde las botas están clavadas con astillas, al enfrentar el porvenir truncado por la violencia de una pequeña infanta, Sandoval opta por curar. Son tantos los agujeros de los huesos que revelarían la incidencia de la guerra sobre la infancia que no hay modo de parar la labor de intentar curar esos zapatitos (si no es así, “¿para qué mañana?”).

En las botas se condensa la historia –más conocida, tal vez– de la incidencia de la guerra y de la penuria de la vida campesina y su demanda de atención; en los zapatitos se congrega la historia de la infancia en la guerra, tal vez, menos popular, aunque presente desde los años cincuenta cuando se evisceraban las mujeres embarazadas para “no dejar ni la semilla” hasta las recientes declaraciones del reclutador de menores y su tortura psicológica con la que creaba niños asesinos y cuyos métodos incluía la ingesta de sus víctimas⁴⁴, declarando la urgencia que ello impone. La ficción en estos pares de zapatos no yace en el pasado reciente que las motiva y que ellos atestiguan; la ficción es la que se necesita para asumir la verosimilitud de ese pasado en el presente y así convertirla en la legítima demanda de un porvenir, esto es, la ficción creativa necesaria de una alternativa.

De modo que ante estos testimonios hay que comparecer. Una deuda se impone con el testimonio⁴⁵. Doris Salcedo lo expresa en términos de reconocimiento:

cada vez es más difícil encontrar el difuso límite entre lo íntimo y lo político. La pena de los familiares de los desaparecidos –como toda pena– es de naturaleza íntima, pero cuando la esencia de estos eventos es política, que la sociedad lo tiene que reconocer. Me interesa enseñar esa lesión social, su carácter colectivo.⁴⁶

44. Ver: Cristina Navarro, “‘Yo entrené una tropa de menores que comía gente’: Alias ‘Martín Sombra’”, *Caracol Radio*, 06 de diciembre de 2022.

45. Sobre esta faceta de presencia y demanda ver el análisis en perspectiva derridiana que Llevadot realiza de la noción de “testimonio” y lo “común”. Laura Llevadot, “No hay mundo común: Jacques Derrida y la idea de comunidad”, *Isegoría*, no. 49 (2013): 549-566. <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/837>

46. Jaime Flórez, “Arte bajo el terror: Doris Salcedo y su poética del horror moderno”, *La cola de rata*, 14 de diciembre de 2014, <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terror-ii-doris-salcedo-y-su-poetica-del-horror-moderno-parte-ii/>



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

El testigo está ahí, tan concreto y directo como unos zapatos heridos. La demanda se impone tras sus declaraciones. Con ello, como efecto, la obra declara una deuda a la que me expongo y ante la cual corro el riesgo de contagiar. Si compareciendo ante la deuda que declara la obra no hay posibilidad de contagio, la distancia entre ella y el yo se haría infinita. Pero toda deuda heredada supone un asunto de justicia (o injusticia), pues implica legitimar como propia la demanda impuesta. Esas botas, esos zapatos de niña, no sustituyen el cuerpo, ni la presencia del campesino que murió o la infanta que desapareció, sino que atestiguan las huellas de su actual ausencia al declarar la vigencia de su dolor –y el dolor de su mundo de vida– y demandar la posibilidad de un porvenir en el que los zapatos no duelan.

Empero, sin a quien dirigir el testimonio y sin quien esté dispuesto a no enmudecer ante él, no son sino zapatos. Es por ello que el correlato tiene lugar compareciendo ante ellos y arriesgando la experiencia a la deuda de hacer propia, comprensible y sensible su indecidibilidad entre verdad y ficción. No que haya vindicación alguna en el arte, eso no es posible. Si la hay, es en la posibilidad de romper la barrera que implica la cómoda verdad de la propia distancia frente al sufrimiento del otro, al punto de hacer pensable la ficción de un mundo en común, de un ser, con quien sufre. En ese punto se ubica lo testimonial de la obra *Ana María*, espectro de infancia al que se le debe una respuesta, no nos deja inermes, ya sea para responder con la de la típica indiferencia del adulto centrismo o ya con la de un dejarse contagiar por su dolosa presencia.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] ASOVIDA. *Salón del Nunca Más*. 2022.
- [2] Basualdo, Carlos. “Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo”. En *Doris Salcedo*, editores Nancy Princethal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen, 8-35. Londres: Phaidon, 2000.
- [3] Bello, Martha. “Decir lo indecible o hacer audible lo dicho”. *Centro de Memoria Histórica*, 22 de mayo de 2017. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/decir-lo-indecible-o-hacer-audible-lo-dicho/>
- [4] Comisión de la Verdad. “Hallazgos y recomendaciones”. En *Hay futuro si hay verdad. Informe final*. Bogotá: Comisión de la Verdad, 2022. <https://www.comisiondelaverdad.co/libraries/pdf.js/web/viewer>.



- html?file=https%3A%2F%2Fwww.comisiondelaverdad.co%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2F2022-08%2FFINAL%2520CEV_HALLAZGOS_DIGITAL_2022.pdf#FINAL%20CEV_HALLAZGOS_IMPRESION_2022.indd%3A.55740%3A12369
- [5] Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1998.
 - [6] Diago, Mónica. “El arte político de Rosenberg Sandoval”. *El Espectador*, 14 de diciembre de 2008. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-arte-politico-de-rosenberg-sandoval-article-99002/>
 - [7] Diettes, Erika. *Erika Diettes*. <https://www.erikadiettes.com/>
 - [8] Diettes, Erika. “Relicarios”. *Erika Diettes*. <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>
 - [9] Flórez, Jaime. “Arte bajo el terror (VIII): Doris Salcedo y su poética del horror moderno – Parte II”. *La cola de rata*. 14 de diciembre de 2014. <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terrorviii-doris-salcedo-y-su-poetica-del-horror-moderno-parte-ii/>
 - [10] Fricker, Miranda. *Injusticia epistémica: el poder y la ética del conocimiento*. Madrid: Herder, 2017.
 - [11] Llevadot, Laura. “No hay mundo común: Jacques Derrida y la idea de comunidad”. *Isegoría*, no. 49 (2013): 549-566. <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/download/837/837/840>
 - [12] CA Chicago. *Doris Salcedo*. 24 de mayo de 2015. <https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabilios/>
 - [13] Molano, Alfredo. *Desterrados*. Bogotá: Debolsillo, 2016.
 - [14] Navarro, Cristina. “‘Yo entrené una tropa de menores que comía gente’: Alias ‘Martín Sombra’”. *Caracol Radio*. 06 de diciembre de 2022. <https://caracol.com.co/2022/12/06/yo-entrene-una-tropa-de-menores-que-comia-gente-alias-martin-sombra/>
 - [15] O’Donohoe, Stephany y Darach Turley. “The sadness of lives and the comfort of things: Goods as evocative objects in bereavement”. *Journal of Marketing Management* vol. 28, no. 11-12 (2012): 1331-1353. https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/21482453/JMM_sadness_of_lives_paper_pre_publication.pdf
 - [16] Pineda-Repizo, Fabrizio. “Heidegger, Schapiro, Derrida: lo que se hace presencia en los zapatos. Una polémica extendida a la obra de María Teresa Hincapié *Una cosa es una cosa*”. *Revista de Humanidades* vol. 9, no. 2 (2019): 72-85. <https://doi.org/10.15517/h.v9i2.37656>
 - [17] Proyecto Bachué. *Borrador #1 o la perpetuidad del voto nacional*. Bogotá: Editorial La Bachué, 2016.



- [18] Roca, Juan Manuel. *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX. Antología*. Bogotá: Taller de Edición, 2007.
- [19] Rubiano-Pinilla, Elkin. “Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2019. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/76387/79640410.2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- [20] Rubio, Clara. “Violencia e infancia en la obra del artista colombiano Rosemberg Sandoval”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 48 (2017): 189-204. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/6180>
- [21] Salcedo, Doris. “Conferencia Salcedo”. Conferencia, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia, 2003. <https://iccaa.mfah.org/s/es/item/1088508>
- [22] Salcedo, Doris. “La visión de los vencidos es una mirada invertida”. En SITAC VII: *Sur, sur, sur, sur...*, de Cuauhtemoc Medina, 77-85. México: Patronato de Arte Contemporáneo, AC, 2010.
- [23] Sandoval, Rosemberg. *Rosemberg Sandoval*. 2023.
- [24] Shotter, John. *Realidades conversacionales. La construcción de la vida a través del lenguaje*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- [25] Valcárcel, Marina. “Doris Salcedo: El arte como cicatriz”. *Alejandra de Argos por Elena Cué*. 1 de marzo de 2015. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>



Lea Figiel
2012

Dossier

*Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales
en torno a la memoria de la violencia en América Latina*

Días y noches de amor y de guerra de Eduardo Galeano. Relatos de resistência

João-Luis Pereira-Ourique
João-Vitor Xavier de Lima





Días y noches de amor y de guerra de Eduardo Galeano. Relatos de resistência*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.113926>

João-Luis Pereira-Ourique**
João-Vitor Xavier de Lima***

Resumo: abordamos, no presente trabalho, a possibilidade de resistir, ainda que em uma situação autoritária e violenta, como nos regimes ditatoriais observados na América Latina a partir da década de 1950. Além disso, consideramos que essa resistência em forma literária está presente na obra *Días y noches de amor y de guerra* (1978), de Eduardo Galeano, manifestando uma disputa pela memória, por um discurso em que não esteja representada apenas a repressão, mas a possibilidade da esperança. Nesse sentido, a análise e contextualização da obra está pautada na abordagem teórica de autores como Walter Benjamin, Edward Said e Hugo Achugar, especialmente sobre o papel do escritor e do intelectual em seu percurso histórico.

Palavras-chave: memória; repressão; resistência à opressão; Eduardo Galeano; literatura latino-americana.

* **Recebido:** 13 de abril de 2024 / **Aprovado:** 12 de setembro de 2024 / **Modificado:** 30 de setembro de 2024. Este trabalho é realizado no contexto do Programa em Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Não foi financiado.

** Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (Brasil). Atua como professor associado da Universidad Federal de Pelotas (Brasil) e líder do grupo de pesquisa CNPq ÍCARO, docente do programa de pós-graduação em Letras do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande  Conceitualização, análise formal, pesquisa, redação, revisão, edição e aprovação da versão final.  <https://orcid.org/0000-0003-4113-5553>  jlourique@yahoo.com.br

*** Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande (Brasil). Bolsista da CAPES, está cursando o doutorado em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura da mesma universidade e é membro estudante do grupo de pesquisa ÍCARO  Conceitualização, análise formal, pesquisa, redação, revisão, edição e aprovação da versão final.  <https://orcid.org/0009-0000-8833-6593>  jubesxl@gmail.com

Cómo citar / How to Cite Item: Pereira-Ourique, João-Luis y João-Vitor Xavier de Lima. "Días y noches de amor y de guerra de Eduardo Galeano. Relatos de resistência". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 19 (2024): 43-69. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.113926>



Días y noches de amor y de guerra de Eduardo Galeano. Relatos de resistencia

Resumen: en el presente trabajo abordamos la posibilidad de resistir, incluso si se encuentra en una situación autoritaria y violenta, como en los regímenes dictatoriales observados en América Latina a partir de la década de 1950. Además, consideramos que esta resistencia en forma literaria está presente en la obra *Días y noches de amor y de guerra* (1978), de Eduardo Galeano, manifestando una disputa por la memoria, por un discurso en el que no solo se representa la represión, sino también la posibilidad de la esperanza. En este sentido, el análisis y contextualización de la obra se basa en el planteamiento teórico de autores como Walter Benjamin, Edward Said y Hugo Achugar, especialmente en el papel del escritor y del intelectual en su trayectoria histórica.

Palabras clave: memoria; represión; resistencia a la opresión; Eduardo Galeano; literatura latinoamericana.

Días y noches de amor y de guerra by Eduardo Galeano. Resistance reports

Abstract: In this work, we address the possibility of resistance, even in an authoritarian and violent situation, as in the dictatorial regimes observed in Latin America from the 1950s onwards. Furthermore, we consider that this resistance in literary form is present in the work *Días y noches de amor y de guerra* (1978), by Eduardo Galeano, manifesting a dispute for memory, for a discourse in which not only repression is represented, but the possibility of hope. In this sense, the analysis and contextualization of the work is based on the theoretical approach of authors such as Walter Benjamin, Edward Said and Hugo Achugar, especially on the role of the writer and intellectual in their historical journey.

Keywords: memory; repression; oppression resistance; Eduardo Galeano; latin-america literature.

Memórias em Disputa

Eduardo Galeano compõe seus *Días y noches de amor y de guerra* na cidade de Barcelona, como exilado da ditadura uruguaia. E é neste afastamento forçado de sua terra natal que conta, analisa, critica e recria esse espaço ímpar no cenário latino-americano. Os dias e noites contados por ele, entretanto, não se resumem ao Uruguai. Afinal, os regimes ditatoriais se espalharam pela América Latina, o que, por sua vez, nos leva a perceber o livro como um relato a respeito de um cenário geral, com muitas semelhanças, mas sem deixar de lado a heterogeneidade de sua composição.

Eric Nepomuceno, tradutor da última edição da obra no Brasil, publicada no ano de 2016, indicou o livro para seus seguidores no YouTube, como sugestão de leitura durante o isolamento causado pela pandemia do coronavírus entre os anos de 2020 e 2022. Nessa ocasião, ao comentar a obra, diz que se trata de:

[...] um divisor de águas na obra do Eduardo. Até este livro, o Eduardo escrevia num estilo: oscilando entre ficção –os contos maravilhosos de *Vagamundo*–, e não-ficção: aquela obra soberana chamada *As veias abertas da América Latina*. Pois a partir de *Días e noites de amor e de guerra*, que é um livro-depoimento, uma espécie de diário de bordo, o Eduardo mandou pelos ares qualquer fronteira entre ficção, não-ficção, poesia e ensaio. *Días e noites de amor e de guerra*, [...] além de tudo, é um registro doloroso, dolorido e perfeito dos anos de chumbo que nós vivemos no Brasil e na América Latina.¹

Esse abandono das fronteiras literárias, que já havia sido expresso pelo próprio Galeano, diz respeito à busca profunda por uma maneira latino-americana de contar histórias. A composição em relato surge então como uma opção metodológica seguida pelo autor, que escreve, em *Días y noches de amor y de guerra*, 135 relatos.

Ao abordar a escrita de Galeano, José Ramón González destaca a ideia de “fragmento”, entendendo que o escritor uruguaio organiza peças de um mosaico, possuientes de sentido próprio, mas também permitindo uma análise geral ao considerarmos a composição dos seus textos. Analisando *El libro de los abrazos*, González aponta que:



João-Luis Pereira-Ourique / João-Vitor Xavier de Lima
Días y noches de amor y de guerra

1. Eric Nepomuceno, *Días e noites de amor e de guerra* (Eduardo Galeano), Vídeo (7 de mayo de 2020). <https://www.youtube.com/watch?v=7Dw-K2Rya0E>.



[...] una estructura caleidoscópica, como la de Galeano, que privilegia lo fragmentario, revela una sutil estrategia, discursiva: el autor, consciente de la imposibilidad de representarlo todo, opta por invocarlo indirectamente. De esta forma se involucra, al mismo tiempo, al lector en una tarea que no tiene, en principio, límites ni cierres preestablecidos. El fragmento lo es, simultáneamente, de la obra en la que entra a formar parte y, desde la perspectiva del lector que lo reconoce, del mundo implícito cuya recuperación imaginativa corre a cargo del receptor.²

Galeano deixa clara sua intenção de que os textos sejam lidos em sequência e não de forma isolada. Mais de uma vez, em *Días y noches*, um texto se encerra para que o seguinte inicie retomando o anterior, como um novo parágrafo. Sua opção pelo fragmento, entretanto, demonstra a recusa de um modelo específico para seus textos. Essa “rotulação”, segundo o autor, seria, entre outros fatores, uma forma de impor certo juízo de valor sobre as expressões literárias. Segundo o autor:

La compartmentación de la actividad creadora tiene ideólogos especializados en levantar murallas y cavar fosas. Hasta aquí, se nos dice, llega el género novela; este es el límite del ensayo; allá comienza la poesía. Y sobre todo, no confundirse: *he ahí la frontera que separa la literatura de sus bajos fondos, los géneros menores*, el periodismo, la canción, los guiones de cine, televisión o radio.³

Esse interesse pelo fragmento, em Galeano, encontra um semelhante na teoria de Walter Benjamin, no sentido do apreço pelo que é curto, residual. É interessante notar como, em ambos os casos, a manifestação literária parte de uma premissa ideológica: respeita-se a “migalha” no texto da mesma forma que se preza por um historicismo que encara os fragmentos, as frações esquecidas. A respeito da utilização destes no texto, Benjamin é categórico: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”⁴.

Fazer justiça ao que é esquecido, portanto, é o impulso através do qual tanto Benjamin quanto Galeano compõem seu método de escrita. *Días y noches de amor*

2. José Ramón González, “La estrategia del fragmento: El libro de los abrazos de Eduardo Galeano”. *Estudios de literatura*, no. 23, (1998): 99-108.

3. Eduardo Galeano, “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina”. *Nueva Sociedad*, no. 56-57 (1981): 65-78.

4. Walter Benjamin, *Passagens*, trad. Irene Aron e Cleonice Mourão (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006), 502.



y de guerra, nesse sentido, é uma obra privilegiada para a análise do espaço de disputa que se torna a memória. O escritor uruguai já havia percebido, em sua obra canônica *Las venas abiertas de América Latina*, cuja primeira edição data de 1971, a necessidade de denunciar o fato de uma história ser surrupiada, bem como de provar seu valor frente ao mundo. O livro encerra chamando os latino-americanos para lutar pela mudança:

Os despojados, os humilhados, os amaldiçoados, eles sim têm em suas mãos a tarefa. A causa nacional latino-americana é, antes de tudo, uma causa social: para que a América Latina possa nascer de novo, será preciso derrubar seus donos, país por país. Abrem-se tempos de rebelião e de mudança. Há quem acredite que o destino descansa nos joelhos dos deuses, mas a verdade é que trabalha, como um desafio candente, sobre as consciências dos homens.⁵

Sete anos depois da primeira edição da obra, Galeano incorpora um texto em que analisa novamente a situação latino-americana, tendo certa distância da primeira publicação, além de já ter publicado a obra *Días y noches de amor y de guerra*. Em dado momento, faz um questionamento que aproxima a história da América Latina com uma experiência traumática: “Não tem sido a nossa história uma contínua experiência de mutilação e desintegração, disfarçada de desenvolvimento?”⁶.

Além disso, escreve para a edição brasileira de *As veias abertas da América Latina*, em 2010, um prefácio que é mantido na edição que temos em mãos, de 2020, o que pode ser compreendido como uma “mensagem editorial” de que, nesses 10 anos que separam as edições, pouco mudou. Nesse texto, o autor utiliza de termos que explicitam a continuidade de sua visão, em que história e trauma são intrinsecamente relacionados, principalmente ao falarmos do território latino-americano. Destacamos, por exemplo, os trechos em que se refere à passagem do tempo como “triste rotina dos séculos”⁷ e “obstinada rotina da desgraça”⁸.

Em um outro momento de sua carreira literária, já tendo publicado e revisado *As veias abertas da América Latina*, Galeano escreve a partir de um lugar muito específico: o de um homem exilado por conta do regime autoritário que o força a deixar seu país. Seus textos, portanto, já nascem embebidos dessa disputa entre

João-Luis Pereira-Ourique / João-Vitor Xavier de Lima
Días y noches de amor y de guerra

5. Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina*, trad. Sérgio Faraco (Porto Alegre: L&PM, 2020), 346.

6. Galeano, *As veias abertas*, 363.

7. Galeano, *As veias abertas*, 5

8. Galeano, *As veias abertas*, 7.



a memória e o esquecimento, entre aquilo que a coletividade elege como registro e aquilo que o indivíduo não consegue ou se recusa a esquecer. Um conflito permanente que carrega a ilusão de que existe uma verdade única e não que, conforme Paul Ricoeur, se trata de uma:

situação altamente polêmica, que opõe a uma tradição antiga de reflexividade uma tradição mais recente de objetividade, que memória individual e memória coletiva são postas em posição de rivalidade. Contudo, elas não se opõem no mesmo plano, mas em universos de discursos que se tornam alheios um ao outro.⁹

E, assim como os dias e as noites trazem essa ilusória oposição –da mesma forma que o amor e a guerra– a leitura dessa obra se centra no entardecer e no alvorecer, nos momentos em que nossos olhos não estão ambientados, oferecendo vislumbres que exigem mais da nossa capacidade de perceber o mundo.

Sendo assim, optamos por uma análise que parte dessa noção de fragmento, de uma história e de uma literatura estilhaçada. Ao recompormos esses estilhaços em um novo mosaico que permita ler com base nesse referencial teórico e crítico, intentamos destacar a presença da resistência, como uma manifestação da filosofia de Galeano em seu texto. Essa recomposição a partir dos fragmentos decorrentes da nossa leitura evidencia uma discussão a respeito da literatura como um espaço de memória em disputa, que não abdica de reconhecer os horrores da ditadura, sem, no entanto, deixar de lado a possibilidade de perceber também os estilhaços de beleza e de esperança no mundo.

Discursos sobre e para a América Latina

Ao destacarmos que Eduardo Galeano fala *sobre e para* os latino-americanos, reconhecemos que se trata da(s) identidade(s) de um povo plural e diverso, construída historicamente pelas marcas da opressão. Povos periféricos, violentados e oprimidos pelo mesmo devir que nos integra e que acessamos de uma perspectiva que parece original e familiar, ao mesmo tempo, nos universos de discursos de Galeano. Sua postura literária o põe na linha de frente na defesa de um discurso de libertação da América Latina, de valorização das qualidades desse espaço, que muitas vezes se encontram escondidas (ou sequestradas).

9. Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, trad. Alan François [et.al.] (Campinas: Ed. Unicamp, 2007), 106.



Esse espaço, tão singular e tão heterogêneo, ganha unidade no conceito de *periferia*. Hugo Achugar apresenta e defende essa conceituação da América Latina como espaço periférico, buscando fugir de qualquer juízo de valor que o conceito possa trazer. Dizer que estamos na periferia é admitir que nosso lugar é este, não outro. Nossa pensamento, portanto, não vem de outro espaço que não este, que habitamos. Em sua análise, o autor uruguai aponta que “a reflexão a partir da periferia, então, está atravessada por múltiplos pressupostos e estereótipos que geram várias atitudes. *Olhar de fora serve; olhar de dentro, também. O que não serve é olhar só de fora ou só a partir da região*”¹⁰.

Mediante essa situação espacial, podemos pensar no lugar ímpar em que Galeano escreve *Días y noches de amor y de guerra*. Um autor latino-americano, ou seja, “de dentro”, que, por conta de seu exílio é forçado a viver em Barcelona, mas decide, de lá, ou “de fora”, escrever as histórias que sua memória é capaz de retomar, inscrevendo-as no contexto de resistência ao regime militar que tomou o seu e outros países latino-americanos.

É justamente essa necessidade de posição crítica que leva Edward W. Said a aproximar as figuras de autor e intelectual. Em suas palavras:

durante os últimos anos do século XX, o escritor tem assumido cada vez mais os atributos adversos do intelectual, em atividades como falar a verdade para o poder, ser testemunha da perseguição e sofrimento e fornecer uma voz dissidente nos conflitos com a autoridade.¹¹

Sendo assim, o escritor possui uma função social demarcada. Sua atuação transcende a esfera literária, ainda que dela se utilize para sua inserção na disputa da memória, do discurso. Receando o caráter universal do termo, podemos dizer que Galeano abraça a função não de falar “a verdade”, mas de apontar e expor a existência de *outras verdades*, forçadas ao esquecimento pelo autoritarismo, além, é claro, de ser, enquanto exilado, uma “testemunha da perseguição e sofrimento”, como aponta Said.

10. Hugo Achugar, *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*, trad. Lyslei Nascimento (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006), 93, ênfase dos autores.

11. Edward W. Said, “O papel público dos escritores e intelectuais”, em *Humanismo e crítica democrática*, trad. Rosaura Eichenberg (São Paulo: Companhia das Letras, 2007), 156.



Quanto a essa função social de que falamos anteriormente, o autor palestino-estadunidense a define enquanto a de “apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas da história que não aquelas fornecidas pelos combatentes em nome da memória oficial, da identidade nacional e da missão”¹². Dessa forma, percebemos a definição de Achugar da memória como um espaço de disputa. O intelectual não é um *propulsor* de uma memória, ou mesmo alguém que a salva-guarda, mas alguém que resiste, por uma memória que enfrente os “combatentes de uma memória oficial”, ou, em outras palavras, agentes de um esquecimento forçado das *outras memórias*.

Por outro lado, o combatente em favor dessas outras memórias defende a criação de um novo discurso, que dê protagonismo àqueles que não tiveram espaço na memória oficial. Achugar defende que esse novo discurso é, também, uma nova forma de pensar o espaço da nação, ou pelo menos, “uma nova narrativa sobre o nacional, uma história rizomática e, pelo mesmo motivo, democrática”¹³. Em outras palavras, uma história que se construa horizontalmente, abordando os múltiplos discursos que a compõem.

Entretanto, essa construção do discurso, segundo Achugar, da *história rizomática*, é feita no centro de uma disputa, e converte-se em argumento de uma *negociação*, de uma conversa, em que se busca transformar a batalha em diálogo. A respeito desse processo, o autor ressalta que essa busca, essa tentativa de negociar:

implica um desafio e uma utopia. A utopia de tentar a transformação do autoritarismo, próprio do discurso nacional homogeneizador. O desafio de construir os múltiplos cenários da memória nacional como um lugar –retomando, de certa forma, o que foi afirmado por Duara– ‘onde diferentes concepções da nação disputam e negociam entre si’; ou seja, para onde os múltiplos cenários da memória presentes na nação convergem.¹⁴

E vai além, questionando: “negociar a narrativa implica negociar o esquecimento?”¹⁵, ou seja, ao estarmos negociando o que lembrar, quais histórias contar, não estamos escolhendo também quais histórias deixar de lado?

12. Said, “O papel público”, 170.

13. Achugar, *Planetas sem boca*, 162.

14. Achugar, *Planetas sem boca*, 163.

15. Achugar, *Planetas sem boca*, 163.



João-Luis Pereira-Ourique / João-Vitor Xavier de Lima
Días y noches de amor y de guerra

Percebemos, portanto, nas proposições de Said e Achugar, a defesa da atuação do escritor/intelectual no espaço social e, por consequência, político. Eduardo Galeano está de acordo com essa defesa, não dissociando sua escrita de seu ativismo, em atitude semelhante à que defende Walter Benjamin ao definir “o autor como produtor”, em que aquele que escreve a obra tem como missão produzir não somente o livro, mas as condições para uma mudança *a partir* daquela obra no contexto de sua produção.

É interessante notar que o exemplo utilizado por Benjamin para ilustrar a questão do autor como produtor é o do jornal, não o romance, justamente por expressar uma relação entre autor e leitor que, em certa medida, rompe a suposta fronteira que os separa. Segundo Benjamin, o jornal é o cenário de um conflito entre crítica e produção, cultura e política. Ressaltando que esse conflito é, por excelência, literário, o autor aponta, a respeito do texto jornalístico, que:

seu conteúdo é a *matéria*, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor. Essa impaciência não é só a do político, que espera uma informação, ou a do especulador, que espera uma indicação, mas, atrás delas, a impaciência dos excluídos, que julgam ter direito a manifestar-se em defesa dos seus interesses.¹⁶

Ressaltando as diferenças do leitor mencionado por Benjamin e o leitor de Galeano, visto que o primeiro refere-se à Alemanha do século XIX e o segundo à América Latina, podemos observar a obra do escritor uruguaiu pela perspectiva de um autor/produtor/intelectual formado na escrita *jornalística*, ou seja, uma escrita que leva em consideração uma relação diferenciada com seu público. Quando escreve *Días y noches de amor y de guerra*, intenta um relato que soma a sua voz à voz dos exilados, dos torturados. Se já não podíamos definir a qual gênero pertenciam seus textos literários, adicionamos agora mais esse rompimento: o da fronteira entre o literário, jornalístico, ensaístico e, inclusive, historiográfico.

O escritor uruguaiu oferece, portanto, na obra em questão, mais do que uma contribuição literária, e sim um novo discurso de memória —marca de uma intenção *históriográfica*. Ao escrever, cristaliza um discurso que se contrapõe ao oficial, de maneira crítica, irônica, e resistente, no sentido de, ainda que em um regime de opressão, haver beleza nas relações pessoais, na vida. Utiliza, portanto, sua função de intelectual para

16. Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet (São Paulo: Brasiliense, 1994), 124.



combater em defesa da liberdade desse discurso, em nenhum momento optando pelo “esquecimento” das mazelas do regime ditatorial, mas oferecendo um contraponto, não abdicando de seu papel como *autor/produtor*, reformulando a técnica— nas palavras de Nepomuceno, jogando para os ares as fronteiras de gênero para melhor representar o lugar a partir do qual escreve e para quem ele o faz.

Quando Antonio Candido aponta para uma nova relação entre obra literária e sociedade, em que a obra “esculpe na sociedade suas esferas de influência, cria o seu público, modificando o comportamento dos grupos e definindo relações entre os homens”¹⁷ parece dizer muito a respeito dessa intenção de Galeano. *Días y noches de amor y de guerra* tem um público específico, dando voz a nível internacional para aqueles que não a possuem dentro do território de seus próprios países. Sua obra, portanto, possui uma função social demarcada, denunciando os horrores da ditadura e, dessa forma, atuando diretamente nos grupos de resistência.

A respeito de seu livro, então, podemos apontar que este é composto de 135 textos (fragmentos, relatos...), em que o autor, através da temática do exílio e da ditadura, conta diversas histórias, algumas com caráter denunciatório, outras a respeito das relações que se mantiveram e das que se perderam durante o regime autoritário.

A organização dos relatos permite a leitura isolada de cada um deles. Todavia, ainda que cada texto contenha sua própria história, alguns títulos se repetem, mostrando que existem subgrupos dentro do próprio livro. É o caso dos textos pertencentes ao grupo *El sistema; Los hijos; El universo visto por el ojo de la cerradura*, entre outros. Além desse grupo, alguns títulos se assemelham, sendo possível o “agrupamento” destes, também. É o caso dos títulos que contém um local, seguido de uma data: *Buenos Aires, enero de 1976: reencuentro*, por exemplo. Em alguns casos, ainda que os títulos sejam diferentes, servem como ponte entre uma história e outra, aproximando-as.

Galeano deixa claro que *Días y noches de amor y de guerra* não se trata de um grupo de textos isolados, por mais que seja possível o ler dessa forma. Trata-se de uma obra coesa, cujos textos exercem diferentes funções no todo. Partindo da perspectiva do exilado, consideramos os textos de Galeano, como dito anteriormente, estilhaços. Nossa proposta rearranja alguns destes fragmentos para compor um mosaico analítico, em que destacaremos conceitos que se apresentam nos textos que compõem a obra: a ironia e a resistência.

17. Antonio Candido, *Literatura e sociedade* (São Paulo: Publifolha, 2000), 68.



João-Luis Pereira-Ourique / João-Vitor Xavier de Lima
Días y noches de amor y de guerra

A edição que temos em mãos para a composição deste trabalho faz parte de um projeto editorial do próprio Galeano, chamado *Ediciones del chanchito*, em que o autor produziu reedições para suas obras. Publicada em 2010, a edição possui, ao final do livro, uma entrevista intitulada *Nadie es héroe por irse, ni patriota por quedarse*, publicada pela primeira vez em 1984, em Montevidéu, após dez anos de proibição dos livros de Eduardo Galeano no Uruguai. Feita pelo telefone — o escritor ainda estava em Barcelona, exilado —, a entrevista é relativamente curta: são onze perguntas, a respeito das quais o autor é direto ao responder. Sendo assim, ao analisarmos a questão da composição da obra enquanto exilado, recorreremos, entre outras fontes, à palavra do próprio Galeano a respeito de sua obra e de sua condição.

O espaço do exilado na disputa pela memória

Eduardo Galeano esteve atuante, como escritor, durante as ditaduras da América Latina, sem, no entanto, estar em território latino-americano. Forçado a sair do Uruguai, refugia-se em Buenos Aires, onde, no ano de 1973, funda a revista *Crisis*, responsável por dar vazão à literatura e à crítica presentes no período. Quando os militares depõem Isabelita Perón, em 1976, o autor se vê mais uma vez em rota de fuga, dessa vez, para Barcelona, na Espanha, onde reside até seu retorno a Montevidéu, em 1985.

Nesses mais de dez anos em exílio, Galeano publicou grande parte de sua obra, mantendo-se ativo literária e politicamente. Para exemplificar sua atuação, na entrevista que citamos anteriormente, o autor recorre à literatura, discordando de Martin Fierro quando este fala a respeito de um bloqueio para aqueles que se distanciam de sua terra. Nas palavras do autor: “[...] nunca dejé de escribir, como desmentiendo aquello de Martín Fierro, cuando dice que vaca que muda de querencia demora la parición”¹⁸, ou seja, afirma que, apesar da distância de sua terra natal, sua atividade literária permanece constante.

O autor descreve o exílio como um desafio em que o tempo de penitência se converte em tempo para criar, além de demarcar firmemente uma fronteira em sua identidade, visto que a distância do Uruguai o fez perceber o quão era impossível dissociar sua terra de sua constituição enquanto sujeito. Nas palavras do autor: “El exilio me confirmó que la identidad no es cuestión de domicilio ni de

18. Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra* (Montevideo: Ediciones del chanchito, 2010), 209.



documentos: soy uruguayo vivo donde viva y aunque me nieguen el pasaporte". Além disso, parece manter sua costumeira esperança, de braços dados com a ironia, além de uma certeza de que a realidade seria transformada. Ao fim da resposta a respeito do exílio, Galeano acrescenta: "Perdí el pelo pero nada más"¹⁹.

O pensamento do autor uruguai, relacionado ao exílio enquanto uma violência, mas que dentro da qual permite uma perspectiva diferenciada, está diretamente ligado à percepção de Edward Said a respeito da condição de exilado, quando diz que esta "é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente"²⁰. O desafio de Galeano se insere justamente na transformação do mal-estar em sentir-se deslocado para o aproveitamento de um ponto de vista ímpar para a escrita.

Ressaltamos, ainda segundo Said, que não se deve cair na armadilha de, em certa medida, glorificar a condição do exilado. Sua posição é, sem dúvidas, ímpar, mas em nenhum momento deve ser considerada como algo positivo, visto que se define enquanto um abandonar forçado, um *refúgio*. Nas palavras do intelectual palestino-estadunidense, o exílio é "uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar" e, além disso, é um dano irreparável ao *eu*: "sua tristeza essencial jamais pode ser superada"²¹. Sendo assim, não podemos considerar o exílio pelo seu caráter literariamente profícuo, mas como condição forçada (e autoritária) ao sujeito, que, quando em condição de autor, pode produzir uma perspectiva única a respeito dos processos que o levaram à tal condição: no caso de Galeano, as ditaduras na América Latina.

Em outras palavras, podemos considerar a literatura de exílio, como foi o caso da produção de *Días y noches de amor y de guerra*, como uma escrita a partir de um *trauma*. Paloma Vidal aborda a temática da literatura a partir do trauma no sentido da necessidade de superá-lo através das palavras. Esse "compromisso ético"²² se relaciona diretamente à evolução técnica prezada por Benjamin na relação entre autor e produtor que citamos anteriormente. Além disso, destaca o caráter coletivo da experiência do exílio em se tratando de eventos históricos

19. Galeano, *Días y noches*, 209.

20. Edward Said, "Reflexões sobre o exílio", em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, de Edward Said, trad. Pedro Maia Soares (São Paulo: Companhia das Letras, 2003), 64.

21. Said, "Reflexões sobre o exílio", 48.

22. Paloma Vidal, *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (São Paulo: Annablume, 2004), 20.

como as ditaduras latino-americanas que, por sua vez, modificam a linguagem narrativa. Nas palavras da autora:

explicita-se nelas [as narrativas de exílio] um evento histórico que diz respeito tanto à coletividade quanto ao sujeito concretamente envolvido nele. Assim, vivido e escrito inscrevem-se no âmbito histórico do exílio como experiência concreta e convergem numa língua que se vê modificada pelo exílio.²³

Galeano, na construção do seu texto –na sua técnica, portanto–, supera a barreira da linguagem que separa o real vivido da ficção criada. Seu texto não é a totalidade do real, mas também não é entendido somente como ficção. Ensaísticas, jornalísticas e profundamente literárias, as histórias contadas nesses *días y noches* são fragmentos de um escritor que também é, por sua vez, fragmentado, ou, retomando Vidal, *traumatizado*.

Buscando uma definição para o conceito de trauma, bem como de sua relação com a história e a literatura, Márcio Seligmann-Silva aponta que a experiência traumática é uma “ferida na memória”²⁴, e que a gravidade da ferida dificulta sua literariedade –a escrita do vivido–, tanto no âmbito histórico quanto no literário. Além disso, o autor aborda um desafio a ser superado por parte do historiador: de que o trauma seja incorporado na sua memória e na sua escrita, a fim de superar a barreira de uma objetividade supostamente necessária ao ofício historiográfico. Nas palavras do autor:

Não pode haver mais espaço para uma antiquada objetividade dentro desse registro da história como trauma. O historiador trabalha no sentido da liberação do domínio de uma imagem do passado que foge ao nosso controle; esse passado deve ser incorporado dentro de uma memória voltada agora também para o futuro – dentro de uma memória que possibilite a narração, diria Benjamin. A ‘passagem’ do ‘literal’ para o ‘figurativo’ é terapêutica.²⁵

Portanto, Seligmann-Silva vai além, definindo a história enquanto trauma, citando como referência a nona tese de Benjamin sobre o conceito de história, na qual o autor alemão aponta que “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele



João-Luis Pereira-Ourique / João-Vitor Xavier de Lima
Días y noches de amor y de guerra

23. Vidal, *História em seus restos*, 72.

24. Márcio Seligmann-Silva, “A História como Trauma” em *Catástrofe e Representação*, org. Márcio Seligmann-Silva e Arthur Nestrovski (São Paulo: Escuta, 2000), 84.

25. Seligmann-Silva, “A História como Trauma”, 89.



[o anjo da história, com sua face distorcida voltada sempre ao passado] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”²⁶. Galeano parece compreender essa conceituação da história como trauma, especialmente no caso da história latino-americana, compondo seu livro através de memórias, em grande parte, traumáticas, mas que cumprem uma função historiográfica.

Para além do exílio e do trauma, há ainda um outro conceito necessário para a compreensão da condição de Eduardo Galeano ao escrever a obra que aqui analisamos: o luto. Esse luto é específico e multifacetado. Representa tanto o luto pela perda de pessoas próximas, como também o luto por um projeto social que é interrompido, quase destruído, com os golpes militares.

O momento literário anterior às ditaduras das décadas de 60 e 70 trazia uma perspectiva utópica, redentora –um *boom* literário–, da qual Cortázar é um dos principais exponentes. Incorporando a condição de produtor e defendendo a “causa latino-americana”, esses autores da pré-ditadura representavam uma evolução estética associada à evolução social e política. Quando os regimes ditatoriais se instauram, a derrota histórica é considerada também uma derrota literária. Em outras palavras, o artístico vai sendo brutalmente substituído pelo *burocrático*.

É nesse sentido que Idelber Avelar analisa as *Alegorias da derrota*, trazendo a questão do luto em sua relação com a produção literária. É ele quem define, em outras palavras, a morte do projeto literário e político que citamos acima, ao dizer que “depois do 11 de setembro²⁷ já não nos seria dada a possibilidade, para dizê-lo lapidarmente, de acreditar no projeto de redenção pelas letras”²⁸. Esse evento canônico, para Avelar, marca o assassinato de um projeto que vinha sendo levado adiante em sua instância política, o que não acontecia tão fortemente nos demais países latino-americanos.

Avelar oferece uma visão particular da alegoria nos textos pós-ditatoriais, distanciando-a da visão comum de que a escrita alegórica tinha a função de “maquiar” o texto para escapar da censura. Segundo o autor brasileiro, essa visão poria nas ditaduras um “mérito literário” que seria inaceitável. Portanto, para ele, a

26. Benjamin, *Magia e técnica*, 226.

27. Data do golpe militar no Chile capitaneado por Augusto Pinochet, que depõe o então presidente Salvador Allende, instaurando o regime ditatorial, em 1973.

28. Idelber Avelar, *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003), 23.

alegoria faz parte de um outro processo, que se aproxima da visão de Paloma Vidal, no sentido de buscar retratar uma dura realidade, processando-a. A escrita do trauma, para Vidal, é uma *alegoria da derrota*, em Avelar, tendo ambos, uma fonte em comum: a *consciência da perda* benjaminiana.

Além disso, como anuncia no título de seu livro, apontando para a relação entre a alegoria e a *derrota*, o autor aproxima-se de Seligmann-Silva, no sentido de compreender a necessidade de definição da história enquanto trauma (ou ruína), para que possa haver o processo de escrita do ocorrido. Avelar define, portanto, que:

a alegoria é a face estética da derrota política –veja-se a relação entre o barroco e a contra-reforma, a poesia alegórica de Baudelaire e o Segundo Império, a relevância atual da alegoria na pós-modernidade– não por causa de algum agente extrínseco, controlador, mas porque as imagens petrificadas das ruínas, em sua imanência, oferecem a única possibilidade de narrar a derrota. As ruínas são a única matéria prima que a alegoria tem a sua disposição.²⁹

Entretanto, vale destacar que ambos os autores escrevem situados em uma perspectiva pós-ditatorial, tendo em vista que os textos analisados por Avelar e Vidal datam do pós-1980, o “início do fim” das ditaduras latino-americanas. Galeano se encontra em um momento diferente, quando da publicação de seu livro. Escreve durante a ditadura, fugido dela, inclusive. Publica seus textos na Espanha (país que primeiro explorou sua terra), para de lá denunciar os inúmeros problemas de sua terra natal.

Consideramos esse o maior motivo pelo qual não tratamos *Días y noches de amor y de guerra* apenas como uma obra ficcional. Galeano não tem a distância temporal necessária para elaborar sua derrota, seu trauma, seu luto. Seu texto é denunciatório da experiência vivida no *agora*. Essa urgência, essa necessidade de dizer é uma necessidade política/social, que utiliza do meio literário para se fazer representar. O que temos, no texto, são reflexões e memórias daquele momento único. Galeano anuncia essa característica em suas primeiras palavras no livro, antes mesmo da epígrafe: “Todo lo que aquí se cuenta ocurrió. El autor lo escribe tal como lo guardó su memoria. Algunos nombres, pocos, han sido cambiados”³⁰.



29. Avelar, *Alegorias da derrota*, 85, ênfase dos autores.

30. Galeano, *Días y noches*, 9.



Eduardo Galeano busca, através da escrita de suas memórias, salvaguardá-las no livro que escreve. Dessa forma, vai ao encontro –mais uma vez– da proposta de Benjamin, no que diz respeito à valorização do *insight*, ao aproveitamento de uma reflexão (ou memória) surgida durante o momento de escrita. O autor alemão afirma que “tudo em que estava pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço [...] porque os pensamentos de antemão carregam consigo um télos em relação a esse trabalho”³¹, e essa necessidade, acompanhada de uma visão crítica única, é perceptível, também, em *Días y noches de amor y de guerra*.

Achugar, por sua vez, diz que “se tivemos ditadura, se faz parte de nossa história, de nossa memória, a ditadura modificou a nossa auto-imagem do país democrático ou, mais exatamente, modificou o imaginário nacional vigente até 1973”³². Galeano, entretanto, vive e escreve durante esse processo de transformação, não a respeito dele. Torna-se, assim, válida a aproximação com Benjamin que citamos anteriormente, em que o *insight* precisa ser valorizado porque não há distância entre o autor e a realidade que retrata em sua obra, onde uma suposta incerteza em relação ao futuro é negada por Galeano: no seu presente de escrita, naqueles *días y noches*, existem duas posições profundamente interligadas, a resistência e a esperança.

Resistência e exercício da esperança

Nem iluminada como o dia nem obscura como a noite, nossa leitura, como frisamos anteriormente, é pautada no entardecer e alvorecer da obra. De maneira mais direta, podemos dizer que buscaremos no texto não uma definição a respeito dos horrores da ditadura na América Latina, tampouco uma visão apenas utópica da superação desta. Galeano escreve através de um forte caráter irônico. Seus textos, portanto, permitem a análise pautada nessa ironia. É possível descrever a ditadura e, ao mesmo tempo, falar de beleza? De que forma essa opção literária pode ser representativa de uma ação de resistência? Como escrever a esperança, ao falar de ditadura? Essas são algumas das perguntas que motivaram a composição de nosso mosaico, a partir dos fragmentos que aqui apresentaremos.

31. Benjamin, *Passagens*, 499.

32. Achugar, *Planetas sem boca*, 153.



Há uma expressão que ainda não utilizamos no presente artigo, mas que conversa dolorosamente com a realidade do exilado e a condição dos que vivem uma realidade ditatorial: a saudade, um sentimento cujo nome possui sentido próprio para os brasileiros, mas não para os demais países latino-americanos, hispanohablantes. No ofício literário de dizer a saudade, porém sem uma palavra que expresse esse sentimento, Galeano constrói seus textos através de um sentimento de perda, de um sentir falta, de uma nostalgia que abre o livro, com o texto *El viento en la cara del peregrino*.

Um senhor cego foge de sua esposa durante as noites e pede para que o levem a qualquer lugar. Essa história, aqui terrivelmente resumida, é contada ao narrador pela personagem Edda Armas, escritora venezuelana. Ao final, essa mesma personagem diz que é esta a imagem que guarda do bisavô, “agitando, jubiloso, sus piernas de pajarito”³³, definindo, portanto, quem era o “senhor cego” citado anteriormente. De maneira isolada, esse texto conta uma história a respeito da relação entre um bisavô e sua bisneta, que mal o conhecera (o relato começa a partir dos 70 anos do senhor). Entretanto, não podemos esquecer que esse é o texto que abre *Días y noches de amor y de guerra*, ou seja: possui uma função no todo da obra.

Aproximando o texto à realidade ditatorial, podemos destacar 3 pontos de análise: 1) A escolha da personagem por dizer a saudade, representada na lembrança do bisavô; 2) O sentimento de liberdade personificado no bisavô que, ainda cego, saía para andanças e pedia carona para onde quer que fosse; e 3) A seleção feita pela memória, ou “o que lembrar/o que esquecer”.

Edda Armas, que conta essa história ao narrador, parecem sentir saudade, conforme o primeiro ponto que destacamos. A respeito do segundo ponto, entretanto, paira uma possibilidade interpretativa que diz respeito à liberdade e também à coragem do senhor, capaz de sair com ajuda de estranhos, apesar de sua condição. Algo semelhante a um desejo de liberdade, ainda que em condições adversas – uma possível alusão ao ato de resistência à ditadura.

Em três curtíssimos parágrafos, temos, na leitura do primeiro fragmento de Galeano, as possibilidades supracitadas. Essa gama de possibilidades se assemelha à fragmentação das cores no raio de luz que atravessa um caco de vidro – ou uma lágrima. É essa a nossa intenção analítica para este e também para os textos subsequentes: observar as diferentes cores que surgem de cada fragmento.

33. Galeano, *Días y noches*, 13.



Como frisamos anteriormente, apesar de serem textos que permitem sua leitura isolada, é através da justaposição dos fragmentos que podemos compreender a unidade da obra. Nesse sentido, o segundo texto do livro, *Cierro los ojos y estoy en medio del mar*, parece nascer justamente do terceiro ponto que destacamos no fragmento de abertura da obra. Se dissemos que há uma seleção do que lembrar e do que esquecer, Galeano diz que “la memoria guardará lo que valga la pena. La memoria sabe de mí más que yo; y ella no pierde lo que merece ser salvado”³⁴.

Para exemplificar o caráter denunciatório de Galeano, além de sua privilegiada visão historiográfica, utilizamos o texto *Hace diez años, yo asistí al ensayo general de esta obra*, em que o autor faz a seguinte relação: “Guatemala 1967, Argentina 1977”³⁵. Como expresso no título, Galeano diz que o “ensaio geral” da ditadura instaurada na Argentina foi a tomada de poder pelos militares em Guatemala, dez anos antes. De fato, o caso guatemalteco é considerado “pioneiro” de um processo que se deflagrou para vários países latino-americanos.

Denominando as estratégias de tortura e perseguição como *guerra suja*, Galeano aponta para a reforma agrária pretendida em Guatemala como o mote do golpe, ao passo que, na Argentina, o golpe foi um reflexo da decepção dos argentinos com Perón, após seu retorno. Nesse momento, o autor uruguai descreve o poder com uma metáfora precisamente irônica: “El poder –dicen–, es como un violín. Se toma con la izquierda y se toca con la derecha”. Além disso, recorre à mitologia para ironizar que “en la Argentina, se celebran ceremonias aztecas”³⁶, no sentido de haver sacrifícios humanos em homenagem aos “novos deuses”.

É com *Crónica del perseguido y la dama de noche* que temos o primeiro texto cujo mote é a beleza no relacionamento entre duas pessoas e como essa experiência pode ser transformadora. Nesse fragmento, um homem sem nome encontra uma mulher, também anônima, em um bar. Acabam ficando juntos por certo tempo, até que um dia o homem some, levando uma luva de sua amada, para depois ser preso e interrogado. Quando mostra uma fotografia da mulher com a qual passou esse tempo, o militar que o interroga tem um breve ataque de fúria e:

34. Galeano, *Días y noches*, 14.

35. Galeano, *Días y noches*, 16.

36. Galeano, *Días y noches*, 18-19.



[...] entonces él se da cuenta. La casa de ella había sido una trampa, montada para cazar a tipos como él. Y recuerda lo que ella le había dicho, un mediodía, después del amor:

—¿Sabés una cosa? Yo nunca sentí, con nadie, esta... esta alegría de los músculos.

Y por primera vez entiende lo que ella había agregado, con una rara sombra entre los ojos:

—Alguna vez tenía que pasarme, ¿no? —había dicho—. Joderse. Yo sé perder.³⁷

Nesse texto, para além da relação entre dois amantes, temos um importante relato a respeito da estrutura utilizada pelo regime ditatorial para capturar foragidos. Este homem anônimo foi capturado, mas quando a mulher com quem ficou diz que “alguma vez aconteceria com ela”, demonstra que algumas outras vezes o mesmo teria acontecido, com outros homens e mulheres. Este relato demonstra a superação de uma barreira que a estrutura montada para captura ergueu: a mulher, em posição de denúncia dos fugitivos, deixa de cumprir seu papel, por conta de sua relação com o “perseguido”. Nesse sentido, a derrota da mulher que “sabe perder” acaba sendo uma vitória do amor sobre a guerra.

O conto é encerrado com uma explicação para o leitor sobre a veracidade do que foi contado: “Esto sucedió en el año 56 o 57, cuando los argentinos acosados por la dictadura cruzaban el río y se escondían en Montevideo”³⁸. O autor deixa claro, dessa forma, que conta suas histórias, de fato, como se as recordasse, dividindo-as com o leitor. Além disso, mostra que estratégias de captura datam antes mesmo da instauração das ditaduras em Guatemala e Brasil, por exemplo, na década de 60.

Um caso que destacamos no livro é o de três textos em sequência em que surgem os personagens Gutiérrez Ruiz e Zelmar Michelini, políticos uruguaios mortos pela ditadura argentina, em Buenos Aires, no ano de 1976. Em *Yala, mayo de 1976: Guerra de la calle, guerra del alma*, dividido em 7 partes, Galeano está na casa de um amigo, Hector Tizón, escritor argentino, recém retornado da Europa. Conversam principalmente sobre a dura situação que vivem, e sobre o medo que sentem, expresso principalmente na falta de pessoas nos velórios dos perseguidos e assassinados pela ditadura.

37. Galeano, *Días y noches*, 30.

38. Galeano, *Días y noches*, 30.



A parte de número 2 do texto fala da escrita de *Días y noches de amor y de guerra*:

Cuento a Héctor que estoy tratando de escribir para fijar las certidumbres chiquitas que uno va conquistando, antes de que se las lleve la ventolera de la duda –las palabras como garras de león o tamarindos en la arena de los médanos revueltos. Viaje de regreso a la alegría de las cosas sencillas: la luz de la vela, el vaso de agua, el pan que comparto. Humilde dignidad, limpio mundo que vale la pena.³⁹

Percebemos nesse relato a necessidade da qual nasce a obra, a fixação de pequenas certezas, da possibilidade de ser feliz. Ao final, quando retoma as “coisas simples”, conclui que esse “mundo limpo” vale a pena. Vale a pena, portanto, estar vivo, continuar vivo e escrevendo.

O texto segue descrevendo as conversas entre os dois amigos e Eulália, que parece ser companheira de Hector, principalmente a respeito da censura, que, segundo Galeano expressa, possui mais de uma face, sendo possível censurar o que é escrito mas também fazer com que a falta de patrocínios, impulsionada pelo medo, torne cada vez mais difícil a publicação. Na penúltima parte desse fragmento, o autor parece encontrar certa paz, ao jantar com amigos e poder conversar com eles. Essa paz é suprimida pela parte final, em que, ao acordar no dia seguinte, Hector comunica a Galeano que “encontraram os cadáveres de Michelini e Gutiérrez Ruiz”⁴⁰.

O próximo texto do livro indica que Galeano saiu de Yala, retornando a Buenos Aires. Intitulado *Buenos Aires, mayo de 1976: abro la puerta del cuarto donde dormiré esta noche*, o texto diz:

Estoy solo. Y me pregunto: ¿Existe una mitad de mí que me espera todavía? ¿Dónde está? ¿Qué hace mientras tanto?

¿Vendrá lastimada, la alegría? ¿Tendrá los ojos húmedos? Respuesta y misterio de todas las cosas: ¿Y si nos hemos cruzado ya y nos hemos perdido sin enterarnos siquiera?

Cosa curiosa: no la conozco y sin embargo la extraño. Tengo nostalgia de un país que no existe todavía en el mapa.⁴¹

39. Galeano, *Días y noches*, 155.

40. Galeano, *Días y noches*, 158.

41. Galeano, *Días y noches*, 158.

O autor, construindo seu livro como um diário de bordo, reflete sobre seu desejo de encontrar uma parte que lhe falta. O segundo parágrafo indica certa melancolia ao se questionar se a possibilidade de transformação já não teria passado, se existiria um outro mundo a ser construído *antes* de passarem pela ditadura. Essa melancolia, entretanto, não o impede de ter esperança, como expresso na “saudade de um país que ainda não existe”.

Na sequência, o texto *Dice el viejo proverbio: más vale avanzar y morir que detenerse y morir*, dividido em duas partes, retoma, na primeira, os personagens de Gutiérrez Ruiz e Michelini, contando como eles foram presos. Segundo Galeano, os oficiais deixaram impressões digitais por toda a casa, que não foram examinadas. Encerrando a primeira seção do texto, o autor ironiza e denuncia a ação dos oficiais uruguaios e argentinos quanto à sua cooperação nas ações:

Al día siguiente, el ministro de defensa argentino declaró a los periodistas, sin pestañear: ‘Se trata de una operación uruguaya. Todavía no sé si oficial o no’.

Tiempo después, en Ginebra, dijo el embajador uruguayo ante la Comisión de Derechos Humanos: ‘En cuanto a las vinculaciones entre la Argentina y el Uruguay, por cierto que existen. Nos sentimos orgullosos de ellas. Estamos hermanados por la historia y la cultura’.⁴²

Vale destacar que, conforme foi provado posteriormente, as ações integradas de Uruguai e Argentina faziam parte, na verdade, de uma ação mais ampla, conhecida como Operação Condor, em que os países do cone sul em regimes ditoriais trocavam informações e planejavam ações, podendo inclusive efetuar prisões fora de seus territórios nacionais, financiados pela CIA. É interessante notar a ironia com a qual Galeano retrata o tema, mesmo sem ter o conhecimento da Operação, que fora descoberta anos depois e encerrada em 1980, quando a maioria dos países que a compunham deixavam de estar sob regimes ditoriais.

A segunda parte do texto viaja para meses antes da morte de Gutiérrez e Michelini, no momento em que ambos estiveram na “revista”⁴³, e falaram justamente sobre as ameaças que recebiam. O texto se encerra com o seguinte trecho:



42. Galeano, *Días y noches*, 159.

43. Referência à revista *Crisis*, fundada por Galeano, cuja primeira atividade se deu entre maio de 1973 e agosto de 1976.



[...] No le pregunté por qué no se iba. Como a miles de uruguayos, a Michelini le habían negado el pasaporte. Pero no era por eso. No le pregunté por qué no se iba para que no me preguntara por qué no me iba yo. Silba fuerte el niño cuando pasa por la puerta del cementerio.⁴⁴

Nesse trecho, notamos o silenciamento que a repressão impõe àqueles que contra ela se postam. Os dois amigos não falam a respeito do motivo de sua permanência na Argentina. Quando comentamos a condição do exilado, apontamos o uso da alegoria como forma de escrever a experiência traumática, e é exatamente isso que faz Eduardo Galeano ao encerrar esse texto: “a criança assovia forte quando passa na porta do cemitério”. Podemos interpretar que não falar a respeito da permanência passa a ser não verbalizar o medo da iminência da tortura e da morte, representadas na imagem do cemitério, como se, dessa forma, fosse possível distrair-se dela.

Destacamos que a sequência desses três textos indica a forma com a qual Galeano compõe a sua obra. Os personagens de Ruiz e Michelini não são apresentados segundo sua ordem cronológica, primeiro a conversa entre o narrador e os personagens para depois a notícia de suas mortes. Temos uma sequência em que a notícia chega antes da apresentação dos personagens, demonstrando que é a partir do fato que a memória é trazida, já ressignificada por ele. Em outras palavras, as imagens retomadas por Galeano surgem em função da notícia da morte, prevista no final do segundo texto. Sendo assim, o caminho literário escolhido pelo autor busca representar da maneira mais fidedigna possível o caminho das memórias de um exilado, surgidas a partir do recebimento das notícias, geralmente trágicas.

Conforme apontamos anteriormente, *Días y noches de amor y de guerra* permite que o leitor produza novos arranjos, fazendo recortes ou os reordenando. Entretanto, há grupos dentro da obra que se destacam por compartilharem o mesmo título. Os intitulados *Sueños* são um desses casos. Neles, Galeano não está sonhando, mas falando a respeito dos sonhos de sua companheira que, desperto, projeta no livro.

O primeiro *Sueño* parece expressar o desejo de mudança, a possibilidade de estar em outro lugar que não aquele em que se encontram:

Los cuerpos, abrazados, van cambiando de posición mientras dormimos, mirando hacia aquí, mirando hacia allá, tu cabeza sobre mi pecho, el muslo

44. Galeano, *Días y noches*, 160.

mío sobre tu vientre, y al girar los cuerpos va girando la cama y giran el cuarto y el mundo. 'No, no –me explicas, creyéndote despierta—. Ya no estamos ahí. Nos mudamos a otro país mientras dormíamos'.⁴⁵

A esperança surge através do entrelaçar dos corpos, a relação entre os dois possibilita a criação desse “outro país”. O mundo gira conforme giram os corpos na cama e nesse girar, os amantes acabam em outro lugar, ainda que no plano onírico. O outro país, entretanto, não necessariamente é um país fora do lugar onde está o casal. Sonhar um outro país pode ser representativo do sonho de uma outra realidade. Uma visão, portanto, plena de esperança, manifesta através da relação entre os dois personagens do fragmento.

A respeito do sonho, e principalmente a respeito do despertar do sonho e sua relação com a memória, podemos apontar, segundo Benjamin, que:

existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, que desmente toda ‘progressividade’ do devir e comprova toda aparente ‘evolução’ como reviravolta dialética eminentemente cuidadosamente composta, é o despertar do sonho. Para o esquematismo dialético, que está na base deste processo, os chineses encontraram frequentemente em sua literatura de contos maravilhosos e novelas expressões altamente acertadas. O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! –Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração.⁴⁶

Galeano não adormece completamente, sofrendo a insônia de suas noches nas rememorações do lugar do qual foi exilado e trazendo, nesse entorpecer, outras histórias que se relacionam com essa realidade. O sonho de Galeano se manifesta acordado, como exercício da esperança, portanto. Ernst Bloch analisa esse fenômeno, caracterizando o sonhador diurno enquanto aquele que “está pleno da vontade consciente que permanece consciente para uma vida melhor, ainda que em graus diferenciados”⁴⁷. Nesse sentido, Suzana Guerra Albornoz aponta para a



45. Galeano, *Días y noches*, 35.

46. Benjamin, *Passagens*, 434.

47. Ernst Bloch, *O princípio esperança*, vol. 1, trad. Nélio Schneider (Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005), 92.



diferenciação entre sonhos noturnos e diurnos mediante a necessidade de agir no mundo, que é intrínseca à claridade do dia:

Nos sonhos acordados, o eu não é dominado nem co-age pelo desejo reprimido; ele carrega livremente o desejo assumido ao nível da consciência. Se o sonho noturno exige ser interpretado, o sonho diurno exige ser posto em prática. E se aquele revela nossos traumas infantis, este se volta para a transformação do mundo.⁴⁸

Podemos argumentar, com base nesses fragmentos reconstruídos em um mosaico de leitura a partir da obra *Días y noches de amor y de guerra*, que Eduardo Galeano demonstra uma consciência acerca da necessidade de transformação do mundo. Suas histórias são contadas em função da transformação dessa realidade, um “ainda-não-consciente”⁴⁹ que é representado pelo escritor uruguai como sendo uma característica da esperança que atravessa a obra em seu diálogo com os mundos que conheceu na condição de exilado e que vislumbrou nos seus sonhos lúcidos. É nessa instância que vislumbramos seu próximo Sueño:

Yo te contaba historias de cuando era chico y vos las veías ocurrir en la ventana.

Me veías de gurí andando por los campos y veías los caballos y la luz y todo se movía suavemente.

Entonces recogías una piedrita verde y brillante del marco de la ventana y la apretabas en el puño. A partir de ese momento eras vos la que jugaba y corría en la ventana de mi memoria, y atravesabas galopando los prados de mi infancia y de tu sueño, con mi viento en tu cara.⁵⁰

Aqui, destacamos a relação entre a memória e o sonho. As imagens escolhidas por Galeano no texto, mais uma vez, o projetam para além de um fragmento a respeito de um “causo” de casal. A janela, representando um vislumbre do passado, não é intransponível: a companheira a ultrapassa, vai aos “prados da infância e do seu sonho”. O vento, por sua vez, surge como metáfora da liberdade de outrora, retomada e ressignificada através da experiência onírica e afetiva dos dois amantes.

48. Suzana Guerra Albornoz, *O enigma da esperança: Ernst Bloch e as margens da história do espírito* (Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2021), 13.

49. Bloch, *O princípio esperança*, 115-177.

50. Galeano, *Días y noches*, 146.

Vale ressaltar que os sonhos, entretanto, nem sempre são bons, e há espaço para um pesadelo, representado no terceiro *Sueño* do livro:

Te despertaste, agitada, en medio de la noche:

—Tuve un sueño horrible. Te lo cuento mañana, cuando estemos vivos. Quiero que ya sea mañana. ¿Por qué no haces que ahora sea mañana? Cómo me gustaría que ya fuera mañana.⁵¹

Nesse fragmento, podemos perceber o desespero do despertar de um pesadelo, por parte da personagem que sonha, mas principalmente a repetição de uma palavra tão importante para o exilado: o “amanhã”, que surge no texto não como uma projeção de esperança no futuro, mas representando a consciência do trauma no tempo presente.

O último e mais curto dos quatro *Sueños* segue a linha do anterior como consciência de um trauma histórico: “Querías fuego y los fósforos no se encendían. Ningún fósforo te daba fuego. Todos los fósforos estaban decapitados o mojados”⁵². Podemos compreender o fósforo como uma metáfora da necessidade de algo para iluminar, aquecer. Um amigo, por exemplo. Se avançarmos nessa metáfora, temos uma nova dimensão para o final do fragmento, em que os fósforos (amigos e companheiros) se encontram “decapitados ou molhados” em decorrência da tortura e da opressão.

Por fim, destacamos o esforço de Eduardo Galeano de salvaguardar suas memórias, rememorando, por vezes ironicamente e outras de forma alegórica, o seu próprio trauma enquanto exilado. Esses relatos, fragmentos, estilhaços, como frisamos, manifestam a compreensão de que esse esforço não diz respeito somente ao autor, mas a todos aqueles que se encontram em situação semelhante. E talvez o que torne singular *Días y noches de amor y de guerra*, dentro da literatura de Galeano, seja a aproximação da história de opressão latino-americana com uma consciência acerca dessa perda que não o aprisiona, mas permite que vislumbre juntamente com seus leitores a possível transformação do e no agora. Como escritor, portanto, não foge do trauma, mas cria momentos para as relações de amizade e amor, que manifestam sua pequena, porém potente esperança, como uma brasa teimando em queimar, ainda que embaixo das cinzas.

51. Galeano, *Días y noches*, 172.

52. Galeano, *Días y noches*, 199.





Bibliografia

Fontes primárias

Publicações periódicas

- [1] Galeano, Eduardo. "Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina". *Nueva Sociedad*, no. 56-57 (1981): 65-78.

Documentos impressos e manuscritos

- [2] Achugar, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução por Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- [3] Avelar, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- [4] Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- [5] Benjamin, Walter. *Passagens*. Tradução por Irene Aron, e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- [6] Bloch, Ernst. *O princípio esperança*. 1 vols. Tradução por Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EduERJ- Contraponto, 2005.
- [7] Cândido, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- [8] Galeano, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra*. Montevideo: Ediciones del chanchito, 2010.
- [9] Galeano, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradução por Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- [10] Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução por Alan François et.al. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- [11] Said, Edward. *Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios*. Tradução por Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- [12] Said, Edward W. "O papel público dos escritores e intelectuais". Em *Humanismo e crítica democrática*, 147-174. Tradução por Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- [13] Seligmann-Silva, Márcio. "A História como Trauma". Em *Catástrofe e Representação*, organizado por Márcio Seligmann-Silva, e Arthur Nestrovski, 73-98. São Paulo: Escuta, 2000.
- [14] Vidal, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.

Multimídia e apresentações

- [15] Nepomuceno, Eric. *Dias e noites de amor e de guerra (Eduardo Galeano)*. Vídeo. <https://www.youtube.com/watch?v=7Dw-K2Rya0E>.

Fontes secundárias

- [16] Albornoz, Suzana Guerra. *O enigma da esperança: Ernst Bloch e as margens da história do espírito*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2021.
- [17] González, José Ramón. “La estrategia del fragmento: El libro de los abrazos de Eduardo Galeano”. *Estudios de literatura*, no. 23 (1998): 99-108. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136251.pdf>





Dossier

*Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales
en torno a la memoria de la violencia en América Latina*

Sembrar memoria en el espacio público. Monumentos, visibilidad y memoria para una reparación simbólica en Argentina y Colombia

Valentina Cuesta-Casas

Mariela Alonso





Sembrar memoria en el espacio público. Monumentos, visibilidad y memoria para una reparación simbólica en Argentina y Colombia*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.113979>

Valentina Cuesta-Casas**
Mariela Alonso***

Resumen: la presente investigación revisa y se interesa en la cultura visual descolonial y en el activismo político relacionado con los sitios de memoria en Colombia y en Argentina. El objetivo es analizar de qué modo, distintos señalamientos artísticos, funcionan como anclajes materiales de la memoria y la reparación simbólica de las comunidades. La metodología empleada es histórico-hermenéutica, se

* **Recibido:** 19 de abril de 2024 / **Aprobado:** 12 de septiembre de 2024 / **Modificado:** 30 de septiembre de 2024. El presente artículo resulta de la investigación iniciada en el año 2022 en el marco de la adscripción a la Cátedra Historia de las Artes Visuales III y del inicio de los estudios de doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) con el tema “Descolonialidad y soberanía artística: el escrache de monumentos públicos en Latinoamérica contra la cultura visual de la colonización”, en la cual desde una mirada feminista y descolonial, se analizan distintas experiencias y producciones artísticas que se inscriben en el espacio público, que reivindican la memoria de los pueblos latinoamericanos.

** Licenciada en Artes Plásticas con orientación en pintura por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Doctoranda en Artes en la Facultad de Artes, adscripta a la cátedra Historia de las Artes Visuales III e integrante el proyecto de investigación 2024-2025 “Arte y descolonialidad. Miradas críticas del arte argentino y latinoamericano desde el análisis de casos, las prácticas territoriales, la producción artística y la enseñanza” dirigido por la profesora Mariela Alonso, en la misma universidad.

 <https://orcid.org/0009-0000-7470-0438>  angelicavale5z@gmail.com

*** Doctoranda en Artes en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Profesora titular ordinaria de la cátedra producción de Textos, titular interina de la cátedra de Historia de las Artes Visuales III, y profesora en Letras en la misma universidad; titular ordinaria de la cátedra Comunicación y Semiótica I-II y titular interina de la cátedra Historia Sociocultural del Arte I-II-III del Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires (Argentina). Dirige el Proyecto de Investigación 2024-2025 “Arte y descolonialidad. Miradas críticas del arte argentino y latinoamericano desde el análisis de casos, las prácticas territoriales, la producción artística y la enseñanza”.  Conceptualización, revisión, edición y aprobación de la versión final.  <https://orcid.org/0009-0004-6517-5212>  marielasolo@gmail.com

Cómo citar / How to Cite Item: Cuesta-Casas, Valentina y Mariela Alonso. “Sembrar memoria en el espacio público. Monumentos, visibilidad y memoria para una reparación simbólica en Argentina y Colombia”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 19 (2024): 72-103. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.113979>



realiza una crítica descolonial al objeto artístico monumental, así como a sus representaciones y discursos enmarcados en la modernidad/ colonialidad, a la vez que se contraponen con aquellas obras que visibilizan y reivindican memorias alternativas, vinculadas con víctimas del terrorismo de estado argentino por un lado y, del conflicto armado colombiano, por otro. Se concluye que el espacio público como soporte de luchas sociales evidencia la importancia de darle legitimidad en imágenes a relatos y símbolos de resistencia. El arte público ligado a la consigna “Memoria, Verdad y Justicia” como una forma de acción política permite reflexionar acerca de la violencia instituida tanto en Argentina como en Colombia, que es parte de su historia y de la identidad de sus habitantes, a la vez que permite incluir una pluralidad de cuerpos, sujetos y pueblos anclados en sus propias experiencias.

Palabras clave: territorio; memoria; monumento; espacio público; descolonialidad.

Planting Memory in Public Space. Monuments, Visibility and Memory for Symbolic Reparation in Argentina and Colombia

Abstract: the present research reviews and is interested in descolonial visual culture and political activism related to memory sites in Colombia and in Argentina. The objective is to analyze how, different artistic signs, function as material anchors of memory and symbolic repair of communities. The methodology used is historical-hermeneutic, a decolonial criticism is made of the monumental artistic object, as well as its representations and discourses framed in modernity/coloniality, while contrasting it with those works that make visible and claim alternative memories. Linked to victims of terrorism of the Argentine state on the one hand and of the Colombian armed conflict, on the other. It is concluded that public space as a support for social struggles shows the importance of giving legitimacy in images to stories and symbols of resistance. Public art linked to the slogan “Memory, Truth and Justice” as a form of political action allows us to reflect on the violence instituted in both Argentina and Colombia, which is part of their history and the identity of their inhabitants, to the time that allows us to include a plurality of bodies, subjects and peoples anchored in their own experiences.

Keywords: territory; memory; monument; public space; descoloniality.

Plantar memória no espaço público. Monumentos, visibilidade e memória por reparação simbólica na Argentina e na Colômbia

Resumo: a presente pesquisa revisa e se interessa pela cultura visual decolonial e pelo ativismo político relacionado aos locais de memória na Colômbia e na Argentina. O objetivo é analisar como diferentes signos artísticos, funcionam como âncoras materiais de memória e reparação simbólica de comunidades. A metodologia utilizada é histórico-hermenêutica, é feita uma crítica decolonial do objeto artístico monumental, então bem como às suas representações e discursos enquadrados na modernidade/colonialidade, ao mesmo tempo que o contrasta com aquelas obras que tornam visíveis e reivindicam memórias alternativas. Vítimas do terrorismo de Estado argentino, por um lado, e do conflito armado colombiano, por outro. Conclui-se que o espaço público como suporte às lutas sociais mostra a importância de dar legitimidade em imagens a histórias e símbolos de resistência. A arte pública vinculada ao slogan “Memória, Verdade e Justiça” como forma de ação política permite-nos refletir sobre a violência instituída tanto na Argentina como na Colômbia, que faz parte da sua história e da identidade dos seus habitantes, até ao momento em que permite incluir uma pluralidade de corpos, sujeitos e povos ancorados em suas próprias experiências.

Palavras-chave: território; memória; monumento; espaço público; descolonialidade.





Introducción

En el marco de la investigación “Descolonialidad y soberanía artística: el escrache de monumentos públicos en Latinoamérica contra la cultura visual de la colonización”, el presente artículo desde una mirada feminista y descolonial, desglosado en cinco etapas, analiza distintas experiencias y producciones artísticas que se inscriben en el espacio público y que reivindican la memoria de los pueblos latinoamericanos.

En la primera etapa se investigó las acciones simbólicas de grupos de activismo artístico desarrolladas durante el estallido social en Colombia a partir del 28 de abril del 2021. Estas acciones se centraron en el abatimiento hacia los monumentos de próceres colombianos del panteón del siglo XIX, partiendo de la idea de que –el acto simbólico de abatir estos monumentos– se reconoce la influencia de una mirada colonial, patriarcal, universalista y homogénea sobre la historia.

En la segunda etapa se analiza los monumentos públicos de Argentina resultados del siglo XIX, por encargo del gobierno nacional a prestigiosos artistas¹, que atestiguan cómo la cultura visual de la colonización se ha implantado en los países de América Latina desde su consolidación como estados nacionales, y como diferentes colectivos e identidades han sido representados bajo pilares coloniales, como razas o sujetos inferiores.

En la tercera etapa, se estudian las acciones de activismo artístico desarrollado en el marco de los estallidos sociales en el año 2019 en Chile, Colombia, Ecuador y Bolivia, ejercidos por colectivos indígenas, feministas y antirracistas, que aparecen como símbolos de resistencia, de una forma de arte propio latinoamericano y de un despertar político y epistémico. En estas acciones se evidencia un cuestionamiento y una ruptura de los pueblos respecto a los imaginarios construidos por la modernidad/colonialidad.

Se continua a la cuarta etapa analizando cómo el escrache de monumentos públicos es un fenómeno cultural donde se identifica que países como Argentina, Chile, Brasil y Colombia se encontraron en una disputa simbólica por la soberanía artística en contra de la cultura visual de la colonización, y a favor de visibilizar las nuevas subjetividades, colectivos heterogéneos entrelazados por distintas marcas de sujeción colonial, silenciadas a lo largo del tiempo, y con ello, sus memorias e historias. Y se cierra con una quinta etapa, donde se analizan señalamientos

1. Entre ellos: Luis Perlotti, Francisco Cafferata, Lucio Correa Morales, Arnaldo Zocchi, Emilio Jacinto Sarguinet, entre otros.

artísticos que surgen como anclajes materiales de la memoria y la reparación simbólica de las comunidades en Colombia y Argentina.

Para lograr lo anteriormente planteado, el análisis se apoya de obras como: el “Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado” de Estudio Baudizzone, situada en el Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina); “Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo” realizado por el Colectivo BLEE, Tono Cruz, Giuliana Conte y Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata (Buenos Aires, Argentina); “Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria” de Doris Salcedo (Bogotá, Colombia); y “Un Monumento Posible: 6.402 razones para no olvidar”, proyecto de monumento presentado por el Colectivo Madres de Soacha (MAFAPO) (Bogotá, Colombia).

El objetivo es visibilizar de qué modo este tipo de obras funcionan en oposición a los monumentos históricos tradicionales como soportes visuales del relato histórico moderno, en tanto se instituyen en sitios, espacios y territorios para la memoria, en los cuales se busca la incorporación de nuevos sujetos, actores, colectivos, cuerpos y subjetividades en la reconstrucción de los hechos del pasado, a través de una mirada del presente que permita comprender la potencialidad de la memoria en el arte como una forma de acción política.

Monumentos. De la historia a la memoria

La noción de “monumento histórico” aparece en América Latina en el siglo XIX como una invención de la modernidad occidental² y alude a producciones que se caracterizan por ser formas de arte que pretenden honrar y conmemorar hechos, escenas y personajes en imágenes ubicadas en el espacio público. Este modelo de arte colonial llega a nuestro continente por medio de obras que buscan registrar y legitimar la nueva nacionalidad de los incipientes estados independientes. De este modo, los monumentos se adhieren al relato histórico que se enmarca en el sistema moderno colonial y, por lo tanto, son obras que construyen imaginarios en función de instaurar una historia oficial, dentro del esquema mundial capitalista, e instalando modernidades periféricas³.

2. Marcela Andruschow y Pamela-Sofía Dubois, “Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido”, *Aletheia* vol. 13, no. 25 (2022): e137. En Memoria Académica, https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15243/pr.15243.pdf

3. Ticio Escobar, “Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguayo”, en *Las otras modernidades*, comps. Ticio Escobar, 1-16 (Asunción, 1998), <https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/completos/TicioEscobar.PDF>





Sobre el tema, Mariela Alonso y Rocio Sosa indican que la idea de historia como una ciencia se consolida en la modernidad del siglo XIX, en tanto a partir del análisis científico se configura un relato que implica una construcción discursiva y simbólica sustentada en hechos, testimonios, pruebas materiales y documentos, pero también construida con el fin de dar sentido al presente y proyectarse hacia el futuro⁴. Es decir, un relato histórico se sostiene en diferentes soportes materiales y simbólicos que refuerzan un discurso en particular.

En este sentido, los monumentos históricos afianzan la historia oficial a través de símbolos, signos e imágenes que transmiten sentidos múltiples, donde simultáneamente se incluye y se excluye, se muestra y se oculta, entre otras palabras, los monumentos hacen visibles determinadas ideas, mientras que invisibilizan o cancelan muchas otras. De este modo, mediante la historia como relato y de los monumentos como materializaciones de ideas, se fundamenta un recorte de los hechos del pasado que procura incidir en el futuro y en cómo se debe estudiar y recordar dichos acontecimientos⁵.

Los monumentos históricos son entonces soportes y portadores de la historia oficial. Luciana Messina dice:

[...] Los monumentos tradicionales son soportes y portadores de la memoria oficial. Pero, ¿memoria pública y memoria oficial coinciden? ¿O la memoria pública es más bien la resultante de la disputa entre la memoria oficial y otras memorias que la niegan, la contradicen, la cuestionan? [...] Al estar construidos por los vencedores, los monumentos proyectan sombra sobre los acontecimientos y actores que los han combatido a lo largo de la Historia celebrada en y a través de ellos.⁶

Siguiendo a Messina, se puede decir que en América Latina esta historia oficial construida por los vencedores, está influenciada por una estructura colonial

4. Mariela Alonso y Rocio Sosa, “La experiencia de la modernidad”, en *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)*, comps. Mariela Alonso y Rocio Sosa (La Plata: [en imprenta], 2024), <https://blogs.ead.unlp.edu.ar/visuales3/files/2024/03/2024-La-experiencia-de-la-modernidad-Alonso-M-y-Sosa-R.pdf>

5. Mariela Alonso, “¿Un arte latinoamericano?”, en *Figuraciones de una modernidad descentrada. Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)*, comps. María de los Ángeles De Rueda y Magdalena Pérez-Balbi (La Plata: EDULP, 2018). http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/69402/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

6. Luciana Messina. “Lugares Y políticas De La Memoria. Notas teórico-metodológicas a Partir De La Experiencia Argentina”. *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, no. 13 (2019): 67. <https://doi.org/10.7203/KAM.13.12418>

que instaura patrones de dominación directa, política, social y cultural⁷ y, por lo tanto, abre una brecha de exclusión social que sigue vigente en la actualidad, y que se refleja en los monumentos, donde se representa un ser nacional bajo una mirada hegemónica, colonial, racista y machista, que deja de lado una pluralidad de identidades que también pertenecen a estas tierras.

Mariela Alonso señala que el arte como parte del sistema moderno colonial de poder en los países latinoamericanos, necesita una reinterpretación, donde se descolonialice la mirada sobre sus procesos, revalorizando subalternidades, poéticas y experiencias artísticas que expongan la pluralidad, la diversidad y la disidencia y que operen como forma de resistencia⁸.

Es así que generar una crítica descolonial del monumento y de sus representaciones, es de gran trascendencia, debido a que conlleva a reconstruir la historia y supone la visibilidad de pensamientos de memorias alternativas, en donde estas tengan la libertad de generar sus propias imágenes, símbolos e historias. Flores Ballesteros señala que la nación al igual que el sistema de las artes cultas se va conformando progresivamente en las primeras etapas de la modernidad⁹. Este paradigma de Estado-Nación es elaborado en Europa y adaptado a América Latina. Por lo tanto, se aplican criterios que unifican y homogeneizan a favor de un tipo nacional, neutralizando las diferencias regionales o locales, todo esto en busca de una universalización que además requiere de seleccionar hechos o situaciones que se aíslan y se imponen como representativos de la “identidad nacional”. La periferia se analiza en función de lo nacional, de lo local y de lo regional planteado como algo homogéneo y unificado, es decir que no da lugar a la diversidad cultural o a la pluralidad local.

En ese orden de ideas, es importante recalcar la necesidad de alejarse de la visión universalista colonial para situarse en nuestros propios territorios, desde las propias comunidades, diversas, heterogéneas y plurales de sus historias que aún no han sido contempladas. Silvia Rivera Cusicanqui habla sobre la sociología de la



7. Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (Buenos Aires: CLACSO, 2014). <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>

8. Mariela Alonso, “Herramientas descoloniales para una reinterpretación de las artes visuales”, en *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)*, comps. Mariela Alonso y Rocío Sosa (La Plata: [en imprenta], 2024), <https://textosafda.files.wordpress.com/2024/03/2024-alonso-mariela-herramientas-descoloniales-para-una-reinterpretacion-de-las-artes-visuales.pdf>

9. Elsa Flores Ballesteros, “Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización”, *Revista Huellas*, no. 3 (2003): 31-44.



imagen, una teoría que pretende generar un giro descolonial que funciona como resistencia a la historia oficial presentada por la escritura alfabetica¹⁰. La sociología de la imagen, como la historia oral, son estrategias de un intenso combate que Silvia sostiene para reconectar con los ríos profundos de la vitalidad anticolonial. Rivera analiza el caso de dos artistas que ella considera los precursores de la sociología de la imagen, el cineasta Jorge Sanjinés y el pintor-explorador y político Melchor María Mercado, quienes en sus obras ponen en un rol central a los sectores subalternos indígenas, trabajadores y campesinos, además de que ejercen una crítica práctica a las fuerzas subyacentes del colonialismo, el racismo y la opresión patriarcal.

Siguiendo esta línea de generar una crítica descolonial a través de las imágenes, se encuentra Andrea Soto Calderón, la cual plantea que en el presente hay un exceso de determinados regímenes sensibles que tienen un lugar mayoritario en nuestra cultura visual contemporánea, y a su vez existen realidades carentes de imagen, que escasean, que no son imaginadas, o que no han entrado en ese territorio de la imagen –entre otras palabras– hay una falta de operadores de diferencia, de esa puesta en forma hegemónica visual¹¹. Calderón se refiere a la potencia emancipadora de las imágenes donde estas pueden contribuir a construir mundos alternativos, es decir, habilitar otros sentidos de realidad.

Teniendo en cuenta a Rivera y a Soto, además de la oposición al monumento, es que se muestran nuevas formas de arte que realizan una crítica con y a través de las imágenes en el espacio público. James Young expone que los monumentos al igual que otras formas estéticas y culturales de Europa y Norteamérica en el siglo XX sufren radicales transformaciones, donde aquellos símbolos heroicos y auto glorificadores que celebran los triunfos e ideales nacionales mutan hasta una instalación antiheroica, que señala la incertidumbre y ambivalencia nacional del posmodernismo¹².

Young sostiene que los monumentos son un tipo de arte totalitario que le sirvió a regímenes absolutistas para conmemorarse a sí mismos y que convierte a los observadores en espectadores pasivos. En oposición, presenta la idea de los *contramonumentos*, espacios memoriales concebidos para desafiar las premisas del monumento. Este tipo de obras pueden honrar, visibilizar, cuestionar, dialogar y

10. Silvia Rivera-Cusicanqui, *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina* (Argentina: Tinta Limón, 2015). https://tintalimon.com.ar/public/pdf_978-987-3687-13-6.pdf

11. Andrea Soto-Calderón, “El cansancio de la mirada, Contra el espectáculo”, en *Performatividad de las imágenes* (Chile: Ediciones Metáles Pesados, 2020).

12. James E. Young, “Cuando las piedras hablan”, *Puentes*, no. 1 (2000): 80-93, <https://www.comisionporlameoria.org/archivos/puentes/01puentes.pdf>

colaborar en la construcción de memoria, dando lugar a nuevas voces, cuerpos y formas de existencia, no como una única verdad sino como una historia que siempre se está reescribiendo. De este modo se puede apelar a heridas del pasado y buscar una reparación simbólica a través del arte, que incluya memorias nunca antes escuchadas y mucho menos representadas.



Otro autor que adhiere a estas ideas es Juan Ramon Barbancha quien relaciona los *contramontumentos* como espacios de memorialización y no de monumentalización, que nacen bajo una iniciativa comunitaria y no estatal, por lo tanto, propician espacios de encuentro, lugares para compartir y territorios donde reconocerse, por lo cual, según Barbancha, se genera un verdadero arte público¹³.

Esta mirada crítica sobre los monumentos que incita a crear objetos artísticos diferenciadores en el espacio público, continua bajo la idea de los *Antimonumentos*, que surge en México, pero se diferencia de teorías anteriores, al situarse en el contexto latinoamericano, destinada a abordar problemáticas propias del territorio. Según Alfonso Diaz Tovar y Lilian Ovalle, estas obras simbolizan historias que aún no han terminado, que actúan como una memoria que no está cerrada y que no ha podido acceder a la justicia¹⁴. En el caso mexicano estas instalaciones han surgido en el marco de manifestaciones populares, como es el caso de la obra *Ayotzinapa*, o *Antimonumenta*, creaciones que refieren a dilemas actuales de la sociedad, tales como la desaparición forzada, la violencia de género y los feminicidios.

Es importante señalar que los *antimonumentos* a diferencia de los monumentos, no se plantean como objetos fijos e inamovibles, ya que su condición de tiempo determinado, es algo que lo caracteriza en primera instancia. Son objetos que surgen bajo la acción colectiva, con bajos presupuestos y que su diseño y construcción es algo que está en constante discusión por los actores sociales que lo intervienen, de este modo se generan obras con el propósito de recordar un hecho reciente trágico o realizar un reclamo de justicia.

Este cuestionamiento y debate global, que se ha dado en el siglo XXI respecto a la figura de los monumentos históricos, colabora en la construcción de nuevas categorías y teorías sobre formas y acciones que permitan la intervención y apropiación del

13. Juan-Ramon Barbancha, “Resignificar al ‘héroe’, del espacio público y el contramontemento”, *[esfera pública]*, 17 de mayo de 2022, <https://esferapublica.org/resignificar-al-heroe-del-espacio-publico-y-el-contramontemento/>

14. Alfonso Diaz-Tovar y Lilian-Paola Ovalle, “Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México”, *Aletheia* vol. 8, no. 16 (2018). En memoria Académica, https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf



espacio público por parte de las comunidades, a la vez que impulsa el nacimiento de iniciativas críticas. Un ejemplo es el caso de “Monumentos Incómodos”, un proyecto creado por Patricio Mora, Roberto Manríquez, Magdalena Novoa y Bárbara Oettinger, que nace en medio del estallido social experimentado en Chile en el año 2019, el cual surge como un llamado a resignificar los espacios colectivos y criticar esta mirada de la historia “oficial” como algo homogéneo y universal a partir de la visibilización de una multiplicidad de voces, memorias e historias expresadas en el espacio público.

En el caso argentino, en el año 2010 se convoca al primer congreso nacional del movimiento *Desmonumentar a Roca*¹⁵, en la ciudad bonaerense de Junín. Según Osvaldo Bayer, esta práctica de *Desmonumentar* significa terminar con el endiosamiento del genocidio y propender a que se quiten los monumentos –instalados por la oligarquía– de personajes cuestionables de la historia oficial, ya que estos símbolos transmiten mensajes y discursos de odio y violencia¹⁶.

Por otro lado, prácticas de activismo artístico como *El Escrache* y *Abatimiento de Monumentos* buscan representar la falta de representatividad que tienen diferentes colectivos y pueblos, en contraste con las imágenes que son difundidas y circulan en la cotidianidad en el espacio público. El escrache en contraposición con el vandalismo o los actos de odio, es un tipo de manifestación que busca reivindicar o denunciar algo en particular, Rocío Sosa y Silvia García, lo ubican como una práctica artística de denuncia social con una doble dimensión discursiva y productiva, capaz de transformar condiciones sociales¹⁷. Ellas lo definen como un acto de vislumbrar lo oculto, visibilizar una problemática en particular, del mismo modo que aporta para generar un cambio o una transformación.

Todas estas teorías, categorías, ideas y acciones, demuestran cómo con el transcurso del tiempo se problematizan cada día más los símbolos o insignias que prepondera la historia oficial, más si estos están situados en el espacio público como señalamientos de una identidad latinoamericana inscrita en el concepto de una única historia y no de memorias colectivas. Señalar los monumentos *incómodos*,

15. Julio Argentino Roca se desempeñó como presidente de la nación argentina en los años 1880 hasta 1886 y 1898 hasta el año 1904. Es conocido por dirigir la campaña del desierto donde se exterminó a poblaciones originarias del sur y se restauró la esclavitud en Argentina.

16. Osvaldo Bayer, “Desmonumentar”, Página 12, 16 de mayo de 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html>

17. Rocío Sosa y Silvia García, “El escrache como prácticas artísticas de denuncia social. Un análisis sobre las experiencias de HIJOS y el GAC, Argentina” (conferencia, 2^a Jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JEIDAP), Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 6 y 7 de octubre de 2016), <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56006>

iniciar acciones para *desmonumentar, escrachar y abatir*, a la vez que crea *contramumentos y antimonumentos*, son operaciones que buscan trascender de la idea de historia moderna colonial a la idea de memoria, y múltiples memorias, donde la construcción colectiva del arte público y de las imágenes que habitan las calles, se rige sobre aquellos relatos que han querido imponer como verdaderos.



Señalamientos artísticos para la memoria y reparación simbólica

Tanto en Colombia como en Argentina la violencia desplegada durante el conflicto armado y las dictaduras han dejado huellas, fracturas y heridas que permanecen abiertas. Desapariciones, torturas, masacres y exterminios, fueron algunas de las formas en las que estas violencias se ejercieron, incluso antes del inicio de la dictadura cívico-militar-empresarial de 1976 y del nacimiento del grupo guerrillero FARC-EP en Colombia. Aun así, la Doctrina de Seguridad Nacional, de donde se desprende la noción del enemigo interno, terminó exacerbando esas violencias y estigmatizando a algunos sectores de la sociedad civil, convirtiéndolos en objetivos militares. Acompañado de la construcción de narrativas que justificaron esas violencias y se perpetraron graves violaciones a los derechos humanos. La glorificación de las Fuerzas Armadas durante la dictadura y en el marco de la política de Seguridad Democrática en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez en Colombia, son un ejemplo de esto.

Daniel Feierstein señala cómo esta doctrina se configuró en el caso colombiano:

[...] En los casos de Colombia y Perú (proceso que se traslada de algún modo en los últimos años a México) estas lógicas se entrecruzan con las políticas de lucha contra el narcotráfico, generando una confusión y superposición de conflictos y un aval cada vez mayor a la utilización de políticas represivas con la excusa de la catalogación de algunas de estas organizaciones como 'terroristas' (como la actual discusión sobre las FARC, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, o el ELN, Ejército de Liberación Nacional de Colombia) y su inclusión como parte de las nuevas estrategias globales de la 'guerra contra el terrorismo'.¹⁸

18. Daniel Feierstein, "Guerra, genocidio, violencia política y sistema concentracionario en América Latina", en *Terrorismo de Estado y Genocidio en América Latina*, comp. Daniel Feierstein (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009), 19. <https://condor-atlanta.org/wp-content/uploads/2024/01/14-Condor-Genocidio-America-Latina.pdf>



El entrecruzamiento entre el aparato ideológico y la violencia ejercida contribuyó a que hoy en día haya millones de personas afectadas. Si bien, las cifras siguen siendo un territorio en disputa, entre organizaciones de la sociedad civil y estatales, el consenso sitúa a que estás pueden incluso ser más de las que se han estimado.

Argentina retornó a la democracia en el año 1983, sin embargo, el aparato represivo siguió funcionando, siendo la década de 1990 reconocida como una época de mucha impunidad, donde se intentaron instaurar políticas del olvido mediante indultos y leyes como las de Obediencia Debida y de Punto final¹⁹. No obstante, movimientos de derechos humanos, como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, protagonizaron el reclamo de memoria, verdad y justicia, luchando contra narrativas negacionistas y buscando caminos para la transformación social. Ante los episodios de violencia de la historia argentina, en que se tiene estimado, dejó 30.400 desaparecidos²⁰, siendo este número simbólico, ya que la dictadura se caracterizó por borrar y eliminar datos, con el objetivo de no dejar registros, rastros, ni evidencias, como garantías de impunidad, lo que permite la discusión y el debate sobre la cifra²¹.

En Colombia, el conflicto armado ha dejado alrededor de 9 millones de víctimas²², cifra que aumenta con el tiempo, ya que el país todavía se encuentra inmerso en una guerra interna, por lo que sus cuestionamientos sobre la construcción de memoria y la reparación de víctimas responde a demandas actuales, que tienen que ver con el esclarecimiento de hechos violentos, la dignificación de las voces de las víctimas, y la construcción de una paz sostenible en los territorios²³.

19. La ley de punto final (23.492) emitida durante el gobierno de Raúl Alfonsín, paraliza los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura. La ley Obediencia debida (23.521) emitida un año después por el mismo gobierno, establecía una presunción de no punibilidad para miembros de las Fuerzas Armadas y de seguridad que actuaran en cumplimiento de órdenes durante la dictadura, buscando limitar la persecución judicial por crímenes cometidos en ese período.

20. La cifra corresponde a la que se incluye a los desaparecidos de la comunidad LGBTQ.

21. El término desaparecido alude precisamente a esto, en el año 1979 Jorge Rafael Videla en una conferencia de prensa dice: "Le diré que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido". Televisión pública, Discurso de Jorge Rafael Videla sobre los desaparecidos, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=PbK85XGa7EE>

22. Según el Observatorio de Memoria y Conflicto (OMC) del CNMH, informa que entre 1958 y 2023 el conflicto causó la muerte de 270.465 personas, el número de desaparecidos fue de 80.725 y el de secuestrados 38.285, los presuntos responsables han sido: paramilitares, guerrillas, agentes del Estado, grupos pos-desmovilización, entre otras clasificaciones de grupos armados. La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) determinó en febrero de 2021, que, en Colombia, al menos 6.402 personas fueron víctimas de los llamados "falsos positivos".

23. CNMH, "Hoy las víctimas son más de nueve millones", Centro Nacional de Memoria Histórica, 11 de abril de 2024. <https://centredememoriahistorica.gov.co/hoy-las-victimas-son-mas-de-nueve-millones/>



En junio de 2011, Colombia expidió la Ley 1448, conocida como la Ley de víctimas y restitución de tierras, en donde se estipula la creación del Centro Nacional de Memoria Histórica, y se le otorga la tarea de diseñar, como forma de reparación simbólica, un museo que visibilice y promueva las memorias, historias y cuerpos que ha tomado la violencia en Colombia. Este hecho es importante ya que señala cómo, en Argentina y Colombia, las experiencias de violencia han propiciado la creación de espacios y territorios de memoria²⁴, así como diferentes señalamientos y obras de arte enmarcadas en el activismo artístico²⁵. Estas propuestas nacen con el objetivo de visibilizar cómo estos episodios impactaron en la sociedad, en cada uno de sus ámbitos, tanto político, social como económico, y como a través del arte se pueden construir símbolos de memoria y resistencia, que suman a los relatos de lucha por parte de las comunidades.

Mariela Alonso menciona sobre las capacidades del arte:

[...] Si el arte es una expresión cultural que cumple no sólo una función estética sino también social y, en muchos casos, pedagógica, su componente crítico resulta fundamental, y debe estar en su base la idea del cuestionamiento permanente y la inconformidad frente a lo establecido.²⁶

De este modo este artículo propone analizar algunas obras, enmarcadas en las categorías de contra y anti monumentos, que surgen en ambos países y que dialogan con la idea de visibilizar memorias y resistencias a partir de testimonios de víctimas, sobrevivientes y sus comunidades. El estudio de los casos se realiza en diálogo con la “teoría multimodal de comunicación” presentada por Kress y Van Lewen, que incita a la creación de textos constructores de sentido en múltiples articulaciones y que, en el caso del arte, permite construir análisis contemporáneos inscribiéndose junto a los nuevos modos/medios del circuito artístico, considerando no sólo las formas y contenidos de las obras, que los autores refieren como estratos de diseño y de discurso, sino también

24. Ludmila Da Silva-Catela, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos* (La Plata: Ediciones Al Margen, 2001), <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/13718>

25. Como ejemplo de manifestaciones artísticas en Argentina está el Siluetazo (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, en colaboración con Abuelas de Plaza de Mayo y otros organismos de Derechos Humanos, 1983, Buenos Aires, Argentina), *Bicicletas por la memoria* (Fernando Traverso, 2001, Rosario, Argentina), y *Baldosas Blancas de la Memoria, la Verdad y la Justicia* (Pablo Ungaro y Florencia Thompson, 2011, La Plata, Argentina), y en el caso colombiano *Madres Terra* (MAFAPO, Carlos Saavedra y Sebastián Ramírez, 2022, Bogotá, Colombia), y *Mujeres con las botas puestas* (MAFAPO, junto a la participación de artistas plásticos de todo el país y la Fundación Rinconesarte, 2022, Bogotá, Colombia).

26. Mariela Alonso, “Aportes a un análisis crítico y descolonial de la soberanía artística en Argentina”, *Plurentes. Artes y Letras*, no. 13 (2022): 3. <https://doi.org/10.24215/18536212e048>



las instancias de producción y distribución, las cuales dejan huellas en todas las obras y objetos culturales²⁷.

Para comenzar, nos situamos en Buenos Aires, Argentina, concretamente en el Parque de la Memoria, en este lugar se encuentra emplazado el “Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado” (ver figura 1 y 2). Este proyecto surge en 1998 a partir del “Concurso Nacional de Ideas” impulsado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), del que resultó ganadora la propuesta del estudio Baudizzone, Lestard, Varas, Ferrari y Becker. El Monumento está compuesto por cuatro estelas de hormigón que contienen treinta mil placas de pórfido patagónico, de las cuales alrededor de nueve mil se encuentran grabadas con los nombres de hombres, mujeres, niñas y niños víctimas de la violencia ejercida desde el Estado entre 1969 hasta 1983.

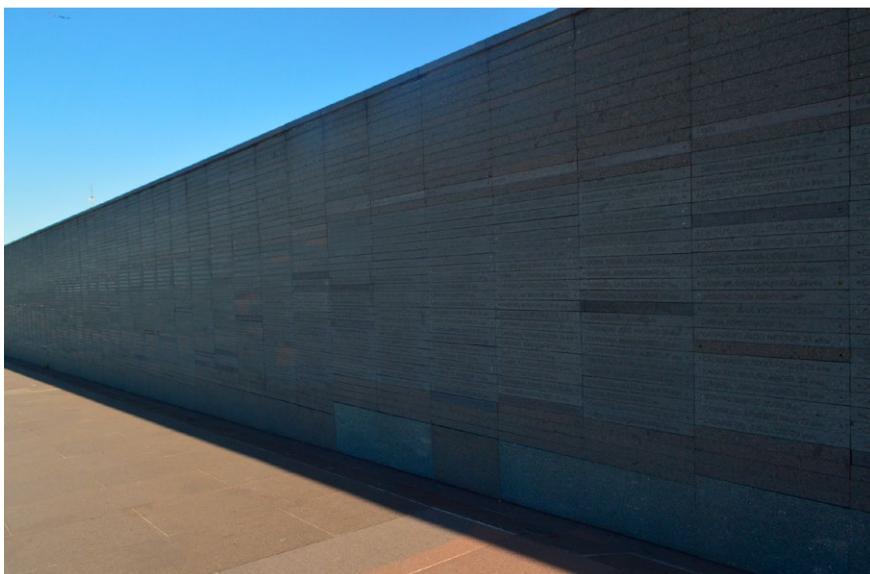
Figura 1. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

27. Gunther Kress y Theo Van-Leeuwen, *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*, trad. Laura H. Molina (Londres: Arnold, 2001), 1-23. https://textosafda.files.wordpress.com/2023/03/kress_van_leeuwen_discurso_multimodal.pdf

Figura 2. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Valentina Cuesta-Casas / Mariela Alonso
Sembrar memoria en el espacio público

Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

Andrea Giunta señala que el período elegido fue consensuado por organismos de Derechos Humanos, teniendo en cuenta que la inscripción de la dictadura correspondió a un plan sistemático previo a 1976, donde se experimentó por igual episodios de violencia²⁸. Los nombres grabados se encuentran ubicados cronológicamente, por año de desaparición, y por orden alfabético (ver figura 3); además, se indica la edad de las víctimas y se señala los casos de mujeres embarazadas (ver figura 4). Este lugar de memoria no pretende cerrar heridas ni suplantar la verdad y la justicia, sino constituirse en un lugar de recuerdo, homenaje y testimonio, por lo cual los nombres inscritos en esta obra, colaboran para reflexionar y conocer las entidades que existen detrás del número, a la vez que constituye un espacio de luto, para quienes no tuvieron tumba, donde sus familiares y amigos, puedan conmemorar y realizar rituales de homenaje, como la construcción de pequeños altares con flores de papel o naturales (ver figura 5).

28. Andrea Giunta, "Arte, memoria y derechos humanos en Argentina", *Artelogie*, no. 6 (2014): 1-29. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>



Figura 3. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

Figura 4. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

Figura 5. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.



Valentina Cuesta-Casas / Mariela Alonso
Sembrar memoria en el espacio público

El Monumento a las víctimas se planeó a partir de un espacio que guarda un profundo significado, reconocido por ser el lugar donde la dictadura arrojaba a personas detenidas con el fin de desaparecer los cuerpos, en los llamados “vuelos de la muerte”. El diseño dialoga con el paisaje del parque, aludiendo a la idea de corte y de herida abierta en medio de una colina de césped, esto en representación de la fractura que causó la violencia ejercida por el Estado. Su inauguración se llevó a cabo el 7 de noviembre de 2007, en un acto que contó con la presencia de autoridades nacionales, de la Ciudad de Buenos Aires y representantes de organismos de Derechos Humanos. El espacio permanece abierto al público todos los días de 10 a 18 hs con entrada libre y gratuita. Su objetivo es que las generaciones actuales y futuras que lo visiten tomen conciencia del horror cometido por el Estado y de la necesidad de velar porqué Nunca Más se repitan hechos semejantes.

La construcción discursiva de esta obra, así como su relación con lo simbólico del territorio que habita, posibilita generar un mayor grado de sensibilidad en el espectador que la recorre, colaborando a que este se cuestione e interrogué sobre el lugar, las fechas, los nombres y los espacios vacíos. Este último aspecto es de vital importancia, porque permite relacionar esta producción con la idea de contramonomento, al no presentarse como un objeto finalizado, sino al que se le van agregando nuevos casos en la medida que van apareciendo (ver figura 6).



Figura 6. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas, Parque de la Memoria (Buenos Aires, Argentina), 7 de abril de 2024.

Ejercicio que muestra como una lucha inacabada, de diferentes actores sociales siguen persistiendo por la verdad y la justicia. Estela Shindel menciona:

[...] La existencia de un lugar central del recuerdo que reúna a todos los nombres de los caídos resulta fundamental, tanto como reconocimiento público hacia las víctimas como para el homenaje individual de sus allegados. Al mismo tiempo los nombres como marca ineludible de identidad ayudan a restablecer la dignidad de las víctimas, así como a dar una dimensión más humana a las cifras abstractas.²⁹

Un proyecto elaborado bajo esta premisa involucra la recepción y colaboración de diferentes sectores de la sociedad, por lo cual el diálogo y lo colectivo está presente desde su planificación, otro rasgo más, relacionado con los contramovimientos como estructuras de sensibilidad, formas de socialización y actos de transmisión³⁰. Además del hecho de que es una obra de arte público pensada completamente para la memoria, inmersa en un parque que tiene el mismo fin.

29. Estela Shindel, "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano", *Política y Cultura, primavera*, no. 31 (2009): 77, <https://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n31/n31a5.pdf>

30. Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (Buenos Aires: Ariel, 2014), <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387052690025>



Otro caso de estudio se presenta en el marco de una ciudad estudiantil como es la ciudad de La Plata, en el que se encuentran una gran diversidad de expresiones, manifestaciones y activismos artísticos que se centran en reivindicar luchas sociales. Como es el caso del “Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo” (figuras 7 y 8), que se realizó en la fachada de la Facultad de Artes sede Fonseca (FDA), de La Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Figura 7. Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo



Fuente: fotografía de Centro de Estudiantes ALBA (La Plata, Argentina), 21 octubre de 2015.

Figura 8. Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo



Fuente: fotografía de Centro de Estudiantes ALBA (La Plata, Argentina), 21 octubre de 2015.



Esta sede se encuentra construida sobre un predio que antes pertenecía al ejército y funcionó como distrito militar. La Universidad de La Plata lo adquirió en 1994 y en él se construyeron las Facultades de Artes, Trabajo Social y el Bachillerato de Bellas Artes. El nombre de sede Fonseca se le da en honor a un ex-alumno de la carrera de cine, asesinado en la última dictadura militar (1976-1983), Néstor Fonseca.

El mural fue realizado de forma participativa en tres días, el cual es un homenaje a la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo, a través de la representación de un periodo histórico como fue la implementación del índice de abuelidad, siendo considerado este un momento bisagra de utilizar el ADN para encontrar a los nietos. Su diseño se elaboró en el marco de la tercera bienal universitaria de arte y cultura de la UNLP, donde se preparó un proyecto que reflexionara sobre la memoria. Participaron el Colectivo BLEE, Tono Cruz, Giuliana Conte, la Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental de la FDA (UNLP), en colaboración con Las Abuelas de Plaza de Mayo.

Se planeó utilizar como base una fotografía tomada en 1983, que inmortaliza el momento en el que la doctora Marie Claire King en su estudio de Seattle, muestra a Estela de Carlotto y Nelly Navaja, la probeta que contenía la prueba del descubrimiento del “El índice de abuelidad” (ver figura 9), una fórmula que permite establecer una relación familiar entre primeras y segundas generaciones. Dando un paso gigante en la búsqueda de desaparecidos a nivel mundial, gracias a este adelanto científico social, se creó un banco de datos de ADN, que aún prevalece unos 50 años más, facilitando de esta manera la búsqueda de desaparecidos a nivel mundial.

Figura 9. Descubrimiento del “índice de abuelidad”



Fuente: fotografía de Archivo de la Plaza de Mayo.

N. de A. La genetista Mary Claire King explica a las Abuelas Estela de Carlotto y Nélida Navajas cómo se determina el “índice de abuelidad”.



Esta obra se encuentra inmersa en el contexto de la Universidad Pública, donde los debates acerca de la construcción de memoria y el apoyo a organismos de derechos humanos, se hacen presentes desde las paredes de sus edificios. Es una producción que busca generar cuestionamientos e interrogantes en los alumnos y transeúntes sobre un momento importante de su historia reciente. Hoy en día, el mural continúa en la fachada de la FDA, siendo una obra que cumple 8 años desde su realización, y en la que se puede percibir el paso del tiempo, como el desgaste de la pintura (ver figura 10). Aspecto relevante ya que se vincula con la categoría de Antimonumento, como una obra que busca señalar el inicio de una lucha por la restitución y recuperación de las identidades de los nietos robados en la última dictadura³¹.

Figura 10. Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo



Fuente: fotografía de Valentina Cuestas Casas (La Plata, Argentina), 4 de abril de 2024.

Al estar inmersa en un espacio público, sujeta a diferentes factores climáticos, es una propuesta que no aspira a perdurar más de lo que sus condiciones de posibilidad la habiliten, también dependiendo de si un nuevo colectivo decide intervenir la pared con algún nuevo mural.

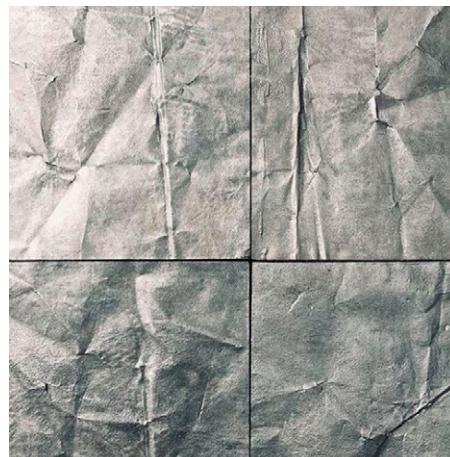
31. Hijos e hijas robados de mujeres y cuerpos gestantes durante la dictadura. Las personas nacidas entre 1975 y 1983 que tienen dudas sobre su origen pueden acercarse a Abuelas o a la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CoNaDI).



En Bogotá, Colombia se encuentra el caso de una obra, que ya de por si se reconoce a sí misma como un *contramonumento* “Fragmentos, espacio de arte y memoria”, una obra de la artista plástica Doris Salcedo, que se integra al Ministerio de Cultura y el Museo Nacional de Colombia.

Salcedo desarrolla esta obra en colaboración con mujeres víctimas de violencia sexual³² por parte de actores armados del país, donde a partir del metal fundido de las armas entregadas por las FARC³³, se construyen láminas y baldosas (ver figura 11) que se destinan a ser el suelo o piso de un nuevo espacio para la memoria, verdad y reparación simbólica. El contexto de elaboración de esta obra, contribuye en la potencia de su mensaje y discurso, ya que manifiesta una forma de violencia naturalizada en el marco de la guerra, como es la violencia sexual, una práctica emprendida por actores armados como una forma de dominación y opresión sobre los cuerpos, estos actos corresponden a crímenes de lesa humanidad, que se tipifican dentro de la violencia de género.

Figura 11. Contramonumento *Fragmentos* de Doris Salcedo



Fuente: fotografía tomada del sitio web del Museo Nacional de Colombia (Bogotá, Colombia), 2017.

32. Según el Observatorio de Memoria y Conflicto (OMC) del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) entre 1959 y 2020 se han registrado 15.760 víctimas de violencia sexual en el marco del conflicto armado, de las cuales el 61,8 % son mujeres y el 30,8 % niñas y adolescentes (el 92,6 % del total). CNMH, “Un 30% de las víctimas de violencia sexual en el conflicto armado son niñas o adolescentes”, Centro Nacional de Memoria Histórica, 19 de junio de 2021, <https://centrodememoriahistorica.gov.co/un-30-de-las-victimas-de-violencia-sexual-en-el-conflicto-armado-son-ninas-o-adolescentes/>

33. Producto del Acuerdo de paz firmado en el 2016, entre el gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)



Esta obra es creada con la intención de propiciar un espacio de reflexión acerca de los efectos y rupturas del conflicto armado colombiano, la cual, al contrario de un monumento que en su visión tradicional se construye como modo de conmemorar un acontecimiento histórico –al ubicarlo como suelo– permite a los espectadores pararse sobre una realidad; enlaza los conceptos de superficie, silencio, vacío y ruina, dándole un carácter plenamente conceptual a esta superficie de metal (ver figura 12).

Figura 12. Contramemoramiento *Fragmentos* de Doris Salcedo



Fuente: fotografía de Juan Fernando Castro (Bogotá, Colombia), 2017.

La artista diseñó un espacio que propusiera diálogos a partir de las rupturas que el conflicto ha generado, reconociendo las experiencias extremas sufridas por millones de colombianos. “Fragmentos” se presenta simultáneamente como una obra de arte viva, un lugar de memoria y un espacio de creación artística. El espacio presenta el vacío y la ausencia como elementos inherentes a la obra, pues es justamente a partir de estos elementos que se evidencia y recuerda el inevitable vacío que deja la guerra.

Este espacio de conmemoración se ha dispuesto entonces como un lugar físico, gratuito y abierto al público para reflexionar a través de procesos artísticos sobre las múltiples memorias del conflicto. Su objetivo no es generar una mirada única sobre la historia, sino dar pie a diversas lecturas que promuevan diálogos difíciles, provocadores y, por ende, reflexivos. Por medio de una programación que reúne exposiciones artísticas, actividades culturales, conferencias y talleres, el espacio propone una reflexión participativa en torno a la relación entre el arte y la memoria, entendiendo el arte y la cultura como escenarios de posibilidades para la reconciliación.



Por último y en el marco de las nuevas discusiones que se están generando en Colombia sobre la reparación y reconocimiento de víctimas, se encuentra el proyecto “Un monumento posible: 6.402 razones para no olvidar”, presentado por el colectivo Madres de Soacha (MAFAPO). El colectivo de mujeres se fundó en el año 2008, ante la desaparición de sus hijos en Soacha y Bogotá y el relato establecido por el Estado donde se los señaló como guerrilleros.

Las falsas acusaciones impulsaron a las Madres de Soacha a emprender una intensa lucha por la verdad y la justicia, donde se enfrentaron al Estado y a sus agentes, responsabilizándolos por el asesinato de sus hijos. Las Madres encontraron en el arte una alternativa que les permite ser escuchadas y visibilizar el plan sistemático que se realizó con los llamados “Falsos Positivos”³⁴ hacia jóvenes pertenecientes a familias de escasos recursos.

Al respecto Rodríguez Neira sostiene:

[...] A través del arte y sus constantes pronunciamientos, las madres de los falsos positivos de Soacha y Bogotá lograron ser escuchadas hasta un punto en el que llenaron plazas públicas y espacios educativos como museos, universidades y colegios, para hablar sobre sus hijos, contar sus historias y denunciar a los agentes del Estado que querían quedar impunes sin entregar verdad sobre los hechos ni repararlas.³⁵

Desde entonces este colectivo se ha caracterizado como un grupo que se levanta frente a la injusticia, se han convertido en actores sociales ejemplo de resistencia y han iniciado acciones en busca de memoria, verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición.

Gutiérrez Rodríguez cuenta sobre las luchas memoriales llevadas a cabo por MAFAPO, donde expone cómo ellas se han encargado de movilizar una memoria subterránea en oposición a la hegemónica, donde se encargan de visibilizar que, a pesar de esa proyección que se instaura sobre las fuerzas armadas (en el marco de la guerra fría y la doctrina de seguridad nacional) como salvadoras, las Madres

34. Se reconoce como falsos positivos a aquellas víctimas, civiles y bajas en combate, que se les hizo pasar como guerrilleros por parte del Ejército Nacional de Colombia.

35. Jhordan-Camilo Rodríguez-Neira, “Construcción de Memoria a través del arte. El caso de las madres de Soacha y Bogotá (MAFAPO)” (tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2021), 10, <https://apidspace.javeriana.edu.co/server/api/core/bitstreams/a108f907-f70c-472a-ad59-dab0dd3ef037/content>

los señalan como victimarios en los casos de los “Falsos Positivos”³⁶. Además, menciona que este colectivo a través del arte, encontró un soporte de movilización de relatos, de denuncia, de resistencia, de duelo y de sanación del dolor.

Dentro del anterior contexto es que se presenta este proyecto de monumento, donde se plantea realizar un homenaje a las víctimas de las ejecuciones extra-judiciales realizadas por el Ejército colombiano durante la política de seguridad democrática implementada durante el gobierno nacional de Álvaro Uribe Vélez, posteriormente, denominados “falsos positivos” por la prensa corporativa.

Para la realización de este diseño, las madres participaron en diez laboratorios de investigación y creación en los que junto a artistas y arquitectos conceptualizaron y diseñaron la obra con el propósito de contribuir a la reparación y dignificación de las víctimas desde lo simbólico. Se decidió construir la propuesta a partir del cuerpo de la mujer, del nacimiento y de la relación con sus hijos. Este monumento, pensado como un parque en Soacha, rodeado de árboles y caminos, se concibe como una especie de reserva de la memoria. El monumento se conceptualiza en torno a los conceptos de camino, vientre, desenterrar, arraigo, desarraigado, memoria y esperanza (ver figura 13). Se tiene planeado ser un lugar donde las personas puedan ir en familia, reflexionar y hacerse preguntas acerca de los Falsos Positivos, el monumento tendrá la posibilidad de realizar exposiciones permanentes, presentaciones artísticas y recorridos.

Bajo la premisa de esta investigación que señala a los monumentos como formas de arte inscritos bajo la noción de historia moderna colonial, consideramos que este proyecto, por su iniciativa y mensaje, se encuadra en la categoría de contramonumento. Al ser una propuesta situada, responde a una problemática y a demandas específicas. Este proyecto se presenta como la construcción de un espacio público por y para las memorias, lo cual representa un enorme logro en su lucha, ya que la construcción de este tipo de lugares fomenta, visibiliza, sostiene y representa las historias que se intentaron ocultar y olvidar. En ese sentido, teniendo en cuenta los contramonumentos y antimonumentos señalados en este artículo, se puede distinguir una serie de características que todos tienen en común, y que refuerzan la idea del porqué no deben ser clasificados como monumentos históricos.



36. Carlos-Arturo Gutiérrez-Rodríguez, “La lucha contra el olvido de las Madres de ‘Falsos Positivos’ de Soacha y Bogotá (MAFAPO): condiciones y formas de movilizar una memoria subterránea (2008-2018)”, *Aletheia* vol. 11, no. 21 (2020): e080, <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122199>



Figura 13. Maqueta del diseño final de “Un monumento posible: 6,402 razones para no olvidar”



Fuente: fotografía tomada del Ministerio de Cultura de Colombia (Bogotá, Colombia), 15 de diciembre de 2023.

Por un lado, está el hecho de que todos pretenden dar visibilidad a sujetos, cuerpos y comunidades en el marco de sus propias experiencias relacionadas bajo contextos represivos y violentos. En cada una de las obras mencionadas, se nota cómo se le da representatividad a diferentes colectivos que se agrupan bajo experiencias comunes. En el caso del “Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado”, se realiza un homenaje a los desaparecidos durante la última dictadura; en el “Mural Homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo” se conmemora la lucha histórica de las Abuelas de Plaza de Mayo, en particular, su combate por la restitución de las identidades de los nietos sustraídos. En el contramonomento “Fragmentos, espacio de arte y memoria”, se construye un lugar para la reflexión sobre el conflicto armado y sus víctimas, señalando en particular a las víctimas de violencia sexual; y, por último, en el proyecto “Un monumento posible: 6.402 razones para no olvidar”, se honra a las víctimas de los llamados Falsos positivos y la lucha que han emprendido las Madres de Soacha por la verdad y la justicia.

Todas estas propuestas se desarrollan bajo la premisa del diálogo, en donde no aparece un ente que determina qué es verdad y cuál es la historia verdadera, sino que se articulan a partir de la idea de construir memorias colectivas, es decir, múltiples memorias habitan un mismo espacio, construyen sentidos y posibilitan una reparación para los individuos, pueblos y comunidades.

A su vez, estas prácticas artísticas, no solo visibilizan y representan, sino que incluyen en su diseño y elaboración a las mismas comunidades, de este modo son



obras que nacen a partir del debate y que involucran a diferentes actores sociales, como: víctimas, sobrevivientes, familiares, organizaciones de derechos humanos, artistas, activistas, arquitectos, entre otros. Por lo tanto, el sostenimiento de estas obras trasciende de la idea de una política ejercida por un gobierno y se fundamenta en la postura de producciones generadas por la sociedad, sujetas a la discusión y a la inclusión de nuevos testimonios que puedan implicar una reconceptualización.

Además, cada obra se presenta para generar reflexión, no como una imposición estatal, sino como lugares para debatir y concientizar sobre episodios violentos, en donde se busca la reparación simbólica y la no repetición. Aparecen entonces estos señalamientos en el espacio público como territorios vivos para la memoria en contacto con sus pueblos, esto se logra a través de diferentes iniciativas que propician el constante acercamiento hacia las personas, enmarcadas en exposiciones artísticas, actividades culturales, conferencias, talleres, o al estar inmersas en lugares que propician el diálogo y la discusión. Hechos que alejan de la idea de monumentos históricos que se cobijan bajo la figura de arte tradicional aurático y se sostienen como intocables o incuestionables y, por lo tanto, no desarrollan sentimientos de cercanía, sino que se mantienen lejanos e imponentes.

Conclusiones

El artículo abordó el análisis de obras que siembran memoria en el espacio público y que procuran visibilizar identidades colectivas con el fin de acercar formas de reparación simbólica de la violencia institucional ejercida en distintos momentos por el Estado de Argentina y de Colombia. Se concluye que el espacio público como soporte de luchas sociales evidencia la importancia de darle legitimidad en imágenes a relatos y símbolos de resistencia. El arte público ligado a la consigna “Memoria, Verdad y Justicia”, considerado como forma de acción política, permite reflexionar acerca de la violencia instituida en nuestros países, lo que es parte de su historia y de la identidad de sus habitantes y que requiere ser contemplado en la pluralidad de cuerpos, sujetos y pueblos afectados, anclados en sus propias experiencias.

La violencia física y simbólica perpetrada en América Latina es fruto de una reproducción de nociones racistas, clasistas y machistas, las cuales están presentes en los imaginarios colectivos de las sociedades, y en consecuencia se puede rastrear en la historia cómo dichas ideas repercuten en procesos de aniquilamiento represivo, guerra y terrorismo de Estado³⁷.

37. Feierstein, “Guerra, genocidio, violencia política”.



Mario Rufer plantea que los estados-nación modernos fueron consolidados bajo pilares coloniales, y que en función de implementar un sentimiento de pertenencia se presentó un único concepto de cultura, de nación, de lengua y de religión, es decir, los estados nacionales fueron los encargados de enunciar una representación de sus habitantes, y dicha representación en Latinoamérica, fue expuesta por las élites criollas, por lo cual producen una única mirada homogénea que implementa formas de racialización excluyente, modalidades de heteronormatividad de género, conjuros performativos del patriarcado en el derecho y formaciones peculiares del discurso liberal³⁸.

La colonialidad que está presente en todos los ámbitos de lo social, requiere ser cuestionada desde cada área y cada campo, en el caso del arte, esto implica problematizar discursos, instituciones, prácticas, agentes y agenciamientos. Bajo el paradigma “señalar, desmonumentar, escrachar y abatir” monumentos públicos, así como crear *contramonumentos* y *antimonumentos*, da lugar a nuevos lugares de enunciación, es decir, permite cuestionar esas representaciones que se han dado históricamente de comunidades y poblaciones, a la vez que visibiliza la diversidad y multiculturalidad local presente en los territorios latinoamericanos, la cual está registrada en nuestra cultura visual por una única mirada excluyente, homogénea y colonial³⁹.

En este sentido, el arte se establece como una herramienta de comunicación política que posibilita visibilizar luchas y resistencias enmarcadas en sus experiencias, donde es posible indagar, criticar y sacar a la luz historias diferentes que no son parte de la memoria colectiva. Magdalena Pérez Balbi menciona sobre las prácticas artísticas que generan cruces entre arte y política: “lo político-crítico de una obra o práctica artística depende de condiciones contextuales y emplazamientos, de marcos y fronteras con los que discute y entre los que discurre”⁴⁰. Nos advierte de la importancia de pensar estas prácticas, como manifestaciones situadas, que generan sus propios debates y se inscriben bajo problemáticas particulares, ligadas a luchas, resistencias, cuerpos y comunidades específicas.

38. Mario Rufer, “Nación y condición poscolonial: sobre memoria y exclusión en los usos del pasado”, en *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, coord. Karina Bidaseca, 275-296 (Buenos Aires: CLACSO; IDAES, 2016), <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20160210113648/genealogias.pdf>

39. Nicolas Mirzoeff, *Una introducción a la Cultura Visual* (Buenos Aires: Paidós, 2003). <http://www.martinezsilva.com/uam/NicolasMirzoeff.pdf>

40. Magdalena-Inés Pérez-Balbi, “¿Puede la historia del arte contener al activismo? Una mirada desde prácticas y teorías locales”, en *La constitución de las disciplinas artísticas. Congreso internacional: La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones*, ed. G. Gustavino (La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes), 151, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.6568/pm.6568.pdf>.



La aparición de señalamientos artísticos para la memoria y reparación simbólica es de vital trascendencia ya que involucra la revalorización del concepto de múltiples memorias inscritas bajo paradigmas violentos. Es por esto que hay que propiciar el sostenimiento, la financiación, y la creación de nuevas iniciativas que sigan trayendo a colación nuevos temas y relatos situados con comunidades específicas y sus propias experiencias.

La existencia de estos espacios colabora en la lucha por la memoria, la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición, y se posicionan en contra de posturas negacionistas que apuntan hacia el olvido y la impunidad⁴¹. Sin embargo, la discusión y el debate sobre estos temas son algo que se tienen que seguir presentando y cuestionando. En Colombia, uno de los mayores debates corresponde a incitar la creación de este tipo de lugares, en espacios más itinerantes, que hayan sido atravesados por el conflicto. Ya que la idea de posicionar estos territorios en el marco de la capital bogotana, aleja a las comunidades de acercarse y apropiarse de estos espacios, que no se sitúan en sus territorios.

Para finalizar, es importante recalcar que la historia moderna oficial nace como un relato, que pretende ordenar hechos del pasado, como una visión universal que se impone en búsqueda de transformar la identidad de un pueblo. A este relato se opone la idea de múltiples memorias que incitan a la acción y movilización para conformar visiones múltiples. La guerra y la dictadura son episodios históricos que han transformado e impactado en las sociedades de Argentina y Colombia, en donde ante la violencia institucional y de actores armados, los pueblos encontraron en el arte formas y alternativas para obtener visibilidad, de este modo el arte se constituye como un soporte de movilización de memorias, incluso cuando estas últimas intentan ser borradas de la historia.

Producciones artísticas inscritas en el espacio público adquieren un mayor alcance y una mayor incidencia en los espectadores. La idea de construir territorios de memorias junto a prácticas artísticas implica establecer diálogos sobre la soberanía artística en pos de apropiarnos de nuestras propias imágenes, discutirlas y construirlas desde lo colectivo y comunitario.

41. Como es el caso del presidente actual de Argentina, Javier Milei, quien en múltiples discursos ha negado los 30.000 desaparecidos, y ha señalado que en Argentina se atravesó por una guerra, minimizando la sistematización, el ejercicio del terror, y el accionar represivo por parte del Estado argentino. En Colombia también el reconocimiento de los nueve millones y de los Falsos Positivos no han sido aceptados e incluso negados por parte de algunos sectores, próximos a la extrema derecha, afines a Álvaro Uribe Vélez. Iván Duque durante su presidencia nombró a Darío Acevedo como director del Centro de Memoria Histórica, quien ha sido criticado por intentar silenciar una parte de la historia nacional, e inclusive, por manifestar que en Colombia no existía un conflicto armado.



Bibliografía

- [1] Alonso, Mariela. “¿Un arte latinoamericano?”. En *Figuraciones de una modernidad descentrada. Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)*, compilado por María de los Ángeles De Rueda y Magdalena Pérez-Balbi, 147-150. La Plata: EDULP, 2018. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69402>
- [2] Alonso, Mariela. “Aportes a un análisis crítico y descolonial de la soberanía artística en Argentina”. *Plurentes. Artes y Letras*, no. 13 (2022). <https://doi.org/10.24215/18536212e048>
- [3] Alonso, Mariela y Rocio Sosa. “La experiencia de la modernidad”. En *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)*, compilado por Mariela Alonso y Rocio Sosa. La Plata: [en imprenta], 2024. <https://blogs.ead.unlp.edu.ar/visuales3/files/2024/03/2024-La-experiencia-de-la-modernidad-Alonso-M-y-Sosa-R.pdf>
- [4] Alonso, Mariela. “Herramientas descoloniales para una reinterpretación de las artes visuales”. En *Miradas críticas de la colonialidad. Las artes visuales en América Latina y Europa (1780-1950)*, compilado por Mariela Alonso y Rocio Sosa. La Plata: en imprenta, 2024. <https://textosafda.files.wordpress.com/2024/03/2024-alonso-mariela-herramientas-descoloniales-para-una-reinterpretacion-de-las-artes-visuales.pdf>
- [5] Andruchow, Marcela y Pamela-Sofía Dubois. “Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido”. *Aletheia* vol. 13, no. 25 (2022): e137. En Memoria Académica, https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15243/pr.15243.pdf
- [6] Ballesteros, Flores. “Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización”. *Revista Huellas* vol. 3, no. 3 (2003): 31-44. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf
- [7] Barbancha, Juan-Ramon. “Resignificar al ‘héroe’, del espacio público y el contramonumento”, [esfera pública], 17 de mayo de 2022. <https://esferapublica.org/resignificar-al-heroe-del-espacio-publico-y-el-contramonumento/>
- [8] Bayer, Osvaldo. “Desmonumentar”, Página 12, 16 de mayo de 2010. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-145745-2010-05-16.html>
- [9] CNMH. “Observatorio de Memoria y Conflicto”. Centro Nacional de Memoria Histórica, fecha de corte 30 de junio 2023. <https://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>



- [10] Da Silva, Catela-Ludmila. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2001. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/13718>
- [11] Diaz-Tovar, Alfonso y Lilian-Paola Ovalle. “Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México”. *Aletheia* vol. 8, no. 16 (2018). En memoria Académica, https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf
- [12] Escobar, Ticio. “Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguayo”. En *Las otras modernidades*, compilado por Ticio Escobar, 1-16. Asunción, 1998. <https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>
- [13] Feierstein, Daniel. “Guerra, genocidio, violencia política y sistema concentracionario en América Latina”. En *Terrorismo de Estado y Genocidio en América Latina*, compilado por Daniel Feierstein, 9-32. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. <https://condor-atlanta.org/wp-content/uploads/2024/01/14-Condor-Genocidio-America-Latina.pdf>
- [14] Giunta, Andrea. “Arte, memoria y derechos humanos en Argentina”. *Artelogie*, no. 6 (2014): 1-29. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>
- [15] Gutiérrez-Rodríguez, Carlos-Arturo. “La lucha contra el olvido de las Madres de ‘Falsos Positivos’ de Soacha y Bogotá (MAFAPO): condiciones y formas de movilizar una memoria subterránea (2008-2018)”. *Aletheia* vol. 11, no. 21 (2020): e080. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122199>
- [16] Kress, Gunther y Theo Van-Leeuwen. *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*, traducido por Laura H. Molina. Londres: Arnold, 2001. https://textosafda.files.wordpress.com/2023/03/kress_van_leeuwen_discurso_multimodal.pdf
- [17] Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.
- [18] Messina, Luciana. “Lugares Y políticas De La Memoria. Notas teórico-metodológicas a Partir De La Experiencia Argentina”. *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, no. 13 (2019): 59-77. <https://doi.org/10.7203/KAM.13.12418>
- [19] Mirzoeff, Nicolas. *Una introducción a la Cultura Visual*. Buenos Aires: Paidós, 2003. <http://www.martinezsilva.com/uam/NicolasMirzoeff.pdf>
- [20] Pérez-Balbi, Magdalena-Inés. “¿Puede la historia del arte contener al activismo? Una mirada desde prácticas y teorías locales”. En *La constitución de las disciplinas artísticas. Congreso internacional: La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones*, editado por G. Gustavino, 146-154. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.6568/pm.6568.pdf>



- [21] Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 285-326. Buenos Aires: CLACSO, 2014. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>
- [22] Rivera-Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Argentina: Tinta Limón, 2015. https://tintalimon.com.ar/public/pdf_978-987-3687-13-6.pdf
- [23] Rodríguez-Neira, Jhordan-Camilo. “Construcción de Memoria a través del arte. El caso de las madres de Soacha y Bogotá (MAFAPÓ)”. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2021. <https://apidspace.javeriana.edu.co/server/api/core/bitstreams/a108f907-f70c-472a-ad59-dab0dd3ef037/content>
- [24] Rufer, Mario. “Nación y condición poscolonial: sobre memoria y exclusión en los usos del pasado”. En *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, coordinado por Karina Bidaseca, 275-296. Buenos Aires: CLACSO, IDAES, 2016. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20160210113648/genealogias.pdf>
- [25] Sosa, Rocío y Silvia García. “El escrache como prácticas artísticas de denuncia social. Un análisis sobre las experiencias de HIJOS y el GAC, Argentina”. Conferencia, 2^a d Nacional de La Plata, Argentina, 6 y 7 de octubre de Jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales (JEIDAP), Universidad 2016. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56006>
- [26] Soto-Calderón, Andrea. “El cansancio de la mirada”. En *Performatividad de las imágenes*, 13-16. Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- [27] Soto-Calderón, Andrea. “Contra el espectáculo”. En *Performatividad de las imágenes*, 17-22. Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- [28] Shindel, Estela. “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano”. *Política y Cultura, primavera*, no. 31 (2009): 65-87. <https://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n31/n31a5.pdf>
- [29] Young, James. “Cuando las piedras hablan”. *Puentes*, no. 1 (2000): 80-93. <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/puentes/01puentes.pdf>



Dossier

*Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales
en torno a la memoria de la violencia en América Latina*

Narrativas afro-brasileñas: reflexiones en *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus

Murilo Santos-Júnior
Ana Mércia dos Santos





Narrativas afro-brasileñas: reflexiones en *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.113994>

Murilo Santos-Júnior**
Ana Mércia dos Santos***

Resumen: se examina la obra autobiográfica *Quarto de Despejo: Diario de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus. Cómo desde la experiencia de la autora, al ser una mujer negra y pobre, residente en una favela, introduce a la descripción de las injusticias que afectan a los que residen en ellas. El artículo procede con un estudio crítico sobre la narrativa para identificar temas como la pobreza, el hambre, la violencia y las luchas cotidianas que enfrenta una mujer negra, madre soltera y residente en la periferia. En el transcurso del abordaje, se identifica el uso de los recuerdos y vivencias personales de la autora para denunciar la injusticia social y defender los espacios marginalizados; transforma sus experiencias en una narrativa colectiva, revela la violencia sistemática y estructural que perpetúa la desigualdad en las favelas de Brasil, apoyándose de *afrografías* como herramientas de resistencia y testimonio de las experiencias de la diáspora africana en las favelas, contrarrestando las narrativas predominantes y

* **Recibido:** 19 de abril de 2024 / **Aprobado:** 12 de septiembre de 2024 / **Modificado:** 24 de septiembre de 2024. Resultado de investigación del Proyecto de Iniciación Científica realizado en la Universidad Federal de Sergipe, sin financiación.

** Estudiante de maestría en Literatura Comparada por el programa de posgrado en Letras de la Universidad Federal de Sergipe (Brasil), becario de CAPES. Licenciado en Letras portugués y profesor voluntario de Literatura Brasileña en la misma universidad.  Conceptualización, análisis formal del artículo, validación, redacción del borrador original, escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0009-0009-1182-5765>  murilojuniorufs@gmail.com

*** Estudiante de maestría en Literatura Comparada del programa de posgrado en Letras de la Universidad Federal de Sergipe (Brasil). Becaria de CAPES. Licenciada en Letras español por la misma.  Conceptualización, análisis formal del artículo, redacción del borrador original, escritura, revisión, edición y aprobación de la versión final  <https://orcid.org/0009-0000-3907-3483>  academicaanamerica@gmail.com

Cómo citar / How to Cite Item: Santos-Júnior, Murilo y Ana Mércia dos Santos. "Narrativas afro-brasileñas: reflexiones en *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 19 (2024): 106-128. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.113994>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



recalca la urgencia de resolver los problemas sociales que enfrenta Brasil hasta nuestros días. El estudio llevado a cabo se apoya de teorías relevantes del autor Silvio Almeida (2018) en *Racismo Estrutural* y la autora Grada Kilomba (2019) en *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*.

Palabras-clave: Literatura Afro-brasileña; Carolina Maria de Jesus; Memórias; favela.

Afro-Brazilian narratives: reflections on *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* by Carolina Maria de Jesus

Abstract: the autobiographical work *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* by Carolina Maria de Jesus is examined. How, from the author's experience as a poor black woman living in a favela, she introduces the description of the injustices that affect those who reside in them. The article proceeds with a critical study of the narrative to identify themes such as poverty, hunger, violence and the daily struggles faced by a black woman, single mother and resident in the periphery. In the course of the approach, the use of the author's memories and personal experiences to denounce social injustice and defend marginalized spaces is identified; she transforms her experiences into a collective narrative, revealing the systemic and structural violence that perpetuates inequality in the favelas of Brazil, relying on afrographies as tools of resistance and testimony of the experiences of the African diaspora in the favelas, countering the predominant narratives and emphasizing the urgency of solving the social problems that Brazil faces today. The study carried out is supported by relevant theories from the author Silvio Almeida (2018) in *Racismo Estrutural* and the author Grada Kilomba (2019) in *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*.

Keywords: Afro-Brazilian Literature; Carolina Maria de Jesus; Memories; favela.

Narrativas afro-brasileiras: reflexões em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus

Resumo: examina a obra autobiográfica *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* de Carolina Maria de Jesus. Como a experiência da autora como mulher negra e pobre que vive em uma favela introduz a descrição das injustiças que afetam aqueles que vivem lá. O artigo prossegue com um estudo crítico da narrativa para identificar



questoes como a pobreza, fome, violência e as lutas cotidianas enfrentadas por uma mulher negra, mãe solteira e residente na periferia. No decorrer da abordagem, identificamos o uso das memórias e experiências pessoais da autora para denunciar a injustiça social e defender espaços marginalizados; ela transforma suas experiências em uma narrativa coletiva, revelando a violência sistêmica e estrutural que perpetua a desigualdade nas favelas do Brasil, apoiando-se nas afrografias como ferramentas de resistência e testemunho das experiências da diáspora africana nas favelas, contrariando as narrativas predominantes e enfatizando a urgência de resolver os problemas sociais que o Brasil enfrenta hoje. O estudo realizado está amparado em teorias relevantes do autor Silvio Almeida (2018) em *Racismo Estrutural* e da autora Grada Kilomba (2019) em *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*.

Palavras-chave: Literatura Afro-brasileira; Carolina Maria de Jesus; Memórias; favela.

Introducción

Carolina Maria de Jesus, nació en Minas Gerais (Brasil) en 1914, fue una de las más notables escritoras del siglo XX, además de poeta y cantante brasileña. Sus obras literarias están marcadas por sus experiencias en la pobreza y su lucha contra la marginalización y la injusticia social. En su obra *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* de 1960, retrata la realidad de la vida en la favela brasileña durante la década de 1950, al relatar sus experiencias en la extinta favela Canindé, en São Paulo, de Jesus expone su experiencia de vida en ella, y también resalta las operaciones a las que estuvo enfrentada la población pobre.

La vida real y la literatura muchas veces se cruzan, la autora describe la dura realidad de ser pobre y negra en la década de 1950 en São Paulo (Brasil), en donde denuncia las diversas violencias dirigidas hacia los afrodescendientes. La obra de Jesus alcanzó un gran éxito y ganó repercusión internacional, traducida a distintos idiomas, fue un hito para una escritora que pasó del completo anonimato a la fama y al reconocimiento. Incluso con sólo unos pocos años de estudios formales, de Jesus publicó su propio best-seller, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, una hazaña que no siempre logran los escritores graduados. Con esta obra desafiante revela el poder de una literatura que le valió, póstumamente, el título de Dra. Honoris Causa concedido por la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ).



Escritora de una genialidad única, tuvo que pasar por muchas peripecias, desde oficios de reciclaje entre otras labores. Fue una intelectual negra como pocas de su época, aunque le negaran espacios de privilegio desde el inicio de su trayectoria. Hija de pequeños agricultores rurales, desde niña sufrió racismo y diversas situaciones de violencia a lo largo de su vida. La vida dura y convulsa de Jesus le dio una mirada observadora y crítica que la animó a querer siempre un destino mejor, diferente a la desgracia que todos creían predestinada para ella. Con una personalidad obstinada, luchó contra el hambre física y simbólica durante toda su vida. Apostando a días mejores, aprendió a leer y a escribir, lo que la hizo destacar entre los demás integrantes de su familia, al desarrollar su opinión cognitiva y crítica sobre todo y todos.

En la obra *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, se cita con elocuencia: “[...] A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia”¹. Con esta afirmación de Jesus muestra el carácter denunciante y distintivo de su inteligencia que caracteriza su forma de escribir. Atribuye a sus obras el rol social de denunciar las negligencias de las autoridades de gobierno que generan una serie de violencias para muchas personas y producen hambre y pobreza debido las desigualdades sociales, su talento literario incommensurable pasa a la historia con una poderosa escritura sobre la realidad de manera peculiar y objetiva.

En la obra estudiada, la favela tiene una reflexión interesante como un “quarto de despejo”, con esta expresión la autora hace una crítica al gobierno, a como responsable de la existencia de las favelas, espacio que condena al pobre, en su mayoría afrodescendientes, a una vida infrahumana. La autora no lo siente como un hogar, sino como un espacio donde es arrumado todo lo que “no sirve”. Las violencias sociales son una realidad en las periferias brasileñas, especialmente en el último siglo. Durante mucho tiempo, las favelas, comunidades y barrios pobres se han convertido en escenario de una serie de violaciones de derechos humanos, en que se incluye la brutalidad policial, los conflictos armados y la falta de acceso a servicios básicos. Desde esta perspectiva, el libro *Quarto de Despejo* cobra relevancia como testimonio de las vivencias de alguien que sintió en carne propia lo que es vivir al margen de la sociedad.

1. “[...] La democracia está perdiendo seguidores. En nuestro país se está debilitando. El dinero es débil. La democracia es débil y los políticos muy débiles. Y todo lo que es débil, muere un día”. Todas las citas de este artículo siguen fielmente el estilo de escritura de la autora y son de elaboración propia de los autores. Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 10 ed. (São Paulo: Ática, 2014), 39.



El trabajo consolidado trasciende la importancia literaria, por su rol testimonial en primera persona de las realidades que se enfrentan la población pobre en las favelas periféricas, comunidades en su mayoría negras. Dándole una función de diario, la escritora describe su vivencia en la favela Canindé, en que expone las difíciles condiciones de vida, entre ellas la violencia estructural sistemática hacia sus residentes.

Su escritura está marcada por la verdad y la poeticidad, además de una crítica incisiva al sistema que margina a los cuerpos negros y pobres, por lo que su escritura refleja sus experiencias y también las luchas colectivas de un grupo social oprimido. Leda Martins, hace referencia a las *afrografias* como representaciones del cuerpo y la voz negra reescriben las herencias africanas de la diáspora, corroboran la memoria individual y colectiva de la población negra, recrean narrativas y reconstruyen identidades al describir la brutalidad sistémica, los conflictos sociales y las malas condiciones². Al explorar los recuerdos retratados en *Quarto de Despejo*, el lector se enfrenta a comprender las complejidades de la experiencia afrobrasileña.

Jesus transforma su experiencia como mujer negra y periférica en una escritura poderosa que desafía la exclusión social y literaria. Su diario, más que un simple relato autobiográfico, es un testimonio que se inscribe en el concepto de *afrografias*, según lo propuesto por Leda Martins, al evidenciar una escritura que surge de la vivencia, la oralidad y la ancestralidad negra. Carolina escribe desde un lugar marginado, subvirtiendo la narrativa dominante e inscribiendo su voz en la historia. Su escritura no solo denuncia la desigualdad y el racismo estructural, sino que también afirma la resistencia y la agencia de la población negra, consolidándose como un ejemplo fundamental de la literatura afrobrasileña que reivindica espacio y legitimidad.

Las experiencias que se retratan y el concepto de memoria es importante para concientizar cómo está sistematizada la sociedad brasileña. Durante su lectura se identifica el ejercicio de memoria como herramienta de denuncia y resistencia, así se logró explorar puntos fundamentales relacionados con la preservación de la historia y la construcción de memoria colectiva.

Después de un proceso de análisis crítico sobre la obra, se presentan aquí reflexiones respecto a las memorias de violencias discriminatorias y racistas, con el objetivo de explicar la función de la escritura de la autora, los discursos que utilizó y cómo sus

2. Leda Maria Martins, *Afrografias da memória: O Reino do Rosário no Jatobá* (São Paulo: Perspectiva - Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997).



recuerdos, incluso en un contexto de violencia, sirve como vínculo de resistencia. Se exponen impresiones de la escritura fuerte e impactante, subjetivas de Jesus, en medio de sus pericias de violencia retratadas, las cuales terminan compiladas como parte de la literatura latinoamericana en *Quarto de Despejo*.

En ese orden de ideas, el presente artículo intenta responder sobre la relación entre la violencia –retratada por Carolina Maria de Jesus en *Quarto de Despejo*– con la memoria colectiva de la población brasileña, cómo influye en la comprensión de la realidad urbana y traer a discutir la violencia y la exclusión social en Brasil.

Recuerdos cotidianos de la favela

De Jesus usó sus *afrografias* de memoria como herramienta de resistencia y testimonio, el resultado, una escritura que ha trascendido los límites del tiempo y una narrativa que permitió la denuncia hacia la marginalización del sistema social y sus injusticias sociales. Desde un ejercicio de documentación se describen las luchas diarias de los residentes en la favela Canindé, como plasma los recuerdos de su propia vivencia, preserva la historia de su comunidad, transforma la experiencia personal en una narrativa colectiva, cediendo un espacio a las historias de la población marginalizadas de la sociedad. Por medio de *afrografias*, la autora rescata las vivencias cotidianas de los habitantes de la favela Canindé, exponiendo las condiciones habitadas así mismo sobre las violencias enfrentadas a diario.

Está chovendo. Eu não posso ir catar papel. O dia que chove eu sou mendiga. Já ando mesmo trapuda e suja. Já uso o uniforme dos indigentes. E hoje é sábado. Os favelados são considerados mendigos [...] Faço uma sopa. Já que a barriga não fica vazia, tentei viver com ar. Comecei desmaiá. Então eu resolvi trabalhar porque eu não quero desistir da vida.

[...] Não fiquei revoltada com a observação do homem desconhecido referindo-se a minha sujeira. Creio que devo andar com umas cartas nas costas: Se estou suja é porque não tenho sabão.³

3. Traducción: “Está lloviendo. No puedo ir a recoger papel. El día que llueve soy un mendigo. Ya estoy muy sucia. Ya llevo un uniforme de indigente. Y hoy es sábado. Los habitantes de las favelas son considerados mendigos [...]. Hago sopa. Como el estómago no se queda vacío, intenté vivir del aire. Empecé a desmayarme. Entonces decidí trabajar porque no quiero renunciar a la vida”. “[...] No me indignó la observación del desconocido refiriéndose a mi suciedad. Creo que debería llevar un cartel en la espalda: Si estoy sucio es porque no tengo jabón”. De Jesus, *Quarto de despejo*.



La *escrevivencia*⁴ que traemos de Carolina Maria de Jesus instrumento de denuncia y resistencia, retrata con vívidos detalles las precarias condiciones de vida en la favela, las dificultades que se enfrenta para obtener recursos básicos para sobrevivir. El trabajo de memoria que elabora es testimonio sobre las injusticias y desigualdades sociales que permean la sociedad brasileña. Permite ser un portal para las personas marginalizadas, una portavoz para aquellos que a menudo son silenciados o no tienen voz en la historia oficial.

[...] Leon pegou o papel, recebi seis cruzeiros. Pensei guardar o dinheiro para comprar feijão. Mas, vi que não podia porque o meu estômago reclamava e torturava-me... Resolvi tomar uma media e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! |Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo nosmalizou-se aos meus olhos. ... A comida estômago é como o combustível nas maquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. Comecei andar mais depressa. Eu tinha impressão que eu deslisava no espaço. Comecei sorrir como se estivesse presenciando um lindo espetáculo [...].⁵

En la lectura de los escritos *carolinianos*⁶, se distingue la descripción de las precarias condiciones de vida en la favela y las dificultades que acarrea no sólo la escritora y su familia, sino los residentes en ella para conseguir lo mínimo para sobrevivir. Se ilustran las dificultades para poder comprar alimentos, al tiempo que se recalca la importancia de la alimentación como una necesidad física, un elemento vital para el buen vivir y el funcionamiento del cuerpo humano.

El estilo poético de la autobiografía transmite la sensación que tiene al comer después de un largo período de hambre, funge como testimonio de las peripecias diarias de los habitantes de la favela. A través de su lectura se materializa la experiencia humana del otro durante su lucha por la supervivencia. A la comida se le asigna el valor de consuelo y esperanza de días mejores por venir en medio

4. Concepto creado por Conceição Evaristo para hacer referencia a la producción literaria de autoras y autores afrobrasileños, destacando la relevancia de la contribución negra.

5. Traducción: “[...] León tomó el papel, recibí seis cruceros. Pensé en guardarlo para comprar frijoles. Pero me di cuenta de que no podía porque mi estómago se quejaba y me torturaba ... Decidí tomar el promedio y comprar una barra de pan. ¡Qué efecto tan sorprendente tiene la comida en nuestro organismo! Antes de comer veía el cielo, los árboles, los pájaros, todo amarillo, después de comer todo se volvió normal ante mis ojos... La comida en el estómago es como el combustible en las máquinas. Empecé a trabajar más rápido. Mi cuerpo dejó de sentirse pesado. Tuve la impresión de que me deslizaba en el espacio. Empecé a sonreír como si estuviera presenciando un hermoso espectáculo [...]”. De Jesus, *Quarto de despejo*, 44-45.

6. *Carolinianos*, son los textos escritos por Carolina Maria de Jesus.



de la adversidad. “¿Y hay espectáculo más bonito que comer algo? Sentí como si estuviera comiendo por primera vez en mi vida”⁷. Para las personas que viven en extrema pobreza, la escasez y la falta de comida son una realidad constante. Una comida simple, como arroz, frijoles y huevos, puede llegar a ser más que saciedad, puede ser el resplandor de la esperanza para días mejores.

Detrás de la obra, existe un contexto socioeconómico y cultural al cual prestarle atención sobre las favelas brasileñas durante los años en que escribe el diario, en la década de 1960, para comprender cómo estos contextos influyeron en las experiencias residenciales en las favelas y por qué son el reflejo dentro de la obra de Jesus:

[...] quando começaram a demolir as casas térreas para construir os edifícios, nós, os pobres, que residíamos nas habitações coletivas, fomos despejados e ficamos residindo debaixo das pontes. É por isso que eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos.⁸

Las condiciones habitacionales precarias que enfrentó la población pobre, fue una de las realidades resultado del período de cambio urbano y de crecimiento acelerado de los grandes centros de Brasil, en las décadas de 1950 y 1960. Al enfatizar en la eliminación de hogares de una sola planta para la construcción de nuevos edificios, se evidencia la violación al derecho fundamental a una vivienda. El resultado fue el desplazamiento de la población hacia refugios en lugares improvisados, en condiciones inhumanas.

Al aludir la favela como “el cuarto de desechos de una ciudad” y a los pobres como “viejos trastos”, de Jesus trajo a discutir la forma en que la población pobre es vista como “desechable” y “sin valor” para la sociedad. Este grupo suele ser marginalizado y privado de recursos básicos de supervivencia. Los escritos carolínnianos traen a contrarrestar el valor de las vidas de los pobres en comparación con entidades que valoran sólo el progreso económico y social.

Además de recalcar la marginalización y el desprecio existente hacia la población pobre, la literatura de Jesus ofrece una nueva visión de las dinámicas de poder y control que permean a las comunidades marginadas. El historiador Mbembe

7. De Jesus, *Quarto de despejo*, 45.

8. Traducción: “[...] cuando empezaron a demoler las casas de un solo piso para construir los edificios, nosotros, los pobres que vivíamos en las habitaciones colectivas, fuimos desalojados y terminamos viviendo debajo de los puentes. Por eso llamó a la favela el cuarto de desechos de una ciudad. Nosotros, los pobres, somos la vieja basura”. De Jesus, *Quarto de Despejo*, 195.



hace referencia a una *necropolítica* como aquella “destrucción material de cuerpos humanos y de poblaciones juzgadas como desecharables y superfluas”⁹. Una realidad palpable que resuena en la escritura de Jesus en que advierte sobre la situación en las favelas.

En Brasil, gran parte de los afrodescendientes viven en favelas, aglomeraciones urbanas subnormales, construidos en consecuencia a malas distribuciones de tierra y renta. En general, estos lugares son marginalizados por la sociedad, además de estar en condiciones idóneas escasas en su estructura física y hábitat, reflejo de la baja situación financiera hacia la zona y sus residentes. Hoy en día, las diversas violencias son algo bastante común en estas zonas pobres. Niños y adolescentes negros son las principales víctimas. Según Unicef, en 2015, cada día, 31 niños y adolescentes fueron asesinados en el país, siendo todos negros y habitantes de favelas.

Al investigar sobre la sociedad brasileña, se encuentra que la violencia física y psicológica, dirigida sólo a personas negras y pobres, pone de relieve la reproducción de patrones discriminatorios que afectan a las zonas de mayor bajos recursos, la institucionalidad contribuye a la reproducción de estereotipos y prejuicios y la ausencia de reparaciones históricas hacia la población negra. Son los afrodescendientes los que ocupan las favelas, enfrentan la falta de acceso a la educación y sufren una precariedad financiera que los lleva a enfrentar dificultades económicas. Además, son víctimas de la *necropolítica* implementada por el Estado, que margina y vulnera a estas comunidades.

Desde esta perspectiva, la autora transforma sus experiencias personales en una narrativa colectiva, representativa de las experiencias compartidas con los residentes de la favela.

[...] Passou um senhor e perguntou-me:

—O que escreve?

—Todas as lambanças que pratica os favelados, estes projetos de gente humana.¹⁰

9. Achille Mbembe, *Necropolítica, una revisión crítica*, en *Estética y violencia: Necropolítica, militarización y vidas lloradas*, comp. Helena Chávez-Mac Gregor (México: UNAM-MUAC, 2012), 135.

10. Traducción: “[...] Pasó un señor y me preguntó: –¿Qué escribes? –Todos los recuerdos que cometan los vecinos de las favelas, estos proyectos de personas humanas”. De Jesus, *Quarto de Despejo*, 23.



De Jesus cumple el rol de porta voz de la desigualdad, la discriminación y el racismo para que puedan ser escuchadas, vistas y representadas, desafiando así la narrativa dominante y exponiendo las injusticias. Sus relatos detallados capturan las difíciles condiciones de vida y también exploran los matices de la experiencia humana al margen de la sociedad. Al contar sus propias historias y las de los residentes de la favela, la literata subvierte el canon, otorgando un espacio de resistencia a aquellos invisibilizados por el sistema. Desafiando la deshumanización que enfrentan los pobres.

La memoria surge como una herramienta de registro y resistencia para los marginados. La autora utiliza la memoria como medio de registro, así como una forma de afirmar la existencia y la dignidad de quienes a menudo son desangrados por el sistema. Las narrativas preservan acontecimientos con detalles de la vida de la escritora, las vivencias individuales y colectivas de la comunidad sirven como testimonio de la vida cotidiana a lo que se alude como un “cuarto de desalojo”.

La memoria que se alimenta de la escritura de la obra, juega un papel fundamental en la preservación de la historia urbana de la comunidad y la construcción de una memoria colectiva. Al compartir sus experiencias y las de los residentes de la favela Canindé, el diario ofrece a los lectores una perspectiva amplia y en primera persona de la realidad de las favelas brasileñas. Desde esta perspectiva, los recuerdos se convierten en un instrumento de resistencia social y cultural, que permite a los grupos oprimidos reclamar su lugar en la historia oficial. Conceição Evaristo alude:

Hay intenciones de crear y albergar un recuerdo, así como las hay de crear un olvido. Pretender borrar la memoria colectiva de un pueblo es querer imposibilitar el control de su historia, es querer sacarlo, dejarlo verdaderamente sin historia.¹¹

Está claro que preservar la memoria de un pueblo es fundamental para afirmar sus raíces, su identidad y la dignidad del individuo y del colectivo. Con el acto de registrar y compartir recuerdos, de Jesus juega un papel sumamente importante en la lucha contra la invisibilización y en la construcción de una narrativa verdadera sobre la historia de la población pobre de Brasil. En este sentido, es importante resaltar que, después de más de sesenta años desde la redacción de *Quarto de Despejo*, la pobreza, la violencia y la exclusión social siguen azotando a muchas personas que

11. Conceição Evaristo, “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”, *SCRIPTA*, Belo Horizonte vol. 13, no. 25 (2009): 8.

viven en los alrededores de las grandes ciudades brasileñas. Las políticas gubernamentales y las estructuras sociales todavía descuidan a los grupos más vulnerables.

Una lucha incesante contra el hambre

La comprensión de las complejidades sociales e históricas de Brasil depende de la memoria colectiva sobre la violencia urbana. Al examinar la obra *Quarto de Despejo*, se encuentran relatos conmovedores de personas que experimentaron la marginación, la pobreza y la violencia que afectó a las comunidades urbanas en la década de 1950. Nos lleva a un viaje de reflexión sobre las raíces de la violencia urbana y la exclusión social en el país, al adentrarnos en las memorias retratadas por Carolina Maria de Jesus.

Además de documentar las experiencias personales su narrativa refleja la violencia sistémica y estructural que perpetúa las desigualdades y la marginación en los contextos urbanos. De Jesus no solo aporta comprender el pasado, sino que también en los problemas actuales que enfrentan las comunidades urbanas de Brasil. La obra nos concientiza de abordar las desigualdades e injusticias sociales.

La opresión social es una herramienta del sistema que configura la violencia como un fenómeno que afecta a grupos minoritarios, se silencian y reprimen. Con el progreso tecnológico, los medios de comunicación en Brasil difunden prejuicios que influyen en el pensamiento social y tienen un impacto desproporcionado en los grupos marginados. La población afrobrasileña es la más afectada por la violencia y la exclusión, así como por los diferentes estándares idealizados por los medios de comunicación, lo que crea estigmas sociales difíciles de superar.

Históricamente, los afrodescendientes ocupan el lugar de subalternidad impuesto por una sociedad racista. Los afrobrasileños son considerados objetos, sus realidades se cuentan a través de la blancura. Según Silva Bento, la blancura es “un lugar de privilegio racial, económico y político, en el que la racialidad, no nombrada como tal, cargada de valores, experiencias, identificaciones afectivas, termina por definir la sociedad”¹². Sin embargo, es hora de que las negritudes se conviertan en sujetos de su propia historia, de definir su propia realidad. Según Grada Kilomba, la escritura negra es un acto de descolonización:



12. Maria Aparecida Silva Bento, *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público* (São Paulo, 2002), 7.



Escribir es un acto de descolonización en el que quien escribe se opone a las posiciones coloniales convirtiéndose en un/a escritor/a ‘validado/a’ y ‘legitimado/a’ y, al reinventarse, nombra una realidad que había sido mal nombrada o ni siquiera había sido renombrada.¹³

La población negra, desde la colonización, ha sido silenciada por la blancura en todos los ámbitos sociales, convirtiéndose así en su objeto, permitiéndoles deslegitimar sus experiencias y dolores. Sin embargo, los cuerpos subordinados luchan por tener voz en todos los ámbitos sociales. De esta manera, se hace evidente que la literatura de Jesus siga vigente en la actualidad, destacando la continua negligencia del Estado en relación con las zonas periféricas. En estos lugares, los habitantes enfrentan una situación en que la libertad está limitada, con frecuentes invasiones de sus hogares y agresiones policiales que, desafortunadamente, han provocado la muerte de personas inocentes.

Por esta razón, resaltamos el plan llevado a cabo en Río de Janeiro en 2008, donde se establecieron las UPP (Unidades de Policía Pacificadora) con el fin de restaurar la paz en las favelas. No obstante, una investigación llevada a cabo en 2016 por las Facultades Integradas Helio Alonso (FACHA) muestra que:

El 5% de los habitantes de las favelas de Río de Janeiro tienen miedo de sufrir algún tipo de violencia dentro de la comunidad. Cuando se les preguntó cómo contribuyó la UPP al progreso de la seguridad de la ciudad, ‘el 44% dice que no ha habido mejoras, el 42% dice que ha habido pocas mejoras, el 7% informa que ha habido muchas mejoras, el 4% no supo responder y el 2% se negó a responder’.

Así, podemos asociar que la sociedad brasileña fue configurada para evitar que la población negra y pobre, “los viejos trastos”, se asemeje al Estado y a la clase de mayor estatus social, poseedores de riqueza y de las mejores viviendas. Como resultado, las negritudes viven en zonas periféricas y enfrentan dificultades diarias. Las favelas son como los “barrios de los esclavos” en la modernidad. La colonización dejó consecuencias que persisten hasta el día de hoy. La población negra aún sufre el genocidio, la explotación, la apropiación de su cultura y todo su legado sociopolítico. Los cuerpos que habitan zonas periféricas son marginados y etiquetados.

13. Grada Kilomba, *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (Brasil: Cobogó, 2019), 28.



De Jesus relata la vida cotidiana de la favela, donde sus hijos, niños de color, vivieron en circunstancias difíciles, en hambruna y soledad porque su madre permaneció trabajando para conseguir el sustento para la familia. Situación semejante ocurrió con el “Caso Miguel”, un crimen atroz que sucedió en medio de la pandemia, fue la muestra clara de cómo funciona la supremacía blanca en Brasil y cómo el racismo estructural está internalizado en las acciones de los individuos del discurso colonialista.

Un niño de cinco años, estaba con su madre en el trabajo debido al cierre de las guarderías durante la pandemia, y se cayó del noveno piso de un edificio en Recife (Pernambuco, Brasil) cuando estaba al cuidado de la empleadora de su madre que, sin ningún celo, sin ningún interés por la vida del niño, simplemente lo deja solo en el ascensor para que vaya a donde su madre. La actitud de la patrona muestra el desprecio por la vida negra que existe en las acciones y en el habla blanca, cuando pensamos que para estas personas algunos cuerpos importan y otros no. Cómo si la vida de un niño negro no tuviera el mismo peso y valor que la vida de un niño blanco.¹⁴

[...] “¡Y así el 13 de mayo de 1958 luché contra la esclavitud actual, el hambre!”¹⁵. De esta manera, podemos ver que Carolina en 1958 luchaba contra el hambre, pero han pasado más de cincuenta años y, lamentablemente, muchas familias –en pleno siglo XXI– viven situaciones similares a la familia de Carolina en los días de hoy. En un país construido sobre los cimientos de la esclavitud moderna, la población negra ocupa la base de la pirámide social. Son ellos quienes ocupan empleos considerados inferiores y reciben salarios que no corresponden al valor de su trabajo.

Como se conoce de los datos publicados por el IBGE en 2020, se muestra que las personas racializadas y de color, tienen una mayor prevalencia de abandono escolar, actualmente niños y adolescentes abandonan sus estudios para trabajar y aunque no tienen buenas condiciones de habitación¹⁶. La constitución brasileña

14. Caso Miguel: laudo pericial aponta que ex-patrão apertou botão do elevador para a cobertura de prédio, G1, 08 de junio de 2020. Caso Miguel: laudo pericial aponta que ex-patrão apertou botão do elevador para a cobertura de prédio | Pernambuco | G1

15. De Jesus, *Quarto de Despejo*, 184.

16. IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). El IBGE adopta una política de revisión de los datos difundidos por esta operación estadística. Revisión de datos significa cualquier revisión programada de datos numéricos, en la que se pone a disposición nueva información a la que no se podía acceder cuando se publicó por primera vez, como, por ejemplo: datos tardíos que reemplazan una falta de respuesta; o datos corregidos por el propio informante; o un conjunto de datos que ha sido sometido a un proceso de crítica e imputación. Para información más detallada sobre la política de revisión de los datos difundidos por las operaciones estadísticas del IBGE, consulte el listado de encuestas coyunturales, estructurales y especiales realizadas por el Instituto, con el respectivo procedimiento de revisión adoptado, en la dirección: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101637>.



establece que todos los ciudadanos tienen los mismos derechos, pero la población afrobrasileña no recibe el mismo respeto, está destinada a trabajos considerados subordinados, con sus derechos básicos violados.

El racismo es resultado de la propia estructura social, es decir, de la forma 'normal' en que se constituyen las relaciones políticas, económicas, jurídicas e incluso familiares, y no es una patología social ni un desorden institucional.

El racismo es estructural.¹⁷

Por tanto, el racismo estructural no proporciona condiciones materiales para la población negra, al contrario, beneficia a la blancura continuar con sus privilegios. Estos datos están directamente relacionados con la falta de reparación histórica que Brasil debe a la población negra. Son personas que, como menciona de Jesus en su libro *Diário de Bitita*, ocupan las favelas y enfrentan barreras para completar la educación formal debido a la falta de oportunidades. Las dificultades financieras que enfrenta esta población empeoran esta realidad, lo que provoca la necesidad de trabajar desde temprana edad y contribuye a la perpetuación del ciclo de exclusión social. Además, estas comunidades negras son las más afectadas por la *necropolítica* del Estado, que descuida sus necesidades fundamentales y fomenta la violencia y la marginalización.

Narrativas de una realidad brasileña

De Jesus escribió su primer libro *Quarto de Despejo* a principios de la segunda mitad del siglo XX. En la misma época, América Latina experimentó transformaciones en la situación sociopolítico-cultural; el territorio fue escenario de los movimientos de militantes, figuras que destacaron en la historia y la cultura de la región. Paralelo a Brasil, el país salía de un período marcado por la dictadura del Estado Novo y las grandes figuras de los movimientos sociales eran cada vez más notables.

En Brasil surgieron los movimientos sociales, los movimientos laborales y sindicales, que se fortalecieron a medida que el grupo de escritores buscó nuevas formas de mostrar las realidades e intereses del pueblo. Mientras tanto, los movimientos de liberación y resistencia contra los gobiernos autoritarios estaban en aumento en América Latina en general. Los movimientos feministas y negros se organizaron como una lucha por derechos y contra la opresión estructural e histórica.

17. Silvio Almeida, *Racismo Estrutural* (São Paulo: Pôlen Livros. 2018), 50.

La producción literaria era crucial en este contexto como medio de resistencia y expresión contra la opresión. A través de sus escritos, los escritores exploran las complejidades de la identidad y la cultura nacional, así como de las luchas por la igualdad racial y de género. Es dentro de este escenario que Jesus emerge como una figura importante de la literatura del país. Para comprender el impacto de la literatura, quien trasciende el tiempo, el espacio y deja un legado en la lucha por los derechos humanos y la igualdad racial, es necesario comprender el contexto de los movimientos.

De Jesus, fue madre negra y pobre, oprimida por la racialización, la clase y el género. Inicialmente, los movimientos negros y feministas descuidaron a las mujeres negras, centrándose respectivamente en los hombres negros y las mujeres blancas. Esta marginación dejó a las mujeres negras en un segundo plano, por lo que mujeres como de Jesus tuvieron que luchar contra múltiples formas de violencia. Desde esta perspectiva, cabe destacar el discurso de Vilma Piedade:

Cuando sostuve que Dororidade lleva, en su significado, el Dolor causado en todas las Mujeres por el Machismo, destaqué que cuando se trata de Nosotras, Mujeres Negras, hay un agravamiento en ese Dolor, un agravamiento causado por el Racismo. Racismo que proviene de la creación Blanca para mantener el Poder... Y el Machismo es Racista. Ahí es donde entra en juego Raza. Y entra en Género. Ingrese a la clase. Sororidade sale y entra Dororidade.¹⁸

Carla Akotirene (2019)¹⁹ define la interseccionalidad como un “sistema de opresión interconectado”, es un sistema que cruza diferentes formas de opresión, que generalmente conecta raza, clase y género, cuando se combinan dan forma a las experiencias sociales de los grupos minoritarios. A través del lente interseccional, las mujeres negras enfrentan la combinación entre sexismoy racismo, creando la experiencia del racismo para este grupo específico.

La situación de las mujeres negras hoy no es muy diferente de su pasado de esclavitud. Como mujer negra y mujer, es objeto de dos tipos de desigualdades que la convierten en el sector más inferior de la sociedad brasileña.²⁰



18. Vilma Piedade, *Dororidad* (São Paulo: Editora Nós, 2017), 46.

19. Carla Akotirene, *Interseccionalidade* (São Paulo: Sueli Carneiro - Pôlen, 2019), 14.

20. Lélia Gonzalez, “A categoria político-cultural de amefricanidade”, *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, no. 92-93 (1988), <https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>.



El racismo juega un papel importante en las experiencias de las mujeres negras porque es una parte estructural del sistema opresivo. “El racismo es un sistema de opresión y, para que haya racismo, debe haber relaciones de poder”²¹. Los prejuicios raciales están profundamente arraigados en la sociedad brasileña, y esta violencia refuerza los estereotipos, excluye a este grupo e impide que las personas accedan a ciertos lugares en función de su color de piel.

Además del racismo, las mujeres negras también enfrentan el machismo. El machismo se manifiesta en forma de expectativas de género, basadas en estereotipos y actuaciones basadas en ideas eurocéntricas, que devalúan y deshumanizan a las mujeres negras. Estas mujeres son objeto de cosificación sexual, desigualdad salarial y de oportunidades, violencia de género y falta de representación en los espacios de poder. Además, los relatos de una mujer negra son importantes para comprender la escritura y el compromiso con el movimiento negro brasileño. Durante su vida, de Jesus enfrentó innumerables dificultades, desde la pobreza extrema hasta el racismo, sus experiencias moldearon su escritura, convirtiéndose en una escritora importante en la lucha por el movimiento negro y feminista:

Los blancos dicen que son superiores ¿Pero qué superioridad tiene el blanco?
Si el negro bebe, gotea, el blanco lo bebe. La enfermedad que afecta a los negros, afecta a los blancos. Si el hombre blanco siente hambre, el hombre negro también. La naturaleza no selecciona a nadie.²²

Sus obras expresan una crítica contundente a la blancura, aborda la superioridad racial que ésta propaga; cuestiona la supuesta superioridad blanca al resaltar que blancos y negros son iguales en sus necesidades básicas. Señalando que ambos grupos padecen las mismas cosas, como enfermedades, hambre y otras dificultades. La imagen de inferioridad asociada con los afrodescendientes tiene sus raíces en el sistema colonialista europeo, que nunca consideró a los negros como sus iguales.

Brasil es uno de los países más diversos del mundo. La mayoría de la población es negra, más del 56%, sin embargo, muchos no reconocen su ascendencia negra. Para Devulsky, existe el colorismo, un sistema construido por la blancura para clasificar la diversidad de los afrodescendientes. Un dispositivo de opresión que jerarquiza a las personas que tienen un tono de piel más claro, es decir, aquellos

21. Djamila Ribeiro, *Lugar de fala* (São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019), 41.

22. De Jesus, *Quarto de Despejo*, 65.

que se acercan más al estándar eurocéntrico tienen “ventajas” o *transitabilidad* en la estructura racista brasileña²³. De Jesus justifica en su obra la idea errónea de superioridad racial y destaca la igualdad fundamental entre las personas, independientemente del color de su piel.

De Jesus utiliza un tono denunciante en sus escritos y expresa su postura de resistencia y su deseo de justicia e igualdad en una sociedad marcada por el racismo y la exclusión. Además, la autora destaca la importancia de comprender la humanidad de la población negra, quienes en sus escritos eran vistos como seres animalizados. Como resultado, la autora predicó la igualdad entre negros y blancos y luchó contra los estereotipos y prejuicios.

[...] nos convertimos en la representación mental de cómo el sujeto blanco no quiere ser. Toni Morrison (1992) usa la expresión ‘disimilaridad’ para describir la ‘blancura’ como una identidad dependiente, que existe a través de la explotación de la/lo ‘otra/o’, una identidad relacional construida por personas blancas/os, que se definen a sí mismas como racialmente diferentes de las ‘otras/os’. En otras palabras, la negritud sirve como la forma primaria de alteridad, a través de la cual se construye la blancura [...].²⁴

Entender la “otra/o” como negra/o, sin humanidad. La blancura necesita de la/o negra/o para mantener su identidad como explotadores de estos “otras/os”, que son considerados inferiores por ellos, ya que los definen como racialmente diferentes a sus descendientes. Es así como la blancura es privilegiada por los aparatos mediáticos, en varias situaciones son protegidas en este espacio de poder bajo el dominio blanco, que premia y favorece a sus iguales. Por otro lado, los negros son deshumanizados por los medios de comunicación que, al atribuirles la condición de “otros”, les confieren la característica de objetos, como si fueran inhumanos.

Es así que la blancura es privilegiada por el sistema, en varias situaciones son protegidos en espacios de poder que tienen bajo su dominio blanco, que premia y favorece a sus iguales. Por otro lado, los negros son deshumanizados por la sociedad, que, al asignarles el estatus de “otros”, les confiere la característica de objetos, como si fueran inhumanos.



23. Alessandra Devulsky, *Colorismo* (São Paulo: Jandaíra, 2021).

24. Kilomba, *Memórias da plantação*, 38.



Un discurso reivindicativo

A partir de la observación al detalle de las palabras y los signos, de la escritura de la autora, se analiza la función y la forma en que sus pensamientos influyen en las personas y la sociedad. Se presenta una función reivindicativa y testimonial, una escritura peculiar que gana fuerza con los relatos sobre las violencias en la favela a partir de sus memorias, logrando en la literatura brasileña y mundial un lugar con sus escritos en la literatura latinoamericana con sus *escrevivencias*, en donde exalta su ancestralidad:

[...] Pero ya he observado a nuestros políticos. Para observarlos fui a la Asamblea. La rama del purgatorio, porque la sede es la sede del Servicio Social, en Palacio de Gobierno. Fue allí donde vi el crujir de dientes. Vi a los pobres salir llorando. Y las lágrimas de los pobres commueven a los poetas. No commueve a los poetas de salón. Pero los poetas de la basura, los idealistas de las favelas, un espectador que mira y observa las trayectorias que los políticos representan en relación con el pueblo.²⁵

La característica de señalar las fallas de autoridades, políticos e instituciones gubernamentales, está habitualmente presentes en el diario. Desde una función denunciante, los relatos de Jesus explanan las malas acciones de los estadistas a través de la literatura, percibida no por ojos expectantes y alejados de la pobreza, sino por aquellos que sienten el dolor y la incertidumbre de quienes viven un día a la vez en el escenario improvisado de la favela.

La filósofa Djamila Ribeiro problematiza en *Lugar de Fala* “[...] cuando los negros exigen el derecho a tener voz, están exigiendo el derecho a la propia vida”²⁶. Con la intención de reivindicar los derechos de los pobres, afrodescendientes que viven en las favelas brasileñas, se confronta a las autoridades por ser quienes deberían atender, disminuir y acabar con la situación de hambre y miseria creada por las desigualdades sociales como consecuencia del proceso de colonización europea, “[...] La historia nos ha demostrado que la invisibilidad mata, lo que Foucault llama de ‘dejar vivir o dejar morir’”²⁷. De esta manera, la escritora exige que su voz sea escuchada a la hora de pedir mejoras para su pueblo, y que los

25. De Jesus, *Quarto de Despejo*, 53.

26. Ribeiro, *Lugar de Fala*, 41.

27. Ribeiro, *Lugar de Fala*, 42.



poderes públicos dirijan su mirada a los más necesitados, no absteniéndose de cumplir con sus deberes, pues dejarlos morir los hará invisibles en la historia.

Otra función identificada en la escritura de la obra, es testificar las atrocidades a través de los escritos como representación concreta de las memorias. En *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada* la autora teje relatos de las barbaridades ocurridas hacia la comunidad, rescatando las memorias de violencia física y psicológica, sufridas por ella en la favela “[...] La asamblea de residentes de favela implica palos, cuchillos, piedras y violencia”²⁸.

En cuanto al discurso, sus relaciones y formas de presentación, tiene una tipología poética característica. A partir de una serie de análisis y observaciones del texto, fue posible percibir como el discurso poético está profundamente marcado en este escrito –incluso en medio de condiciones de hambre y miseria–:

Los niños comen mucho pan. Les gusta el pan tierno. Pero cuando no lo tienen, comen pan duro. Duro es el pan que comemos. La cama en la que dormimos es dura. La vida de un habitante de favela es dura. ¡Oh! São Paulo, reina que luce orgullosa su corona dorada, que son los rascacielos. Que viste ropa de seda y calcetines de algodón, que es la favela.²⁹

Es importante destacar la presencia del discurso poético en sus narrativas cotidianas. La habilidad innata de Jesús para emplear metáforas confiere una función poética a su escritura, incluso en textos en prosa. Este recurso textual presenta características discursivas que, a través de la figura retórica, reflejan una atenuación de las hostilidades mencionadas en la obra, vinculándolas a su espacio de vivencia y a su ancestralidad.

A partir de estudios de teóricos afrocentrados³⁰ que fueron utilizados en el proceso de introspección como base para el análisis de los discursos de *Quarto de despejo*, bajo el contexto de violencia en que se traen las memorias de la literata “[...] Cuando llegué empeñé a insultarme: — Negra sucia. Común. Vagabunda.

28. De Jesus, *Quarto de Despejo*, 51.

29. De Jesus, *Quarto de Despejo*, 41.

30. La perspectiva afrocentrada a la que se hace referencia es el reconocimiento del discurso crítico afrodisiáspórico como epistemología y fundamentos teóricos en Molefi Kete-Asante, “Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar”, en *Afrocentricidade: uma abordagem innovadora*, comp. Elisa Larkin-Nascimento (São Paulo: Selo Negro, 2009), 40. y Ama Mazama, “A afrocentricidade como um novo paradigma”, en *Afrocentricidade: uma abordagem innovadora*, comp. Elisa Larkin-Nascimento (São Paulo: Selo Negro, 2009).



Papelera –".³¹ Posibilita ver cómo el racismo estructural se hace evidente a lo largo de los pasajes del libro y cuán frecuentes son las intersecciones de raza y clase que sufrió la propia autora y sus vecinos, residentes de la favela.

En una sociedad donde el racismo está presente en la vida cotidiana, las instituciones que no tratan activamente la desigualdad racial como un problema reproducirán fácilmente prácticas racistas que ya se consideran 'normales' en toda la sociedad. Esto es lo que generalmente sucede en gobiernos, empresas y escuelas donde no existen espacios o mecanismos institucionales para abordar los conflictos raciales y sexuales. En este caso, las relaciones cotidianas dentro de las instituciones reproducirán prácticas sociales comunes, incluido el racismo, en forma de violencia explícita o microagresiones (bromas, silenciamiento, aislamiento, etc.).³²

A partir de esta concepción, el lector confirma la posición cuestionadora de Jesus, al explicar que el gobierno como institución reitera prácticas racistas, invisibilizando a las personas que viven en favelas, impidiéndoles tener la oportunidad de progresar en la vida, y también inculcando exclusión social, ejemplo de ello son las reiterativas alusiones al aislamiento en "el trastero", es decir, el lugar donde se deposita todo lo que ya no sirve.

Las diversas intersecciones de violencias que se configuraron a través de reiteraciones de racismo y prejuicio, en diferentes situaciones narradas en la obra analizada, corrobora la realidad en que una niña que nació en la pobreza y llegó a la edad adulta en las mismas condiciones, aún tuvo que mantener a tres hijos en medio del hambre y la miseria.

Consideraciones finales

Quarto de Despejo: Diário de uma favelada de Carolina Maria de Jesus es una obra literaria que se destaca por la veracidad del retrato, no sólo de la vida en las favelas brasileñas de la década de 1950, sino que también hace un contundente análisis de la violencia social que tiene impregnada la sociedad brasileña. De Jesus, por medio de su historia personal y su escritura visceral, nos ofrece una visión en primera persona de las luchas diarias que enfrenta la población pobre;

31. De Jesus, *Quarto de Despejo*, 98.

32. Almeida, *Racismo Estrutural*, 32.

además de utilizar sus escritos como herramienta para denunciar las injusticias y desigualdades que los afectan directamente.

Una lectura atenta y cuidadosa de la obra nos permite comprender en detalle las complejidades de la realidad urbana brasileña, así como conocer la configuración de la violencia social y cómo se afectan la vida de millones de brasileños que viven en comunidades, favelas y periferias marginalizadas. La autora nos lleva a reflexionar sobre las condiciones precarias que el gobierno impone a los pobres, pero también nos anima a pensar en las causas de estas injusticias y violencias que permean la sociedad en la que se inserta.

Grada Kilomba destaca que “escribir es un acto político”³³, las palabras resuenan cuando consideramos la obra *Quarto de Despejo*. De Jesus expuso su realidad al mundo e incitó a los sistemas opresivos e injustos responsables de las hostilidades hacia la sociedad brasileña de la época haciendo de su escritura un acto político y una herramienta de cambio social.

A lo largo del diario, se muestra cómo la memoria colectiva desempeña un papel importante en la construcción de la identidad nacional y la resistencia contra la opresión social. Sus escritos son vívidos, conmovedores y nos ofrecen una experiencia intensa de sus vivencias. Las narrativas carolinianas son de suma importancia para preservar las memorias de la violencia pasada y construir un futuro más justo para todos los brasileños.

La existencia de este tipo de obras nos muestra cómo la escritura puede ser un instrumento de protesta y resistencia. A pesar de enfrentar condiciones precarias y limitadas y una educación formal restringida, de Jesus logró transformar sus experiencias en narrativas que conquistaron a millares de lectores en todo el mundo. El éxito internacional y los reconocimientos póstumos, incluido el título de Dra. Honoris Causa concedido por la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), son prueba de que el reconocimiento a la población negra tarda en llegar, muchas veces queda sin ser reconocido, pero la escritura caroliniana demuestra el poder y la resistencia de ella y el impacto que tuvo en la conciencia social, política y cultural de su país.

En este contexto, Carolina Maria de Jesus, junto con escritores afrobrasileños, resisten y refutan la cultura hegemónica que etiqueta a los personajes negros como ahistóricos y estereotipados, reclaman su lugar en la historia oficial que



33. Kilomba, *Memórias da plantação*, 27.



presenta nuevas lecturas y posibilidades de brindar oportunidades para grupos que han sido marginados a lo largo de la historia de la sociedad brasileña como sujetos y protagonistas. Se destacan las vulnerabilidades de este grupo frente al sistema patriarcal y racista que excluye a hombres y mujeres afrodescendientes.

La ficción y la realidad a menudo son idénticas. Las diversas violencias sufridas por afrodescendientes son fruto de las desigualdades sociales y raciales presentes en Brasil. El racismo institucional y estructural perpetúa estas violencias a través de políticas discriminatorias y sin ningún carácter inclusivo. Finalmente, la obra de Carolina Maria de Jesus nos invita a enfrentar cuestiones urgentes de violencia y opresión social en Brasil. Al preservar y honrar la memoria de las experiencias de todos los que enfrentan las mismas luchas, estamos contribuyendo a su legado. La literatura es una herramienta de empoderamiento y transformación social. Así, estamos construyendo un futuro donde todos tengan derecho a una vida digna garantizada por el Estado.

Bibliografía

Fuentes primarias

- [1] De Jesus, Carolina-Maria. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

Fuentes secundarias

- [2] Almeida, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro - Pôlen Livros, 2019.
- [3] Bento, Maria-Aparecida Silva. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/>.
- [4] “Caso Miguel: laudo pericial aponta que ex-patroa apertou botão do elevador para a cobertura de prédio”. G1. 08 de junio de 2020. Caso Miguel: laudo pericial aponta que ex-patroa apertou botão do elevador para a cobertura de prédio | Pernambuco | G1
- [5] Devulsky, Alessandra. *Colorismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- [6] Evaristo, Conceição. “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”. *SCRIPTA*, Belo Horizonte vol. 13, no. 25 (2009): 17-31.

- [7] Gonzalez, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, no. 92-93 (1988): 69-82. <https://negrasoulblog.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/a-categoria-polc3adltico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>
- [8] Cerioni, Clara. “IBGE: População negra é principal vítima de homicídio no Brasil”. *Exame.*, 13 de noviembre de 2019. <https://exame.com/brasil/ibge-populacao-negra-e-principal-vitima-de-homicidio-no-brasil/>
- [9] INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Brasileiro de 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101637>.
- [10] Jesus, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.
- [11] Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2019.
- [12] Kilomba, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- [13] Martins, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O reinado do Rosário do Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- [14] Piedade, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.
- [15] Ribeiro, Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.





Dossier

*Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales
en torno a la memoria de la violencia en América Latina*

Entre anticipaciones y futuridades: maniobras de lo queer en las artes visuales de Corrientes, Argentina

Agustina Gállico-Wetzel





Entre anticipaciones y futuridades: maniobras de lo queer en las artes visuales de Corrientes, Argentina*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.114008>

Agustina Gállico-Wetzel**

Resumen: el artículo atiende a las maniobras estéticas y políticas a través de los cuales lo queer aparece en la actividad artística de l*s artistas correntinos Juan Ramón Gutiérrez y Blas Aparecido. A partir de una metodología analítico-crítica y asociativa, revisaremos los múltiples modos con que lo queer se ha inscripto a través de las obras de est*s artistas que han introducido tensiones críticas y conflictivas en la escena del arte contemporáneo. Activos en distintos momentos históricos, estos artistas han dejado rastros anticipatorios y fórmulas para una futuridad antinormativa, con gestos y maniobras singulares de inscripción de lo queer en el terreno de las artes visuales desde la transición democrática argentina hasta el presente. Trabajar con estos artistas nos ha permitido observar formas singulares de exhibición y circulación que, desde el periodo de transición democrática argentina hasta la actualidad, han subvertido la violencia normativa mediante astutas maniobras de contrabando, infiltración y parodia.

Palabras clave: queer; artes visuales; transición democrática; homosexualidad.

* **Recibido:** 19 de abril de 2024 / **Aprobado:** 12 de septiembre de 2024 / **Modificado:** 28 de octubre de 2024. El artículo es parte del resultado de la tesis doctoral “Gestos queer y desobediencia sexual en las artes visuales de Corrientes Capital” de la Universidad Nacional de Córdoba, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

** Doctora en Estudios de Género por la Universidad Nacional de Córdoba (CEA/UNC). Becaria* posdoctoral de CONICET en la línea de formación en Estudios de Género y Arte Contemporáneo Latinoamericano (UNC/IIIGHI/NEDIM). Es parte del Comité Académico de la Revista Estudios Posthumanos dirigida por Gabriela Balcarce y Andrea Torrano.  <https://orcid.org/0009-0002-6242-9585>  agustina_gw@hotmail.com

Cómo citar / How to Cite Item: Gállico-Wetzel, Agustina. “Entre anticipaciones y futuridades: maniobras de lo queer en las artes visuales de Corrientes, Argentina”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 19 (2024): 131-166. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.114008>



Between Anticipations and Futurities: Queer Maneuvers in Corrientes Visual Arts, Argentina

Abstract: this article focuses on the aesthetic and political maneuvers through which queer appears in the artistic activity of Juan Ramón Gutiérrez and Blas Aparecido. From an analytical-critical and associative methodology, we will review the multiple ways in which queer has been inscribed through the works of these artists who have introduced critical and conflictive tensions in the contemporary art scene. Active in different historical moments, these artists have left anticipatory traces and formulas for an anti-normative futurity, with singular gestures and maneuvers of queer inscription in the field of visual arts from the Argentinean democratic transition to the present. Working with these artists has allowed us to observe singular forms of exhibition and circulation that, from the period of Argentina's democratic transition to the present, have subverted normative violence through astute maneuvers of smuggling, infiltration and parody.

Keywords: queer; visual arts; democratic transition; homosexuality.

Entre antecipações e futuridades: manobras queer nas artes visuais de Corrientes, Argentina

Resumo: neste artigo propomos atender às manobras estéticas e políticas através das quais o queer aparece na atividade artística dos artistas de Corrientes Juan Ramón Gutierrez e Blas Aparecido. A partir de uma metodologia analítico-crítica e associativa, revisaremos as múltiplas formas em que o queer se inscreveu através das obras destes artistas que introduziram tensões críticas e conflituosas com o objetivo de desarmar a crueza dos projectos normativos no campo das artes visuais localizadas na província de Corrientes. Activos em diferentes momentos históricos, estes artistas deixaram traços antecipatórios e fórmulas para um futuro anti-normativo, com gestos e manobras singulares de inscrição queer no campo das artes visuais desde a transição democrática argentina até ao presente. O trabalho com estes artistas permitiu-nos observar formas singulares de exibição que, desde o período de transição democrática da Argentina até ao presente, subverteram a violência normativa através de manobras astutas de contrabando, infiltração e paródia.

Palavras-chave: queer; artes visuais; transição democrática; homossexualidade.

Introducción

En este artículo nos proponemos atender a las maniobras estéticas y políticas a través de las cuales lo queer se hace lugar en la actividad artística de l*s artistas correntinos Juan Ramón Gutiérrez y Blas Aparecido. Con un anclaje en los estudios de género, biopolíticos y en el giro afectivo, se analizan sus prácticas artísticas desde un abordaje analítico-crítico. Este proceso requirió una serie de procedimientos propios de un tipo de investigación de carácter analítico-descriptivo de las obras de arte, sus desplazamientos y canales de archivo, circulación y exhibición, así como de la trayectoria vital de l*s artistas. Se intenta contrarrestar la lógica del estudio de un caso histórico, apelando a un modo de análisis asociativo que salta entre un lugar y tiempo histórico específico al presente. De generaciones distintas y activos como artistas en distintos períodos históricos, estos artistas han dejado rastros anticipatorios y fórmulas para una futuridad antinormativa, con gestos y maniobras singulares de inscripción de lo queer en el terreno de las artes visuales desde los años que siguieron a la transición democrática argentina hasta el presente.

Las prácticas artísticas de estos artistas dan lugar a la aparición de discursos que han sido, en distintos momentos históricos, rechazados, censurados e invalidados por el canon de las representaciones artísticas de la región. Se aborda la inscripción de estéticas queer en las artes visuales correntinas de la mano de est*s artistas que, a partir de distintas intervenciones políticas en el terreno de las artes visuales, problematizan y ponen en escena afectos ligados a la eroticidad, al tiempo y a la crueldad inherente a las lógicas neoliberales por medio de lúcidas maniobras contrabandistas. En ese sentido, Muñoz advierte que la estética, especialmente la estética queer, a menudo contiene huellas y esquemas de una futuridad incipiente:

Tanto lo ornamental como lo cotidiano pueden contener un mapa de la utopía que es lo queer. Siempre y cuando la estética queer mapee las relaciones sociales del futuro, acudir a la estética en el caso de lo queer no implica eludir el campo social. Lo queer, además, es performativo, porque no es simplemente un ser, sino un hacer, por y para el futuro. Lo queer es, esencialmente, el rechazo de un aquí y de un ahora, y una insistencia en la potencialidad o la posibilidad concreta de otro mundo.¹



1. José-Esteban Muñoz, *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa* (Argentina: Caja Negra, 2020), 30.



Siguiendo las lecturas blochianas de Muñoz, nos interesa aquí, ir tras esas iluminaciones anticipatorias del arte, lo que implica un proceso de identificar y analizar propiedades que pueden detectarse en algunas prácticas representacionales que nos ayudan a ver lo aún-no-consciente. La trayectoria singular de estos artistas, en distintos períodos históricos, nos permite ir tras los rastros de formaciones culturales antinormativas de gran potencia para la escena del arte local.

Entre sirenas, arlequines y duendes: eroticidad y contrabando en la actividad artística de Juan Ramón Gutiérrez

En esta sección se analiza una parte del cuerpo de obra de Juan Ramón Gutiérrez, lo que nos permite explorar la relación del artista con la noción de eroticidad asociada a lo performativo del género. La noción de eroticidad elaborada por el autor cordobés Alberto Beto Canseco, nos permite abordar el vínculo entre cuerpo y mundo, un vínculo que –en términos butlerianos– es, también, resultado de nuestra exposición corporal fundamental. Butler, entiende que el sujeto se constituye como ser social viable a partir del drama del reconocimiento. El deseo de reconocimiento es fundante del sujeto y es un deseo que lo arroja a una exterioridad que se le presenta como constitutiva. Esta dimensión se hace palpable en lo que Butler ha nombrado en términos de pasión sexual, tratándose de una experiencia que pone en evidencia la condición *ek-stática* del cuerpo, como las del duelo y de la furia política².

La interdependencia con un afuera constitutivo nos ubica en una condición *ek-stática* frente al otro* y vulnerables a la violencia a causa de esta exposición. Se trata de una violencia que puede plantearse en términos negativos, en tanto deja al sujeto a merced del daño y el riesgo radical de desaparecer, o bien una violencia planteada en términos afirmativos, entendiendo que esta condición nos brinda la posibilidad de vivir y de crecer. Sobre esta última vertiente, elabora Canseco, la noción de eroticidad, ligada a la de placer sexual. Si entendemos que el drama del reconocimiento se encuentra ligado al mundo de las normas, cabe pensar que nuestro placer sexual también descansa sobre proyectos normativos habilitantes y hasta productores del deseo sexual, del placer sexual como afecto. En ese sentido, la dinámica afectiva del placer sexual se hace inseparable del drama del reconocimiento que Butler presenta, supeditado a un mundo de normas sociales específicas que lo articulan y deciden su dinámica:

2. Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006), 50.

A propósito de los escenarios de reconocimiento, de este modo, no todos los cuerpos parecen predisponer a afectar al cuerpo sexualmente; o para ser más correcto en los términos: existen regulaciones, que se concretan particularmente en morfologías corporales y modos de aparición, que posicionan determinadas corporalidades como posibles de despertar excitación sexual y protagonizar una pasión sexual, y otras que no.³

A dicho funcionamiento normativo, el autor llama *eroticidad*⁴ i.e. la condición que hace que podamos aprehender ciertos cuerpos como eróticos y otros no, o que ciertos cuerpos se puedan presentar deseables sexualmente, frente a otros que no.

En diálogo, nos interesa introducir una cita histórica extraída del libro póstumo publicado en el año 2011, en homenaje a las crónicas del escritor y traductor correntino Norberto, escritas para el *Diario Época* y reunidas bajo el nombre de *Confesiones Marginales*. En aquel libro, encontramos esta crónica de su autoría que fue inicialmente publicada el 16 de enero de 1985 en el *Diario Época* bajo el título “Paquetería de los ochenta: La camiseta pornográfica de Juan Gutiérrez”:

Mi amigo Juan devora su sándwich ‘baldosa’. La ira le tintinea el apetito, la gaseosa es un badajo. Está enojado mi amigo Juan. Juan quiso ver ‘Último tango en París’ en un cine del centro [¿hay cines que no estén en el centro?] y concurrió munido de restallante musculosa amarilla. Mi amigo Juan considera que las camisetas son muy bellas; entonces; eligió su preferida para encontrarse con Bertolucci. El encargado le advirtió que no podría venderle una entrada puesto que no tenía cambio. ‘No importa’, repuso Juan. ‘Cuando salga me lo dará’. Abrumado ante tanta confianza el encargado le confesó que en realidad no podía permitirle el ingreso a la sala. La camiseta amarilla se interponía entre mi amigo y la gimnasia amatoria de Marlon Brando. Son órdenes del administrador, concluyó rotundo el boletero. Juan se pregunta si el administrador habrá ordenado también algunos cortes preventivos en el film. Porque sí puede verse tanta crudeza cinematográfica en la pantalla, ¿qué importa un pedazo de algodón



3. Alberto Canseco, *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler* (Córdoba: Asentamiento Fernseh, 2017), 176.

4. Es importante señalar que la noción de *eroticidad* se encuentra ligada a múltiples mecanismos temporales que el autor desarrolla a través de la noción de *interrupción* –tomada de la escritora y activista lesbiana val flores– que se traduce a través de distintos registros temporales como la anticipación, el aquí y ahora, y el recuerdo que el autor desarrolla a partir del análisis de distintos textos críticos y audiovisuales. Allí, la *eroticidad* y el placer sexual aparecen como conceptos que no tienen como finalidad la reproducción de la especie y tampoco se ligan a una complementariedad sexual definida por concepciones restrictivas de la diferencia sexual. Canseco, *Eroticidades precarias*, 183.



amarillo en la platea? [...] El Sr. administrador está actuando en pro de la moral y las buenas costumbres; a los paladines de la moral y las buenas costumbres no los llama nadie. Surge por generación espontánea, cual abrojos en la campiña. Muchas y espinosas condiciones tienen los paladines. ¿De qué lo defiende? Eso es harto evidente: de la exhibición ostentosa de bíceps masculinos. Es cierto: en Molina Punta y el Arazaty es profusa la presencia de bíceps y otras comarcas de la anatomía, pero tanto Juan como los lectores comprenderán la diferencia entre una playa y un cine desde una perspectiva músculo-exhibicionista. ¿Cuál es la diferencia? Vamos: sin tomaduras de pelo. Un cine es un cine y una playa es una playa. Qué tanto. [...]⁵

En la narración de la columna del diario correntino, la camiseta amarilla con la que Gutiérrez intenta entrar al cine en los años ochenta resulta un problema para quienes administran la entrada de la institución, su vestimenta no resulta legible a las normas de género que imperan en la provincia de Corrientes durante la transición democrática⁶ y su camiseta es leída como una ecuación al límite de la provocación inmoral para la concienzuda administración del cine. Su cuerpo configura una apariencia intraducible e incoherente ante ese poder diseminado. Es un cuerpo excesivo, en la medida en que es un cuerpo leído como un cuerpo sexualmente deseable. Su eroticidad radica en configurar un cuerpo que es posible incitador de pasión sexual. En ese sentido, Butler⁷ brinda un potente vocabulario a partir del cual nos permite leer las normas de género como aquellas que definen cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; cómo y de qué manera podemos habitar la vida pública y la vida privada, entendiendo que dicha distinción se instrumentaliza al servicio de las políticas sexuales, lo que sencillamente es:

Quién estará criminalizado según la apariencia pública; quién no será protegido por la ley o, de manera específica, por la policía, en la calle, o en el trabajo o en casa. ¿Quién será estigmatizado?, ¿quién será objeto de fascinación y placer de consumo?, ¿quién tendrá asistencia médica ante la ley?, ¿qué relaciones íntimas serán reconocidas ante la ley?⁸

5. Norberto Lischinsky, “La camiseta pornográfica de Juan Gutiérrez”, en *Confesiones Marginales*, Diario Época, 16 de enero de 1986.

6. La última dictadura cívico-militar-eclesiástico-empresarial argentina tuvo lugar entre los años 1976 y 1983. Los años que prosiguen a esa fecha suelen ser estudiados como período de transición democrática y/o postdictadura.

7. Judith Butler, “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, AIBR: *Revista de Antropología Iberoamericana*, no. 4/3 (2009): 321-336. <https://www.redalyc.org/pdf/623/62312914003.pdf>

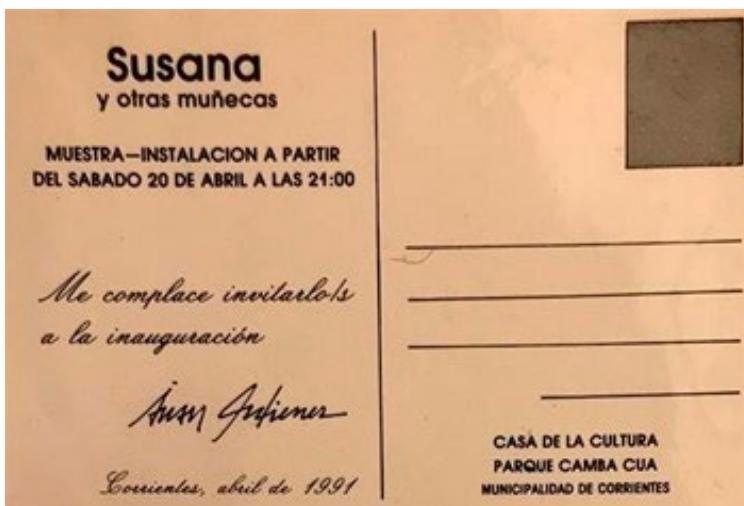
8. Butler, “Performatividad, precariedad”, 323.



La lucidez del comentarista radica no sólo en reparar en esta situación sino también entenderla como un eslabón dentro de un encadenamiento mayor de prescripciones y normas de género, dando cuenta con su relato que las normas de género, tal como lo advierte Butler, actúan por *iterabilidad*⁹ y repetición; y que el poder no puede mantenerse si no se reproduce a sí mismo de alguna forma, a partir de múltiples agentes. Esto se constata en la crónica *Paquetería de los ochenta* [...] cuando Lischinsky subraya que “a los paladines de la moral y las buenas costumbres no los llama nadie. Surgen por generación espontánea, cual abrojos en la campiña”¹⁰.

Si reparamos en la crónica, es porque ilustra una serie de elementos que atraviesan tanto la actividad artística como la experiencia de vida de Juan Gutiérrez, artista y galerista correntino. En la ciudad de Corrientes, hasta el momento, Gutiérrez ha hecho una sola muestra individual en el año 1991, a la que llamó *Susana y otras muñecas* (ver figura 1). Recientemente, exhibió solo series fragmentarias de su obra en muestras colectivas, como sus acuarelas de la serie *Patterns* (2000) y algunos de sus zapatos de cartapesta de su serie *Tacones Diversos* (2021) en el Espacio Romero del Café Mariscal, tratándose de una muestra colectiva donde su obra estuvo puesta en diálogo con la de l*s artistas chaqueñ*s Elida Salteño y Dante Arias.

Figura 1. Invitación a la muestra-instalación *Susana y otras muñecas*, 1991



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

9. Butler, “Performatividad, precariedad”.

10. Lischinsky, “La camiseta”.



En la muestra *Susana y otras muñecas*, realizada en 1991 en la ciudad de Corrientes, llaman especialmente la atención las maniobras contrabandistas con las que el artista insertaba obras de carácter político y sexual, entre otras que parecían más ingenuas y no evocaban reacciones negativas en l*s espectador*s. Esto se constata al ver los archivos fotográficos y videográficos de la muestra, realizada en la Casa de la Cultura del Parque Cambá Cuá (hoy Centro Cultural Adolfo Mors). Allí, su polémica escultura *Taragüi 2000*, que imitaba a una trabajadora sexual, sus esculturas *Rubia de Nueva York* y *Pato es un Ángel*, se hacían lugar entre personajes fantásticos, pertenecientes a leyendas y mitos populares como ángeles, vampiros y sirenas.

Muchas de las esculturas textiles presentes en la muestra fueron hechas por el artista en Buenos Aires, donde tenía un taller al que llamó La Tienda Mágica en la galería del Este, tratándose de figuras de tamaño humano, hechas con goma espuma, encajes, moños, tul, retazos de telas y otros materiales desechados que reciclaba de su oficio como vidrierista en el Barrio de Once. En gran mayoría, estas muñecas eran representaciones de personajes populares, fantásticos y figuras mitológicas como sirenas, arlequines y duendes que el artista hacía convivir con *vedettes*¹¹ y sátiro. Así es como, con astucia contrabandista, Gutiérrez exhibió en el marco de la exposición, una serie de personajes entre l*s que destacan, por ejemplo, *La Taragüi 2000* (ver figura 2), tratándose de una versión futura –al decir del artista– de la emblemática escultura correntina de *La Taragüi*¹² hecha en bronce por el artista correntino Amado Higinio Puyau, en 1936.

Figura 2. *Taragüi 2000*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

11. Artista principal de un espectáculo de variedades, como una revista musical o un cabaret.

12. La escultura obtuvo el primer premio en el Salón Nacional de Escultura realizado en 1936.



En la muestra se exhibieron también sus esculturas textiles *La Maja Desnuda* (ver figura 3), inspirada en el cuadro de Goya, y *La Cicciolina vieja* (ver figura 4), basada en un archivo fílmico (ver figura 5) de la Cicciolina (seudónimo de la actriz porno Ilona Staller) despidiéndose en el aeropuerto de Ezeiza durante una visita a Buenos Aires en el año 1990, donde la actriz, con una corona de flores en la cabeza, exhibió una de sus tetas a la prensa, sosteniendo en sus manos un oso de peluche gigante que sus fans le regalaron.

Figura 3. *La Maja Desnuda*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

Figura 4. *La Cicciolina vieja*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.



Figura 5. Escena de despedida de la Cicciolina en Aeropuerto Ezeiza



Fuente: Archivo DiFilm, 1990

Entre sus muñec*s también destacó *El exhibicionista* (ver figura 6), *La Vedette* (ver figura 7) y *La trabajadora sexual* (ver figura 8), generando un vasto universo donde convivían personajes icónicos y símbolos sexuales que marcaron el universo fantástico de su juventud, cuando se inspiraba en los recursos gráficos de la revistas e historietas como Satiricón, Sexhumor y Chaupinela.

Figura 6. *El exhibicionista*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.



Figura 7. *La vedette*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

Agustina Gállego-Wetzel
Entre anticipaciones y futuridades

Figura 8. *La trabajadora sexual*



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.



Gutiérrez recuerda que, en 1991, la muestra tuvo gran repercusión en la escena local. Mientras much*^s elogiaron sus obras entendiendo que se trataba de un lenguaje desafiante para lo que la ciudad de Corrientes estaba habituada a ver en materia de artes visuales –escenario centrado más que nada en la pintura y la escultura de madera, piedra y metal–, otr*^s no tardaron en criticar la exhibición y decir que lo que hacía no era arte sino artesanía y manualidades con preponderancia textil, ubicando su obra en un destino similar al de las manualidades excluidas del canon artístico por su supuesta “doble pertenencia degradante”¹³ a la artesanía y a lo asignado al universo de lo “femenino”¹⁴. En esa línea, pensando en la obra de Omar Schirilo, Lemus hace una reflexión que resulta clave para la lectura de las esculturas textiles de Gutiérrez:

En las salas blancas y artificiales del modernismo, la artesanía fue colocada como una otredad económica, cultural y sexual. No obstante, qué sucede cuando el procedimiento que ingresa a este terreno es aún más bastardo —la manualidad— y la materialidad ni siquiera posee un origen antropológico de cientos de años, pero sí plebeyo y, casi siempre, asignado por la heteronorma a las mujeres.¹⁵

También se hizo evidente en un anuncio del diario local *Época* (ver figura 9), fechado el viernes 19 de abril de 1991, que se refiere a las esculturas textiles de Gutiérrez como “figurillas infantiles que sirven de juguetes” o como meras muñecas, sin mencionar la palabra escultura en ninguna parte de la nota. Para Gutiérrez, l*^s espectador*^s de ese momento concebían lo escultórico solo en materialidades y soportes de piedra, metal y madera, lo que podría explicar que sus esculturas hechas con tela, goma espuma y retazos de tul, hayan resultado incomprendidas para el canon de esa época. Además, recuerda que su *Taragüí 2000* –una réplica¹⁶ de la escultura de bronce creada en homenaje a la ciudad y a la mujer guaraní–, fue exhibida sólo a condición de ser tapada con telas de tul que la administración de la entonces Casa de la Cultura Cambá Cuá colocó sobre la escultura por considerarla “obscena”¹⁷.

13. Francisco Lemus. “Omar Schirilo: artesano de la alegría”. *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporánea* vol 5, no. 7 (2016): 10-36. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/ebdld/article/view/2430/2051>

14. Lemus, “Omar Schirilo”, 17.

15. Lemus, “Omar Schirilo”, 17.

16. La escultura original se encuentra en el Museo Dr. Juan Ramón Vidal y su réplica en un pequeño parque triangular entre las calles San Luis, Fray José de la Quintana y la avenida costanera “General San Martín” de la Ciudad de Corrientes, Argentina.

17. Juan Gutiérrez (artista), entrevistado por Agustina Wetzel, 6 de julio de 2022.

Figura 9. Juan Gutiérrez expone “Susana y otras muñecas”



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

Por todo esto, *Susana y otras muñecas* puede leerse, por un lado, provocadora y, por otro lado, complaciente con un público conservador, produciendo una reunión imaginaria-fantástica que recurre a la figura de las muñecas en tensión con volúmenes y contorsiones exageradas, así como con referencias clásicas, mitológicas y religiosas como sirenas, duendes y arlequines que salen a la luz en un primer acercamiento a su obra más temprana. La dificultad de exhibir en ese momento responde a un contexto donde la homosexualidad debía ser ocultada, una época en que las fuerzas conservadoras se dedicaron con especial énfasis a perseguir y vigilar los looks y los estilos de vida juveniles, considerados peligrosos para la moral y las buenas costumbres. La dimensión de los cuerpos de sus muñec*s, sus volúptuosidades y marcados relieves, pueden ser interpretadas como retóricas, portadoras de signos de la diferencia en conflictiva con lo reglamentado, así lo queer se traduce en su obra a través de lo autobiográfico, lo sentimental e íntimo, lo vulgar y carente de pudor que otorga valor a técnicas, materiales y temas dejados de lado por el canon. Los cuerpos de las esculturas textiles de Gutiérrez mantienen una secreta línea con el resto de su obra donde la androginia, lo sexual y lo erótico son clave de acceso. En la sala de exhibiciones, sus muñec*s emplazaban experiencias íntimas de desorganización corporal, cuerpos no hegemónicos y exuberantes que hacían estallar el orden vigente introduciendo, a través del lenguaje del maniquí, zonas erógenas, genitalidades, cuerpos travestis, exuberantes y queers en pleno centro de la ciudad correntina durante los años que siguieron a la transición democrática.

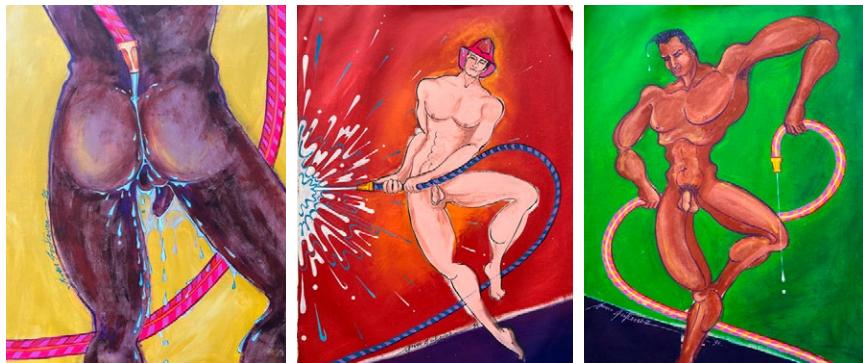




Cuando visitamos su taller en el año 2020, pudimos entrar en contacto con una infinidad de obras archivadas y notas periodísticas que anuncianaban algunas de sus muestras en el exterior del país, muchas de las cuales sobrevivieron a las mudanzas del artista. Allí observamos obras donde el lenguaje de los cuerpos, lo sexual y el placer homoerótico aparecen con insistencia, como en su serie Bomberos (ver figura 10), realizada durante sus años en San Francisco (EE.UU), tratándose de una serie de acrílicos y dibujos sobre lienzos y papeles de pequeño y mediano formato con una fuerte impronta del *cartoon* y el cómic norteamericano, donde las figuras realistas y anatómicas de bomberos con sus mangueras configuran erotidades visuales de representación fálica. En las pinturas de esta serie, l*s sujetos aparecen desnud*s, en situaciones sexuales y eróticas, vemos amantes, bultos, genitales y mangueras que despiden leche y secreciones. Siguiendo a Lemus, aquí cabe preguntarse:

¿Qué implicancias adquiere un desnudo masculino, pornográfico y gay? ¿Qué interferencias se suscitan al interior de la historia canónica a partir de estas representaciones ‘indecentes’? (...) Según Richard, estas técnicas de desnudamiento visual, quitan el velo de lo oculto y acortan la distancia entre el que mira (desea) y el objeto mirado. En cuanto a la pornografía, esta redobla la apuesta, nos presenta un objeto plano, literal y realista que, por su inmediatez, nos obliga a ‘estar ahí’, fatalizando el close-up.¹⁸

Figura 10. Serie Bomberos



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

18. Francisco Lemus, “¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistencia”, Revista Cambia vol. 1, no. 1 (2015): 122, <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103183>

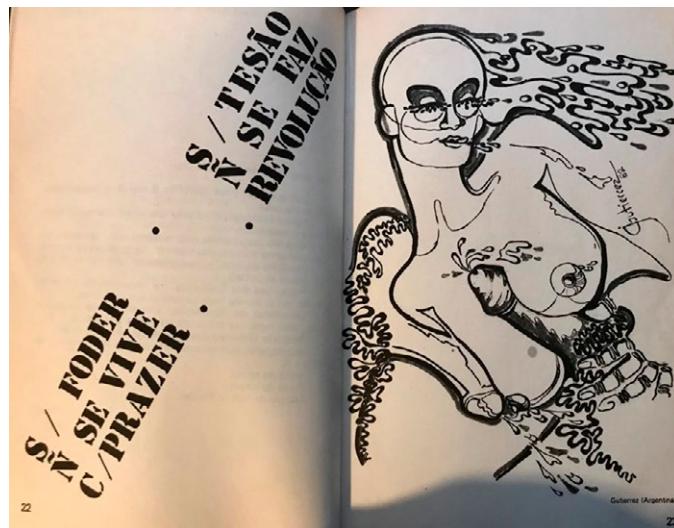


Como anticipamos, la amplia trayectoria migrante de Gutiérrez deja ver las experiencias que afectaron sus producciones: su tiempo en Rio de Janeiro, entre los años 1981 y 1984, donde continúa sus estudios de arquitectura en la Universidad de Santa Úrsula y colabora como ilustrador (ver figura 11) en algunos números de la revista *Antología del Movimiento de Arte Porno*¹⁹, editada por Eduardo Kac y Cairo de Assis Trindade en 1984. También resulta clave su retorno, en 1984, a Corrientes Capital, donde abre la galería *Eidos*, un espacio por el que pasan numerosos artistas de la escena del nordeste argentino como Dufva Nielsen, Fabriciano Gómez, Ofelia Fisman y otr*s, tratándose de un espacio fundamental para la vanguardia regional de los años ochenta. Luego, su estadía en Buenos Aires entre los años 1986 y 1990, donde trabaja como diseñador de vestuario y vidrierista en el barrio de Once, y donde empieza a producir esculturas textiles con las distintas materialidades provenientes de su oficio. Finalmente, su prolongada estancia en San Francisco (EE. UU), entre 1991-2007, donde gracias a una red de solidaridades del barrio latino trabajó como albañil, florista y profesor de arte en el Mission Cultural Center for Latino Arts (MCCLA); y participó en numerosas muestras colectivas en el MCCLA y en el Yerba Buena Center for the Arts, espacios que reúnen mayoritariamente los trabajos de artistas, curador*s y teóric*s crític*s de la raza chican*s y latin*s entre los que resuenan los nombres de Cherríe Moraga, Ricardo A. Bracho y Gloria Anzaldúa. En este contexto, realiza también instalaciones de altares en torno a la pandemia del SIDA, recrudecida por esos años en los que vive en California. Dichos altares son mostrados en el MCCLA en el contexto de exhibiciones por el Día de los Muertos de tradición chicana.

19. El Movimiento de Arte Porno fue un movimiento de vanguardia transgresor que sucedió bajo la dictadura militar brasileña que tuvo lugar entre los años 1964 y 1984. Fue un movimiento experimental, políticamente provocador y socialmente no normativo, que daba lugar a formas de pornografía no convencional para crear alternativas sociales, políticas y estéticas que usaban el humor, la política corporal, lo escatológico, lo sorpresivo y lo poético. El movimiento fue pionero en el uso de la pornografía como forma de resistencia política y como medio artístico. Sus actividades terminaron en 1982 y la *Antología* fue la última publicación que hicieron, Gutierrez participó con un dibujo donde aparece un cuerpo andrógino salpicado por fluidos fálicos.



Figura 11. Ilustración en Antología de Arte Porno, Movimiento de Arte Porno, Brasil, 1984



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

A lo largo de su carrera, vemos una insistencia en materializar cuerpos que resultan conflictivos, desordenados, eróticos, explícitamente sexuales. Sus obras introducen gestos de erotismo como una herramienta monstruosa que deforma la mirada sobre lo doméstico, así como sobre los gestos cotidianos de caminar, vestirse y actuar, situando la atención sobre íconos sexuales, vedettes, actrices porno, bomberos que salpican secreciones a través de mangueras y genitales, en esculturas y pinturas que exageran el maquillaje y salen a la calle, o al museo, a contrastar con una ciudad como Corrientes Capital, que se pretendía “higienizada” durante los años que siguieron a la transición democrática. En ese sentido, las puntualizaciones de Lemus y de Richard en torno al cuerpo desnudo, pornográfico, obsceno y gay sirven también para ampliar nuestras hipótesis en torno a la dificultad de mostrar su obra en la Ciudad de Corrientes. Para Lemus, ese “estar ahí” que menciona Richard en la anterior cita, manifiesta espacios de liberación, situación que en el campo artístico correntino generó un repliegue, un temor a lo irrepresentable, lo que hace pensar en la indecencia –en tanto lejanía de las buenas costumbres y normas sociales– como estrategia artística. En esa provincia, sólo muestra series fragmentarias de su obra, como sus acuarelas y zapatos de cartapesta. La gran mayoría de su obra con características homoeróticas y con contenido sexual han sido exhibidas recién en abril del año 2025 junto al archivo del artista, en una muestra retrospectiva del la-artista titulada “Ese chico otra vez”.



Juan Gutierrez del 80 al 2000" en la galería Hipopoety de Buenos Aires, curada por Manuela Vecino, Federico Fischer y quien escribe. Antes de eso, las obras persistieron archivadas en cajas que el artista conservaba y nombraba como meros ejercicios y experimentaciones. Por eso, su obra no mostrada, censurada y juzgada como obscena, lo sitúa en la línea biopolítica de la monstruosidad, configurando una serie de imágenes bastardas para la historia del arte que cortan la linealidad convencional, allí donde la norma sexual hegemónica reglamenta y disputa lo legítimo y digno de ser exhibido, lo que resulta erotizable y lo que no. Lo monstruoso se inscribe en su obra bajo la mácula del monstruo excitado, en la medida en que re-sexualiza zonas erógenas no reproductivas, pone en escena formas del placer sexual y el erotismo que desajustan las lógicas cisheteronormativas.

En el conjunto de ensayos reunidos en la publicación *La pasión según Carol Rama*²⁰, a propósito de la muestra de la artista italiana en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Paul Preciado plantea que el discurso hegemónico de la historia del arte se ha elaborado a través de tres operaciones epistemológicas que se articulan para construir la norma: invisibilizar, descubrir, reducir a una identidad²¹. Nos interesa analizar, particularmente, la primera estrategia de invisibilización desarrollada por Preciado en relación a la trayectoria del artista. Invisibilizar, como estrategia historiográfica normalizadora, ha caracterizado la problemática posición de las minorías somato políticas en la historia del arte. Por minoría somato política el autor entiende a aquellos cuerpos que han sido sometidos con más violencia a la regulación normativa del capitalismo cis hetero centrado y que ocupan una posición corporal subalterna en relación a los procesos de reproducción y producción (minorías sexuales y raciales), así como de diversidad cognitiva o funcional²².

Siendo *Susana y otras muñecas* la única muestra individual que el artista tuvo en Corrientes Capital, podríamos estar frente a una de las operaciones de no reconocimiento que sufrió su obra en dicho contexto, lo que configura una operación epistemológica que invisibiliza por medio de una estrategia historiográfica normalizadora. Si se tiene en cuenta la opaca trayectoria del artista desde sus inicios en la Ciudad de Corrientes, la estrategia invisibilizadora se hace más evidente, esto lo vemos en la imposibilidad de exhibir más que en algunas pocas ocasiones y solo series fragmentarias de su obra, como sus tacones y máscaras de cartapesta y/o los pasteles y acuarelas de la serie *Patterns* (ver figura 12). En estas últimas,

20. Anne-Dressen, Teresa-Grandas y Paul B. Preciado, *La pasión según Carol Rama* (Barcelona: MACBA, 2014).

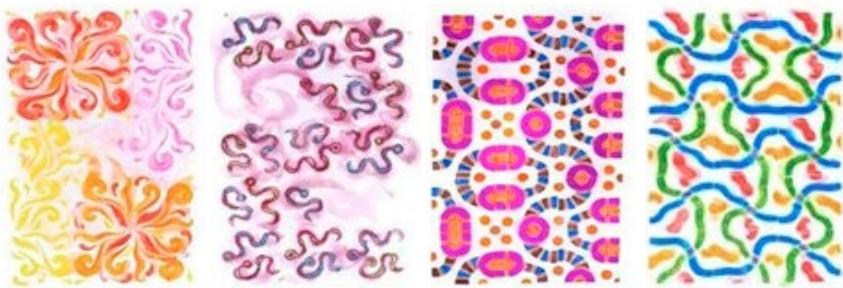
21. Dressen, Grandas y Preciado, *La pasión*, 13.

22. Dressen, Grandas y Preciado, *La pasión*, 13.



con placer vemos el movimiento de sus manos zigzagueantes y festivas dentro de una abstracción casi musical, tratándose de formas que produjo durante su etapa espiritual budista, recordando a aquellas obras en las que Gumier Maier recupera aspectos de la vanguardia concreta argentina (1940-1950), como la figuración geométrica y los marcos recortados, haciendo guiños a lo decorativo y a su “modelo curatorial doméstico”²³ (1989) (ver figura 13).

Figura 12. Serie Patterns



Fuente: archivo personal del artista, Juan Gutiérrez.

Figura 13. S/T, 2000. Jorge Gumier Maier



Fuente: catálogo digital de la colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. Sala de la colección en homenaje a Alejandro Bengolea.

23. Gumier-Maier, Algunos Textos.



Sus dibujos y pinturas, donde aparecen amantes desnudos y escenas sexuales conforman toda una serie de obras donde los gestos queer se hacen manifiestos. Si consideramos que ninguna de estas obras fue mostrada en la escena local desde su momento de producción en 1992 hasta la actualidad, podemos pensar, siguiendo a Preciado, que se trata de una estrategia de invisibilización que impide que un artista sea contemporáneo de su época, arrancándolo del presente y situándolo fuera de la temporalidad normativa. En ese sentido, para Griselda Pollock:

La ausencia de reconocimiento crítico en el momento justo, significa que no hay posibilidad de recuperar esa oportunidad perdida de ser visto en su propia historia, del mismo modo que la ausencia de los registros históricos o del archivo nunca puede ser llenada retrospectivamente por lo que nunca fue dicho.²⁴

Así es como, aún en el presente, pueden identificarse gestos de rebeldía del artista como en la muestra colectiva “Tacones Diversos” de 2021, en el Espacio Romero del Café Mariscal, en la que dentro de un catálogo que contiene alrededor de cincuenta zapatos, fueron exhibidos sólo algunos pocos como *Hidalgo* (2018) (ver figura 14), *Borceguí* (2018) (ver figura 15) y *Bully* (2017) (ver figura 16). En ese contexto, el artista introdujo en el catálogo de la muestra otros zapatos de cartapesta que no logró exhibir en la ocasión, como *Fémina Empoderada* (2018), *Conocedor Funcional* (2018), *Caballera* (2017), *Varón Encaminado* (2018), *Pussy Shoes* (2018) y *Verceguí* (2018) (ver figura 17), tratándose de piezas más políticas en las que ironiza en torno al binarismo de género, materializa genitalidades andróginas, celebra el “empoderamiento femenino” y ubica símbolos sexuales en primer plano.

Figura 14. *Hidalgo* (2018)



Fuente: catálogo de la muestra “Taconeos Diversos” (2021) en Café El Mariscal.

24. Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013), 94.



Figura 15. Borceguí (2018)



Fuente: catálogo de la muestra “Taconeos Diversos” (2021) en Café El Mariscal.

Figura 16. Bully (2017)



Fuente: catálogo de la muestra “Taconeos Diversos” (2021) en Café El Mariscal.

Figura 17. Varón Encaminado (2018), Pussy Shoes (2018) y Verceguí (2018)



Fuente: catálogo de la muestra “Taconeos Diversos” (2021) en Café El Mariscal.

Sus maniobras de contrabando como estrategia política de exhibición y circulación, pueden pensarse como gestos queer cuya astucia reside en no presentarse manifiestamente o a partir de la evidencia – lo cual es un desafío para las políticas basadas en la visibilidad –, sino por medio de maniobras más escurridizas y tramposas. Lo monstruoso se inscribe a través de su obra dentro de un contexto de enunciaciones ligado a los años posteriores a la transición democrática en Argentina y a la dictadura en Brasil. Su vinculación al cuerpo, el contexto histórico-social y su relación con la teoría queer, lo alinea a algunas experiencias de artistas argentinos* que, en la misma época, se reunían en torno a la Galería de Artes Visuales del



Centro Cultural Rojas. Algunas de las maniobras de contrabando de Juan Gutierrez pueden ser asociadas a aquellas utilizadas por los artistas reunidos por Jorge Gumier Maier en los noventa. Muchos de estos artistas, fueron designados bajo el concepto de *arte light* o *arte rosa* como un modo peyorativo e incluso reprobatorio. En la crítica de López Anaya: “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, publicada en el diario *La Nación* el 1 de agosto de 1992, lo *light* era asimilado a lo leve, lo liviano y bajo en calorías, fórmula que funcionó a lo largo de los años noventa como una expresión –con un variante nivel de negatividad– para degradar, sistematizar un modo de análisis y desactivar las prácticas artísticas de l*^s artistas nucleados por Gumier Maier entre 1989 y 1997 en el Centro Cultural Rojas. El *arte rosa* o *arte light* configura entonces una categoría despectiva que abrazó Gumier, convirtiendo al *arte rosa* en la bandera de su discurso curatorial doméstico: rosa bombón, color de ensueño, marica, liviano²⁵. Lo *light* y lo *rosa* operaba como un discurso que contribuía a revitalizar la construcción de una ficción normativa fuertemente anclada al interior de la historia del arte y su eficaz proceso de invisibilidad de las desobediencias sexuales²⁶, en tal sentido Gumier señaló que:

Se dice del maricón que es un desperdicio. No pocos fueron quienes salieron en defensa –las metáforas bacteriológico-militares certifican toda cruzada– del despreciado desperdicio, hallándole de gran utilidad [...] todo se dirimía en torno a si estos artistas daban cuenta de su contexto, ‘interpelaban’ la realidad, o si por el contrario, carecían de voluntad crítica, eludiendo los compromisos asignados al artista frente a las vicisitudes de la especie. Desoyéndolos, ignorando sus silencios, algunos sostuvieron que estos artistas *light* de *light* no tenían nada. Una refinada estrategia los redimía. Bajo sus rosáceos camuflajes, con astucia contrabandista, estarían inoculando sus viriles mensajes, feroces, críticos.²⁷

Hay, por eso, algo en el conjunto que nos hace pensar en el pulso de una época, activo entre generaciones cercanas que, a pesar de formar parte de distintas escenas, dieron conversación a distintos conflictos sociales, sobrevivientes en las obras bajo la forma de resistencias tristes y alegres. Resulta al menos misteriosa la formación de un trazado sensible que, a partir de contagios y anticipaciones futuras, conectan su obra con la de otros artistas de otros espacios y tiempos a quienes no conoció, como una suerte de insistencia donde las obras, pese a todo, reverberan como archivos de una época capaz de enlazar zonas afectivas desconocidas, duplicadas y anticipatorias.

25. Jorge Gumier-Maier, *Algunos Textos* (Buenos Aires: Caracol ediciones, 2022).

26. Lemos, “¡Arte light...!”, 119.

27. Gumier-Maier, *Algunos Textos*, 13.



Queerizar el tiempo, problematizar el presente: liturgias torcidas en los montajes recientes de Blas Aparecido

En esta sección se analiza una parte del cuerpo de obra de Blas Aparecido, un artista cuya actividad artística resulta más reciente en comparación a la de Juan Ramón Gutiérrez. Su primera muestra individual tuvo lugar en el año 2016, en el espacio Arqom de la ciudad de Resistencia (Chaco, Argentina). La muestra se llamó *Yo creo, no me preguntes más porque no sé* y fue curada por la artista trans chaqueña Sofía Victoria Díaz. En esa ocasión, el artista exhibió numerosas obras y objetos, entre los que contaban sus característicos altares portables y libros intervenidos. En el contexto de la muestra, Aparecido también realizó una acción performática a la que llamó “Dos pesitos la intención”, para la que juntó muchos billetes de dos pesos argentinos e invitó al público a escribir sobre ellos una intención y luego hacerla circular. Esta muestra marcaría un precedente clave para analizar el cuerpo de obra que el artista produciría luego, tratándose de un universo narrativo y estético donde montaje y religiosidad popular funcionan como clave de lectura central.

Los objetos que produjo para esa primera muestra fueron reunidos nuevamente en el contexto de su segunda exposición individual en el 2017, que se llamó *El livingcito de Blas Aparecido* y se montó en La Pépinière (Corrientes Capital, Argentina). En esa exhibición el artista, utilizando nuevamente la técnica del montaje, desplegó –junto a los altares– elementos que daban cuenta de sus modos de producción, como agujas de tejer y costureros propios de su temprano oficio de bordador. El artista recuerda que, cuando era niño, bordar era algo que se le prohibía porque no era considerado un “quehacer de varón”, situación por la cual muchas veces debía esconderse con pequeños retazos de tela e hilo para bordar: “tener que esconderme para bordar muchas veces resultaba en bordados toscos y tensos, me lastimaba los dedos con las agujas. Creo que eso marcó mi manera de bordar torcida que hasta hoy persiste”²⁸.

En la muestra, Aparecido dispuso los elementos propios de su oficio, acompañados con múltiples objetos como velas, una copa de cristal con la que tomaba caña Legui junto a su tía Teté –con quien vivió gran parte de su infancia en el campo de Sauce (provincia de Corrientes)–, una estampa del ángel custodio regalo de su madre, una libreta de su abuela con indicaciones para tejer una gorra de lana,

28. Aparecido (artista), entrevistado por Agustina Wetzel, 19 de julio de 2022.

un caballito rosa de plástico, una tarjeta de *freepass*/descuento para entrar a un boliche y una foto de la iglesia de Sauce. Este montaje de objetos contenía una narración directamente vinculada a las mujeres de su familia encargadas de su crianza en Sauce, así como guiños autobiográficos y literarios que con el tiempo continuaron apareciendo en su cuerpo de obra.

El rezo y la devoción a la Virgen de Itatí y a la Virgen del Carmen (patrona de Sauce), junto a la práctica del bordado, así como los cuentos de hadas y las leyendas populares propias de los espacios rurales, marcaron sus experiencias tempranas y el registro fantástico de su posterior obra. A estos elementos referenciados también se sumaron su fascinación por los dibujos de la revista *Fabulandia* y el visionado del programa televisivo *El Banquete Telemático* de Federico Klemm que se transmitía por el Canal 9 de aire en Sauce. Desde estos referentes, Aparecido produjo una serie de obras cuya metodología principal estaba atravesada por distintas operaciones de montaje a partir de las cuales entrecruza iconografías religiosas y populares, logrando una compleja identificación con representaciones que van desde El Gaucho Gil, San La Muerte, hasta la Difunta Correa y la cantante de cumbia tropical Gilda. A partir de montajes abigarrados de objetos encontrados en la vía pública, Aparecido produjo sus últimas obras (2016-2022): collages, instalaciones efímeras, banquetes, conjuros y amarres construidos con materialidades pobres, provenientes en su mayoría de la basura, de la calle, de retazos guardados o regalos que sus amig*s le hacen, que él dispone luego en altares que construye sobre soportes como camperas, libros, cajas de perfume y gorras intervenidas.

La acción de bordar manualmente, central en su cuerpo de obra, involucra un saber hacer ligado a las genealogías familiares, a su convivencia con las mujeres que se encargaron de su crianza y educación. Es, por eso, un hacer que involucra comunidad, que involucra un ritmo anacrónico, inevitablemente lento, detallista, desacelerado y cuyo fin es comunitario, lo que contrasta con la modernidad y la distinción aristocrática del arte. En ese sentido, Lemus sostiene que:

Las manualidades, si pensamos en su irrelevancia para el sistema artístico, también comparten algunas de estas características. Existen reglas e intereses comunes en las personas que las realizan, exhiben un conjunto de códigos, transmitidos en comunidad que podemos emparentar con las capacidades relacionales de un contrapúblico y, también, implican desaceleración.²⁹



Agustina Gállego-Wetzel
Entre anticipaciones y futuridades

29. Lemus, "Omar Schirilo", 18.



La acción de bordar nos lleva a considerar la relación del artista con temporalidades alternativas a las normativas, de ahí que llamemos *liturgias torcidas* a esas formas queer de la temporalidad³⁰ presentes en su obra que, desde el arte, plantean formas de resistencia minúscula a los estados ansiosos y acelerados del neoliberalismo. Por montaje, Aparecido hace convivir imágenes y objetos que refuerzan sentimientos desencantados y aguafiestas que, lejos de prometer felicidad³¹, dan paso a discursividades conflictivas y afectos negativos asociados a la heteronorma y a la crueldad del neoliberalismo. Si los objetos de la felicidad, aunque múltiples, son muchas veces los mismos: el sueño de la noche de bodas, la pareja monógama-heterosexual, el trabajo estable, la casa propia, la reproducción, el cuidado de las infancias, la vejez compartida; Aparecido antepone, por medio de sus obras, una promesa de queer/cuirizar la felicidad, esto es, enraízalos en todos sus contornos y líneas de proliferación hasta lograr que la palabra carezca de sentido, nublar su horizonte normativo produciendo una nueva imagen de antifelicidad.

La noción de temporalidad queer desarrollada por Jack Halberstam, nos permite explorar y analizar los usos del tiempo y del espacio que se desenvuelven, en estas obras de arte, en oposición a las instituciones de la familia, la heterosexualidad y la reproducción, así como también se desenvuelven de acuerdo a otras lógicas de localización, movimiento e identificación. En tal sentido, Halberstam señala que:

Los usos queer del tiempo y el espacio se desarrollan, al menos en parte, en oposición a las instituciones de la familia, la heterosexualidad y la reproducción. Si tratamos de concebir la homosexualidad como el resultado de extrañas temporalidades, imaginativos programas de vida y excéntricas prácticas económicas, separamos la homosexualidad de la identidad sexual y nos acercamos a la comprensión del comentario de Foucault en ‘La amistad como forma de vida’, según la cual ‘la homosexualidad desafía a las personas como una ‘forma de vida’ más que como una forma de tener relaciones sexuales’. En la formulación radical de Foucault, las amistades queer, las redes queer y la existencia de estas relaciones en el espacio y en relación con el uso del tiempo marcan la particularidad y, de hecho, la amenaza percibida de la vida homosexual.³²

30. Jack Halberstam, *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives* (New York: NYU press, 2005); Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham: Duke University Press, 2010).

31. Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (Buenos Aires: Caja Negra, 2020).

32. Halberstam, *In a queer*, 4.



Los estudios queer dedicados a cuestiones del tiempo exploran las normas temporales i.e. *crono-normatividades*³³ que acompañan a la sexualidad y el género, lo que para Freeman configura “un modo de implantación, una técnica por medio de la cual fuerzas institucionales llegan a parecer hechos somáticos”³⁴, afirmando que los calendarios, las agendas, incluso los relojes, diseñan “formas de experiencia temporal que parecen naturales para aquellos que privilegian”³⁵. En particular, la autora vincula la noción de *crono-normatividad* a la temporalidad fomentada por el sistema capitalista, lo que es una noción del tiempo ligada a su uso para organizar los cuerpos humanos individuales hacia la máxima productividad.

En esa línea de discusiones, la noción de *liturgia torcida* busca atender a esas temporalidades queer que se singularizan en la obra de Aparecido, en su hacer barroco y desde-abajo, cercano a una metodología que se deslinda del calendario heteronormativo hegémónico y propone, en su lugar, una vivencia del tiempo queer, torcido, que opera por contraste a los tiempos del capitalismo tardío. Algo de su barroquismo reside allí, donde se guía por los tiempos del tráfico y pase de productos y marcas de imitación a través de países fronterizos (especialmente Paraguay y Brasil), que en su obra se singulariza en el uso de cajas y envoltorios de perfumes de imitación dentro de los que introduce altares y figuras religiosas, o en el uso de aguayos como trama donde sus santos reposan.

En la obra de Aparecido, el tiempo queer también se liga a los tiempos del bordado manual, lento y desacelerado; a los tiempos del *yire* y la recolección de residuos urbanos como bolsas de tiendas, estampitas, peluchitos, cintas, flores, recuperados en los espacios marginales y en los barrios que el artista habita; también se liga a los tiempos devocionales entre los pedidos y los cumplimientos de las promesas que l*s devot*s ofrecen a l*s sant*s populares. Lo torcido, entonces, resuena con un conjunto de estrategias queer que, en su obra, carnavalizan y dislocan el calendario litúrgico cis-heterosexual construyendo, en su lugar, modos de agenciamiento queer desde horizontes estético-políticos donde el montaje es siempre crucial. Esto lo vemos en su obra *Sagrado Corazón de Jesús*, tratándose de un reloj bordado con las letanías invertidas; operación a partir de la cual cambia el sentido asignado por el catolicismo a las oraciones, súplicas e invocaciones a Dios o a santos que l*s devot*s recitan y/o cantan de forma repetitiva. Esta operación de inversión es equiparable a los recorridos de los

33. Freeman, *Time Binds*, 3

34. Freeman, *Time Binds*, 3.

35. Freeman, *Time Binds*, 3.



círculos sagrados en el mundo andino, donde se camina o se saluda (o se *ch'alla*) en sentido contrario a las manecillas del reloj. Todos los gestos rituales andinos se hacen en el sentido inverso a la lecto-escritura castellana, lo que indica que, si se pensara en diagramar un libro, se tendría que componerlo al revés, de abajo a arriba y de derecha a izquierda³⁶.

Los relojes vuelven a introducirse en su altar *Virgencita Rambo con Sagrado Corazón Pagano* (ver figura 18) una obra que sustraen la docilidad característica asignada por el catolicismo a la Virgen María y le otorga, en su lugar, atributos cercanos a los lenguajes de la lucha, la resistencia y la rebelión al reunir la sagrada figura de María con la del Gaucho Gil y la de Rambo, tratándose en ambos casos de personajes que han resistido a las autoridades y a los poderes abusivos del Estado; el primero, es una figura de la religiosidad popular, objeto de devoción popular en Argentina, que muere resistiendo a las autoridades policiales para las que resultó objeto de una injusta persecución y hostigamiento constante y, el segundo, un personaje ficticio que huye y se esconde en las montañas de las autoridades a las que se enfrenta.

Figura 18. *Virgencita Rambo con Sagrado Corazón Pagano*



Fuente: Archivo personal del artista, Blas Aparecido.

36. Silvia Rivera-Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta limón, 2010), 81.



En otros movimientos críticos—encontramos, en una de las caras laterales de su altar hecho en una caja de pinotea con clavos y tachuelas, una cruz que construye con un aguayo, insertando sobre la misma; una placa donde se lee la palabra *conducta* que sustrajo de una chaqueta policial (ver figura 19) o en su altar *Expedito Extraviado* (2016) (ver figura 20) donde vuelve a utilizar ornamentos de uniformes policiales y manoplas con púas, tratándose de materialidades con las que el artista problematiza, a partir de representaciones abigarradas, el difícil vínculo entre homosexualidad y Estado.

Figura 19. Detalle de obra



Fuente: archivo personal del artista, Blas Aparecido.

Figura 20. *Expedito extraviado* (2016)



Fuente: El Quiosquito, Galería de arte.



Estos gestos donde el artista monta emojis y una placa policial sobre una cruz de aguayo o cuando utiliza una manopla de púas sosteniendo un llavero de San Expedito, pueden leerse como contrapuntos estéticos que problematizan una maquinaria de fuerzas fascistas que bajo nociones como la de conducta, seguridad y normalidad despliegan sus sueños de exterminio³⁷ sobre los cuerpos cuya forma de desear y amar no se ajustan a las lógicas del capitalismo cis-hetero-centrado. Al respecto Giorgi afirma que:

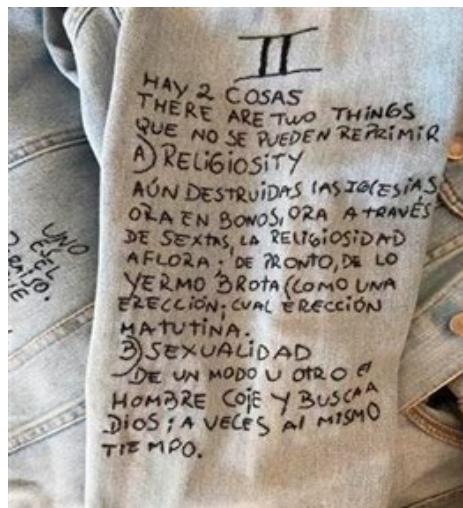
La imaginación y los lenguajes del exterminio como ‘guerra interna’ e ‘higiene social’ se juegan alrededor de la gestión de la ‘vida’ colectiva, entre lo biológico y lo social, entre lo natural y lo cultural, entre lo animal y lo humano –y que emergen, por lo tanto, en relación al universo biopolítico de la construcción de lo colectivo a partir del modelado de la ‘vida’ de los cuerpos y las poblaciones–.³⁸

Las consideraciones de Giorgi en torno a lo monstruoso permiten dar cuenta cómo el monstruo, históricamente, ha sido instrumento y objeto de un análisis privilegiado sobre los modos en que los textos, los imaginarios sociales y las culturas, trazan sus límites, inscriben sus exterioridades y moldean sus deseos y fobias. Así, estas obras parecen inscribir otros códigos de conducta que, por medio de lúdicas estrategias queer, torcidas y amaneradas, recobran por montaje potencias monstruosas que ponen en escena elementos capaces de torcer el significado disciplinario propio de las instituciones eclesiásticas y securitarias. Lo monstruoso se inscribe en estas obras allí donde, a partir del bordado manual, traza esos pespuntes, produciendo un lenguaje abigarrado que, mediante montajes extraños y temporalidades desaceleradas, inscriben otros umbrales de realidad de los cuerpos en conflicto con los régimenes autoritarios. Sus altares dan cuenta de formas alternativas de hacerse cuerpos, de llevar obras sobre los cuerpos, como se observa en su serie de altares portables que evocan textos del poeta argentino Vicente Luy (ver figura 21) o en sus gorras intervenidas que dislocan las clasificaciones y ponen en duda las convenciones tradicionales en torno a lo religioso, cuestionando la función del poder gubernamental sobre los cuerpos maricas, lo que se constata en el uso de placas policiales o manoplas con púas conviviendo con llaveros de santos y cruces católicas.

37. Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2004).

38. Gabriel Giorgi, *Sueños de exterminio*, 10.

Figura 21. Detalle de altar portable sobre campera de jean con bordados del artista



Fuente: colección personal del artista, Blas Aparecido.

Si pensamos que los sueños de exterminio no son más que meras construcciones discursivas, sino formas del afecto social que apuntan directamente al cuerpo, intentando su corrección, higiene e inexistencia, los altares portables de Aparecido pueden leerse como unidades complejas que, a partir de materialidades plebeyas, reúnen histórica política, mariconería, amistad y formas de resistencia. Esto deja en evidencia a un tipo de respuesta en el terreno de las artes visuales al funcionamiento, aún presente, de discursos asociados a la transición democrática e instalados como una mácula conservadora que, bajo el lenguaje de “guerra interna” e “higiene social”, se juegan alrededor de la gestión de la “vida” colectiva. Al respecto, Muñoz advierte que los discursos de higiene traen emparejada la progresiva privatización y moralización de la sexualidad disidente³⁹: esto es, su confinamiento a la pareja, al dormitorio y a la cama y su colaboración tácita con esa “higiene” que tanto Gutiérrez como Aparecido, interpelan en sus prácticas artísticas y militantes.

Esa “higiene” no constituye una mera limpieza racial y de clase, sino también una limpieza de corte moral donde las autoridades de la ciudad atacan frontalmente contra las formas de sexo público, contra los espacios que sostienen una sexualidad no normativa a partir de campañas de moralización y limpieza que afectan, en mayor proporción, a aquell*s miembr*s de las comunidades disidentes con



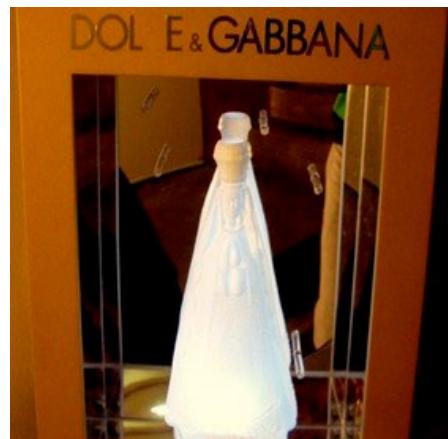
39. Muñoz, *Utopía Queer*.



menores deseos de practicar la extendida normalización (personas trans, trabajadoras sexuales, etc). Para Muñoz⁴⁰, la contracara de esos discursos moralistas e higienizadores son: “El triunfo de lo que Lisa Duggan ha llamado ‘homonormatividad’, esto es, la confección de una norma para las vidas ¿disidentes? En gran medida calcada por los constructos heteronormativos”⁴¹.

Otro aspecto que caracteriza el cuerpo de obra de Aparecido es su fetichismo por las marcas de imitación, lo cual mantiene una estrecha relación con la expansión territorial de mercados informales que reemplazan las grandes marcas por productos de imitación. Esto es un efecto de la cercanía de la provincia de Corrientes con los mercados informales brasileños y paraguayos de donde vienen la mayoría de estos objetos. El artista utiliza muchos de estos productos y sus embalajes como formas paródicas, tratándose de un universo narrativo donde lo religioso, lo popular y lo queer nuevamente se entremezclan por montaje. Así es como la Virgen de Itatí puede hacerse lugar dentro de una caja de perfume de imitación de Dolce & Gabbana (ver figura 22) encontrada en la basura, y la Virgen Stella Maris puede aparecer dentro de una caja de Jean Paul Gaultier (ver figura 23) fusionando a la patrona de los marinos con el ícono gay y diseñador de moda francés, cuya figura simbólica es asociada a la de una tripulación de marineros twink.

Figura 22. Detalle de altar



Fuente: archivo personal del artista, Blas Aparecido.

40. Muñoz, *Utopía Queer*.

41. Muñoz, *Utopía Queer*, 16.

Figura 23. Detalle de altar



Fuente: archivo personal del artista, Blas Aparecido.



Agustina Gállego-Wetzel
Entre anticipaciones y futuridades

A partir de estos montajes se expresa una vulnerabilidad ante la violencia ejercida por la propiedad, el mundo financiero y los mecanismos de dominación global. El gesto descolonizador aquí se inscribe cuando Aparecido resitúa estas imágenes en envoltorios capitalistas, consumistas y alienantes a los que la historia del capital los ha condenado: el liberalismo, el multiculturalismo estatal y del Banco Mundial, el reformismo, etc.⁴² Relocalizar estas imágenes permite ver las estructuras de lo heredado, tratándose de un gesto que nos lleva a reconocer qué es lo que tenemos de Europa en términos de colonialismo interno:

Es igual que desarmar, desarmar algo para saber cuál es su magia, pa' que no te hipnotice. Porque si no hacemos eso terminamos en el sonambulismo del consumo y de lo dado, en donde la libertad individual es la libertad de escoger entre Adidas y Calvin Klein: la libertad aparente del mercado. Se estrecha todo a unos niveles tan prosaicos que claro, ya no es libertad, es la cárcel del consumo, la adicción normalizada, ¿no ve?⁴³

Las imágenes que genera Aparecido deconstruyen las epistemologías colonizadoras y patriarcales en torno a la iconografía religiosa; reinventando estas figuras a partir de imaginaciones críticas ligadas al universo de lo queer y lo popular. Sus montajes se alinean así a una mecánica de la historia que, para la vanguardia,

42. Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 144.

43. Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 146.



constituyó una operación necesaria con la que reutilizar, recomponer, ensamblar y asociar distintos fragmentos del mundo material, así como un modo de expandir los límites del descontento con el optimismo ilustrado mediante la combinación extraña de elementos incongruentes. Esto da paso a una serie de imágenes que parten de relaciones inesperadas entre opuestos, produciendo organizaciones impuras que no reniegan la cultura de masas, el arte popular y los signos de élite, sino que, más bien, los toman e imponen otros sentidos abigarrados y *ch'ixi*. En ese sentido, Cusicanqui dirá que:

Lo *ch'ixi* conjuga el mundo con su opuesto y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa.⁴⁴

Se trata, entonces, de una condición *ch'ixi* de su práctica artística; a saber, una espiritualidad ligada al *quantum* de la vida material: la producción de bienes, la fertilidad de la tierra, las ofrendas, la reciprocidad⁴⁵. Estas prácticas encarnan nuevas formas de hacer y de pensar, de ordenar y de nombrar lo real. La vida en las comunidades, la vida de la calle, la vida de las vecindades barriales, las redes de ayuda mutua y organización para resistir los avances del poder y las crisis del mercado, pueden iluminar el *ethos* de sus procesos metodológicos *ch'ixi* y multifacéticos.

La potencia de la obra de Aparecido se encuentra allí donde logra traducir los valores dominantes y tradicionales como la religión y la política a través del quiebre, la mixtura y extravagancia de sentidos y materialidades. Sus obras reutilizan lo residual, lo insignificante, los objetos que encontramos en los márgenes de las ciudades (territorios baldíos, calles de tierra, rutas nacionales y orillas) “tensionando lo bello y lo ridículamente extravagante, moviéndose entre el arte y la artesanía, entre el esplendor de lo seriado y el culto a lo único”⁴⁶. De este modo, sus obras reactualizan lo barroco en una liturgia torcida, donde la fiesta de lo afectivo, por intermediación de lo religioso y lo popular, se hace lugar a través de un preciosismo de ensamblajes abigarrados e infinitos de objetos provenientes de lugares heterotópicos, generados en espacios de alteridad y homoerotismo.

44. Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa*, 70.

45. Denise Arnold, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo, *Hilos sueltos: los Andes desde el textil* (La paz: ILCA-Plural, 2007).

46. Lemus, “Omar Schirilo”.



En sus obras tienen lugar los restos degradados, incompletos, desintegrados de las urbes, de sus márgenes y edificaciones homoeróticas, lo que es una operación que revalida el poder de los espacios marginales y del *yire*, como método que implica deambular por espacios públicos urbanos, a pie o en automóvil, en busca de sexo, lo que en el caso de Aparecido resulta en una búsqueda de objetos que luego ensambla en sus obras. Así, sus obras ofrecen una alternativa, en el terreno de la cultura visual, al problema de la configuración de lazos sociales estructurante del sistema neoliberal y hetero-centrado, a la vez que revive esas semillas anticipatorias de lo queer presentes en la escena del arte correntino del pasado, poniendo en escena sentimientos aguafiestas y conflictivos que destacan la persistencia de los lenguajes de exterminio y horror en la esfera pública. El tiempo queer, anacrónico y el montaje abigarrado producen, mediante la invención y el reciclaje, imágenes que tensan las relaciones con el pasado y el conflictivo vínculo entre homosexualidad y Estado, donde los trabajos manual y artesanal –por su inherente subalternidad– conlleva en su seno una relación crítica con la autoridad y con la productividad neoliberal.

Consideraciones finales

En este artículo hemos analizado una serie de prácticas artísticas por medio de las cuales lo queer se inscribe en el lenguaje de estos artistas. La noción de erotidad, elaborada por el autor cordobés Alberto Beto Canseco (2017), nos sirvió para abordar el vínculo entre cuerpo y mundo en la obra de Juan Ramón Gutiérrez. Por su parte, los aportes que Halberstam analiza en relación a la temporalidad queer, junto a los de Elizabeth Freeman en torno a la *crononormatividad*, permitieron analizar las representaciones vinculadas al tiempo en las obras de Blas Aparecido. El tiempo en su obra aparece invertido y rodeado de signos que ponen en tensión los imperativos de control y administración de la conducta y la vida.

En términos enunciativos, la temprana obra de Gutiérrez apela a agenciar cuerpos no reconocidos, incoherentes, indeseables, candidat*s a correcciones, cuerpos que reúnen historias colectivas de lucha y resistencia, cuerpos que cancelan linajes y en los que el tiempo se anuda de modo improductivo. En su obra tienen lugar lúmpenes, exhibicionistas, trabajador*s sexuales, vedettes, actrices porno, vagabundos, en un momento histórico todavía marcado por la transición democrática y en el contexto de una ciudad afectada y atravesada por la moral eclesiástica y la disciplina conservadora. En este remanente biopolítico, el cuerpo homosexual



—como interrupción— adquiere sentido político, inquieta, interpela —como vimos en la crónica que abre el apartado de Gutiérrez— y, por eso mismo, está sujeto al silencio y al borramiento en la historia cultural y erótica de la región. Ante su trayectoria que alterna entre ilegibilidad, ocultamiento y censura, se hace necesario atender a las operaciones de desajuste y contrabando con las que el artista ha operado en un contexto manifiestamente hostil para las disidencias sexuales. La inscripción de erotidades en su obra y su posibilidad de aparición dentro de los escenarios institucionales de la ciudad de Corrientes, abren paso a modos de desarmar, por medio de gestos rosa, la crudeza de los proyectos normativos ligados a las instituciones artísticas, que se instalan definiendo y administrando los cuerpos, sexualidades y géneros legibles, erotizables, coherentes y futurizables, de los que no.

Por su parte, la potencia de la obra de Aparecido se encuentra allí donde revive las semillas que las disidencias han implantado en la región, dando cuenta a partir de intervenciones lúcidas de montaje que, los lenguajes de exterminio característicos de la dictadura cívico-militar-eclesiástico-empresarial, continúan presentes a partir de lenguajes securitarios e higiénicos que señalan a las vidas consideradas torcidas e incoherentes por la cis heteronorma. En su metodología que combina montaje, reciclaje y bordado, introduce formas del tiempo queer que no son lineales, ni productivas, ni responden a una autoridad. En el lugar del tiempo reglado, encontramos movimientos cortos, no grandes trazos como en la pintura, sino pequeñas reuniones tímidas, mestizas y abigarradas que, por medio de la acumulación inacabada de objetos desecharados y efímeros, y con el *collage* como medio, ubican su obra en diálogo con una forma de liturgia que aquí entendemos como queer, amanerada y torcida en la medida en que rompe con los usos tradicionales de las iconografías eclesiásticas.

Contrabandistas de distintas épocas, ambos artistas, introducen escenas conflictivas. Los cuerpos voluptuosos y excitados de Gutiérrez, buscan placer sexual en medio de figuras mitológicas, apelando a la fantasía, mientras que Aparecido reinserta vírgenes en materialidades residuales y productos de imitación de grandes marcas, riéndose una vez más de las cruentas economías neoliberales.

Al estudiar estas producciones estéticas, nos ubicamos en cercanía a artistas y prácticas que cultivan formas de vida y de expresión disidentes en distintos momentos históricos. La reproducción de la disidencia sexual aquí no opera por la vía de la procreación, la adopción y la formación de familias nucleares más o



menos convencionales, sino por el sostén activo de un mecanismo de transmisión cultural que funda linajes e inicia tradiciones a partir de alianzas y solidaridades maricas. De allí que nuestro artículo se esfuerce en ir tras las anticipaciones y futuridades que las disidencias sexuales han dejado en el terreno de las artes visuales de la provincia de Corrientes, ya que es a partir de esos desplazamientos, donde podemos rescatar las huellas utópicas del pasado queer. En este sentido, los desarrollos de Muñoz son de extrema importancia para pensar cómo se inscriben las tradiciones y cómo se sostiene hacia el futuro una cultura de las disidencias sexuales que se reproduce por fuera de las coordenadas hetero-normadas, apostando a explorar en el pasado aquellos “rastros de utopía”⁴⁷ que puedan ayudarnos a escapar del pantano normalizado del presente⁴⁸ y a imaginar un futuro de emancipación.

Bibliografía

- [1] Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- [2] Arnold, Denise, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La paz: ILCA-Plural, 2007.
- [3] Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- [4] Butler, Judith. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. AIBR: *Revista de Antropología Iberoamericana*, no. 4/3 (2009): 321-336. <https://www.redalyc.org/pdf/623/62312914003.pdf>
- [5] Butler, Judith. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- [6] Canseco, Alberto. *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba: Asentamiento Fernseh, 2017.
- [7] Dressen, Anne, Teresa Grandas y Paul B. Preciado. *La pasión según Carol Rama*. Barcelona: MACBA, 2014.
- [8] Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, 2010.
- [9] Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2004.
- [10] Gumier Maier, Jorge. *Algunos Textos*. Buenos Aires: Caracol ediciones, 2022.

47. Muñoz, *Utopía Queer*, 2020.

48. Mariano López Seoane, *Dónde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2023), 23.



- [11] Halberstam, Jack. *In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives*. New York: NYU press, 2005.
- [12] Lemus, Francisco. “¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistencia”. *Revista Cambia* vol. 1, no. 1 (2015): 117-132. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103183>
- [13] Lemus, Francisco. “Omar Schirilo: artesano de la alegría”. *El banquete de los dioses. Revista de filosofía y teoría política contemporánea* vol. 5, no. 7 (2016): 10-36.
- [14] Lischinsky, Norberto. “La camiseta pornográfica de Juan Gutiérrez”, en *Confesiones Marginales*, *Diario Época*, 16 de enero de 1986.
- [15] López Seoane, Mariano. *Dónde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2023.
- [16] Muñoz, José-Esteban. *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinORMATIVA*. Argentina: Caja Negra, 2020.
- [17] Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- [18] Rivera-Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón, 2010.



Reseña

Arte en la era digital

Jennifer Molina-Calderón





Reseña

Javier Correa-Román y Julia Isasti, eds. *Arte en la era digital. Libros de FILOSOFÍA&CO, 2023, 234 pp.*

Jennifer Molina-Calderón*

Asistimos en la actualidad a una época hiperacelerada y tecnológicamente revulsiva, en la que el lenguaje y la forma de relacionarse con las imágenes pasan por unas transformaciones sustanciales respecto a generaciones anteriores. Esto obliga a volver a la pregunta acerca del estatus ontológico del arte, mismo interrogante que Walter Benjamin había planteado ante la llegada de la fotografía. Luego, Michel Foucault postula una *ontología del presente*, con la que se pueda identificar las particularidades y dinámicas históricas en las que se encuentra inserto el sujeto, a la vez que permita descubrir las fallas concomitantes a su tiempo.

Con este diagnóstico, *Arte en la era digital* propone una reflexión acerca del arte y la era digital, en donde el arte se encuentra sometido al sistema económico, mientras que el entorno digital ha acaecido mutaciones profundas en la esfera social. Esta obra, que viene en formato de libro electrónico y está compuesta de cinco capítulos, contiene una riqueza de propuestas en la que los primeros capítulos incluyen relatos, ensayos, un poema e ilustraciones acompañadas de entrevistas, y finaliza con artículos académicos.

* Socióloga por la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.  <https://orcid.org/0000-0003-0670-567X>
 jemolinaca@unal.edu.co





En el primer capítulo, el relato *En el museo*, de Paula Ducay, trata sobre un hombre cosmopolita y evasivo en sus relaciones humanas, pero acompañado por el arte en su vida cotidiana, desde las medias con estampado de una obra de Van Gogh, hasta los recorridos minuciosos del museo virtual que hace por períodos de tiempo prolongados, junto al conocimiento experto que tiene acerca del arte. Por su parte, Myriam Rodríguez del Real en su texto *¿Van a morir los museos?* Hacia espacios artísticos y culturales más democráticos en la era digital, cuestiona la función de los museos como sitios que posibilitan el encuentro entre la obra y el espectador, de cara al arte institucionalizado, producto de intereses económicos y del poder al que terminan sirviendo estos lugares. Lejos de ser espacios neutrales, los museos son entonces resultado de relaciones de producción mediadas por relaciones de poder, en las que el arte queda completamente escindido del mundo de la vida y el público es bastante reducido.

La cuestión de la soledad producto de la individualización gracias al auge de lo digital se aborda en el segundo capítulo, en el cuento *Espectros* de Javier Correa Román. Marcos, un personaje engullido por el ritmo de un turismo caótico, recorre en tren varias ciudades de Europa sin lograr detenerse en ninguna por mucho tiempo. En Florencia reconoce las calles y una catedral que solía ver en los videojuegos, experiencia decepcionante porque la emoción no es la misma que en los videojuegos. La sensación de invasión hacia su experiencia amorosa se dispara en el momento en el que entra a la Galería Uffizi y se topa con Cabeza de medusa de Caravaggio, misma imagen que su amante Carlos solía enviarle en forma de sticker. Marcos logra acceder a obras de arte gracias a la mediación tecnológica, sugiriendo que lo digital ha posibilitado la expansión del conocimiento artístico. También vale la pena mencionar como, resultado del uso de las tecnologías, existe una identificación con la experiencia de angustia de Marcos cuando revisa las stories de Instagram repetidamente, y cuando vigila si Carlos se encuentra conectado.

Luego, en el poema de Javier Calderón *Y si resulta que después de todo te quería porque no estabas*, es posible percibir los temas de la ausencia, la distancia, y el tú poético. Al cuerpo amado y ausente se le da forma a través del lenguaje, y deviene representación con el tú poético, conformado por el lenguaje, que se opone al tú interactivo determinado por la imagen en la era de lo digital, un simulacro de cuerpo que no necesita representación o dirección. Si los nuevos formatos digitales han logrado cambiar el discurso amoroso, el tú interactivo da pistas que permiten responder esa pregunta. En contraste, el texto de Paula Melchor titulado *Toda mi vida he tenido miedo de los alacranes* evidencia, desde

un relato biográfico, la dicotomía entre lo rural y lo urbano. La autora cuenta como el gusto por la lectura la apartó en un primer instante de su comunidad, para luego generar otras comunidades literarias en las redes sociales. Melchor destaca el efecto democratizador de internet, pues ha permitido el acceso a focos de atención en donde los acontecimientos no solamente ocurren en las grandes ciudades. Sin embargo, advierte, no hay que olvidar los riesgos de crear una vida paralela en redes sociales.

El tercer capítulo *El hastío y la sobresaturación* presenta la interacción del arte con lo digital condicionado por el trabajo y las condiciones materiales de existencia. Allí, en *Ficciones de pantalla*, Marta Martínez indaga la digitalización, en donde las condiciones económicas y el lugar situado son una constante. En cuanto al acceso a la producción y recepción del arte, señala como en internet toda la información se encuentra disponible y libre de consumirla, incluyendo lo concerniente a la esfera artística, aunque sugiere la importancia de reconocer las desigualdades persistentes. La autora además habla sobre lo difusa que puede llegar a ser la línea entre el disfrute de lo artístico y la necesidad de producir y consumir arte continuamente. Martínez también ve en las plataformas digitales una posibilidad de generar comunidades que cuestionen las jerarquías habituales producidas por el bagaje o los conocimientos previos como condición para interactuar con el arte.

La imagen Feed de Alba Mezcua representa el sentimiento colectivo de auto-expLOTACIÓN a cambio de likes, en donde lo digital es un canal de difusión definido por la angustia que produce el mandato de producción de contenido. La ilustración refleja la noción de post perdido, que no dura más que un par de segundos, a la par que manifiesta su postura de separar su realidad y lo que permite ver de ella, del resto de las personas. Mezcua no oculta cómo la tecnología le ha permitido una libertad de creación y exploración, aunque siempre privilegia el lápiz y el papel.

En el cuarto capítulo, *La mirada*, Marcin Bartosiak en su texto *Alerta visual. Despertar la mirada para la era digital*, propone una legitimación de la cultura visual como “una manera activa de provocar cambios, no solo una forma de ver lo que acontece”, a la vez que establece nuevas formas de reflexión que permitan recuperar la sensibilidad por la imagen artística en época de sobresaturación visual. Comienza explicando la naturaleza del acto de visión para introducir la noción de cultura visual, cuyo objeto de estudio es el acontecimiento visual, entendido como una experiencia que consiste en la interacción entre el signo, el espectador y la tecnología. La mirada, entonces, se relaciona con la memoria, en un acto en



Jennifer Molina-Calderón
Reseña: Arte en la era digital.



el que el espectador al ver una imagen, termina siendo afectado por la misma, lo que trae unas consecuencias éticas. Utilizando obras de David Hockney y Tony Oursler muestra cómo la transparencia en el ámbito digital logra la permanencia de las pinceladas, incidiendo sobre la dimensión de la temporalidad.

Según Bartosiak, Hockney legitima la materialidad de la pantalla digital para el estudio del paisaje, mientras que Oursler recurre al video para exponer la relación de la visión entre los humanos y los sistemas de algoritmos. Bartosiak subraya que lo digital representa la siguiente etapa de la cultura visual, aunque en realidad se mantengan las mismas maneras de visión que antecedieron a lo digital, pues el ojo humano aún sigue viendo de modo análogo.

A continuación, se encuentra la ilustración *Una estrella y un demonio amuletos de lo bueno*, de Mara Sannia. A blanco y negro, saturada de elementos, llama la atención la frase “Nada es de verdad” y los rostros al otro lado del dibujo, que expresan emocionalidad, muy acorde a la realidad de las redes sociales. La abundancia de elementos en la imagen es congruente con la idea acerca de la sobrecarga de información a través de redes, que influye sobre su modo de producción al obligarse a sí misma a subir contenido, al tiempo que repercute en la subjetividad cuando expresa que se compara y tiene la sensación de no producir lo suficiente.

Pasando al texto *La revolución tampoco será generada por IA* de Pepe Tesoro, del último capítulo *Nuevas tecnologías, nuevos paradigmas*, se rastrea cómo las ansiedades y debates suscitados por la inteligencia artificial se encuentran más relacionados con confusiones derivadas de la ciencia ficción acerca del desarrollo de una inteligencia no-humana, que ha funcionado como una forma de sublimar el problema subyacente del trabajo asalariado. El texto concluye con la idea de que las imágenes creadas por IA son percibidas como un agravio al campo de la creación, asumiendo una existencia de algo íntimamente original y valioso en lo que es producido directamente por un ser humano.

Por último, en el escrito de Pablo Caldera titulado *Una estética para TikTok*, el autor sostiene que esta red social ha constituido una estética propia, y expone la manera en que la imagen en TikTok se encuentra sujeta a las exigencias de la gestualidad, en las que los retos necesitan de un mecanismo de participación repetitiva, dificultando la comprensión icónica y reafirmando la idea de que las imágenes crean comportamientos y experiencias sensibles. De este modo, los elementos de la estética TikTok son el montaje, el formato, la velocidad y el dominio del gesto.



Jennifer Molina-Calderón
Reseña: Arte en la era digital.

Es posible conjeturar, por consiguiente, que se mantienen las mismas maneras de visión análoga que señala Bartosiak y las mismas nociones en las redes sociales acerca de lo que es arte, reforzadas por el sistema de algoritmos. Resulta oportuno entonces preguntar a los autores si la relación del público con el arte contemporáneo se hace más estrecha en lo digital o no, sobre el rol de los mediadores y curadores de los museos en el escenario de las redes sociales, y acerca de los retos que implica hacer conservación y restauración de una obra digital.

Lo novedoso de este libro está en la pluralidad de propuestas y disciplinas, sin limitarse única y forzosamente al lenguaje académico. Plantea temas como la inteligencia artificial, pone al arte y la cultura en relación con lo cotidiano y no como un elemento accesorio. También es interesante la incorporación de neologismos propios de internet y las redes sociales, que resulta en una yuxtaposición armoniosa de términos propios del arte. Si bien el ejercicio de trazar una articulación entre lo artístico y lo digital es amplio, con un devenir incierto dado el avance estrepitoso de la tecnología, esta obra dota de herramientas que permiten analizar la complejidad del fenómeno de la inserción de la virtualidad en el campo del arte.



Artista invitado
Afectos

Juan Diego Alzate





Artista invitado Afectos de Juan Diego Alzate

Autorretrato



Acrílico sobre lienzo, 80 x 100 cm, 2013



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



La vida de Juan Diego gira entorno a la pintura, pero, sobre todo, a un quehacer que sentó las bases de la humanidad, un oficio, una labor que alimenta a decenas de pueblos y, que, en su origen, permitió que los hombres que comenzaron a practicarla se asentaran en un territorio y dejaran de ser nómadas, hablo de la agricultura. Arar la tierra, abonarla, regarla y prepararla para sembrar las semillas, es una tarea similar a la del pintor.

Tanto el pintor como el agricultor tienen horas laboriosas, el que siembra en la tierra pasa tiempo bajo el inclemente sol, viendo cómo los diferentes sustratos se forman y deforman con el paso del azadón; el pintor, a su vez desenrolla esas deformidades vistas durante su vida, o quizás alguna imagen del arado se cuela por alguna pincelada.

El gesto brutal del instinto, la fuerza, la crudeza, el grosor de la pincelada que Juan Diego expresa en sus cuadros pareciera abarcar una firmeza envolvente, como si no existiera espacio para la duda, sin embargo, ante ese pedazo de pintura que sobresale, está el pintor que ha pasado sus horas ensayando, mezclando y jugando con los colores para que los matices queden en su punto, en esa duda se la juega el artista.

Ambas labores, cultivar y pintar, implican el contacto con una fuerza vital que permite un reencuentro con el propio cuerpo, es decir, la sensación de la duda, del error, del accidente dirigen la visión y el movimiento hacia un extraño sistema de intercambio en el que confluyen las imágenes, muchas de ellas traducidas en rostros deformados, con semblantes neutros, o gritos, miradas perdidas en la penumbra, rostros de un más allá que atestiguan un resquebrajamiento en la experiencia.

La pintura de Juan Diego no puede pensarse sin la dureza de la tierra, sin embargo, ¿cómo dirige la gestualidad de sus imágenes que devienen cuadro? ¿es la dureza que imprime en el cuadro la misma con la que hace eras en la tierra? El cuerpo está siempre en movimiento hacia la duda, hacia el error y ante el arraigo de la creación; revolcar la tierra con la certeza de que brotará comida, mezclar colores y teñir el lienzo de figuras con las que el pintor establece un diálogo interminable.

Carolina Gómez Alzate*

* Profesional en Estudios Literarios por la Universidad Pontificia Bolivariana y estudiante de Maestría en Estética por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Autorretrato



Óleo sobre lienzo, 143 x 176 cm, 2015

Germán

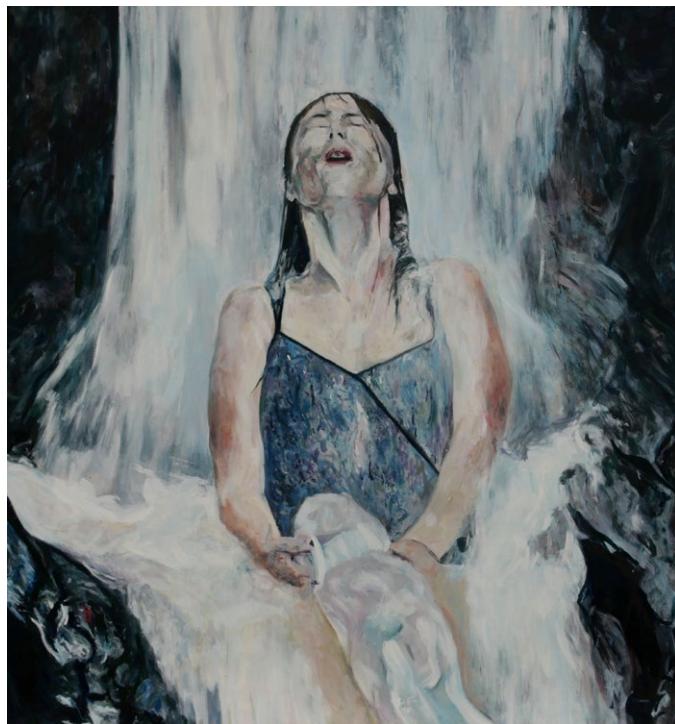
Juan Diego Alzate
Afectos

Óleo sobre lienzo, 116 x 176 cm, 2013



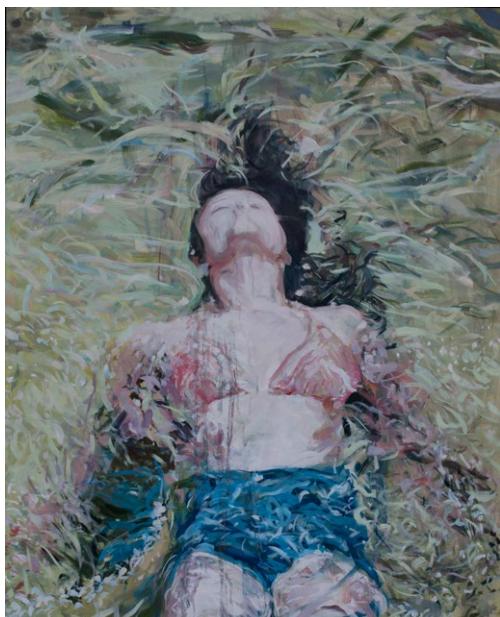
Es un artista que centra su trabajo creativo en el área de la pintura sobre lienzo y en el desarrollo de proyectos audiovisuales, es maestro en artes plásticas por la Universidad Nacional de Colombia (Medellín, Colombia) y magíster en creación y estudios audiovisuales por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Su trabajo se centra en una reflexión y cuestionamiento sobre la mancha y la materia, utilizando los cuerpos y los retratos como medio para la expresión íntima del artista. En su trabajo es muy importante la fuerza física y las pulsiones emocionales, estando esto relacionado con el trabajo que el artista Juan Diego también desarrolla en el campo como agricultor, así pues, su mano no es una mano tierna o sofisticada, mas bien es una mano dura y rustica acostumbrada a su relación directa con la tierra y esto se evidencia en el acabado de su trabajo.

El Líquido



Óleo sobre lienzo, 163 x 176 cm, 2016

Cuerpo levitando

Juan Diego Alzate
Afectos

Óleo sobre lienzo, 116 x 176 cm, 2018

Mujer con aura



Óleo sobre papel, 35 x 39 cm, 2017



En esta ocasión, en el transcurrir de las presentes páginas se da a conocer su más reciente obra “Afectos”, compuesta por más de 25 piezas, protagonista de la inauguración en el año 2024 de la galería de arte “Era”, un espacio para la difusión y posicionamiento de las artes visuales y audiovisuales en el oriente antioqueño, específicamente en el municipio El Santuario.

Las dos hermanas



Acrílico sobre lienzo, 95 x 95 cm, 2023

Miguel Ángel



Juan Diego Alzate
Afectos

Óleo sobre lienzo, 116 x 176 cm, 2013

'Afectos' es una colección de obras realizadas en los últimos 10 años del maestro pintor, cineasta y agricultor Juan Diego Alzate Giraldo. Exposición en donde es evidente la capacidad de la expresión corporal, a través del gesto pictórico, de revelar lo que los conceptos no pueden abarcar. En cada pincelada se puede sentir la fuerza, la pasión y la entrega por sus más profundos afectos. Es una manifestación de amor visceral, con sus presencias, ausencias, incertidumbres, alegrías y tristezas. Desde la intimidad nos acerca a lo que en esencia somos como humanidad.

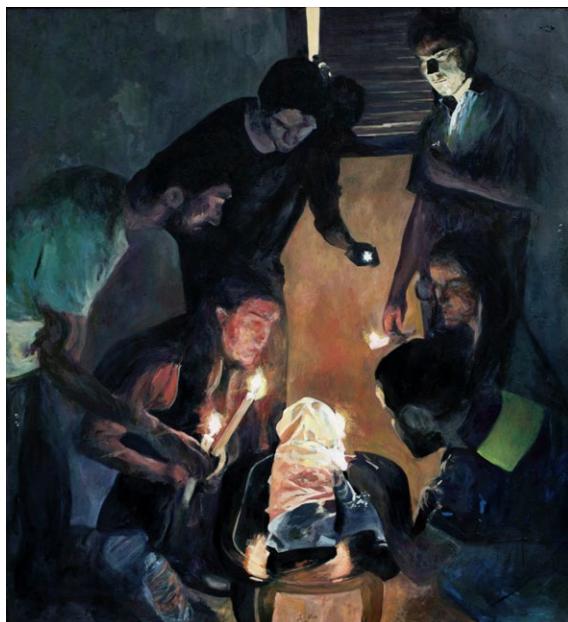
Sergio Bedoya Muñoz**

** Artista plástico por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín



Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm, 2018

Mirando al niño



Óleo sobre lienzo, 163 x 176 cm, 2016

Emerger



Juan Diego Alzate
Afectos

Óleo sobre lienzo, 116 x 176 cm, 2016

Mi madre y el purgatorio



Óleo sobre lienzo, 146 x 176 cm, 2018



Óleo sobre lienzo, 116 x 176 cm, 2013

Larry



Óleo sobre lienzo, 163 x 176 cm, 2015

Mujer en el espejo

Acrílico y óleo sobre lienzo, 163 x 176 cm, 2022

Juan Diego Alzate
Afectos*Cuerpo tenso*

Óleo sobre lienzo, 163 x 176 cm, 2019



Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm, 2015

Ana y la sombra



Óleo sobre lienzo, 143 x 176 cm, 2014

Mancha negra

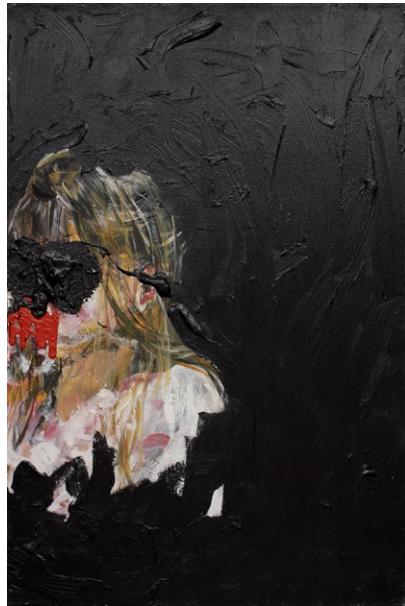
Óleo sobre lienzo, 43 x 43 cm, 2020

Mariana en la penumbra

Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm, 2018



Juan Diego Alzate
Afectos



Acrílico sobre lienzo, 100 x 70 cm, 2013

Registro 2023-2024



Acrílico sobre lienzo, 80 x 100 cm, 2012

Trayectoria

Exposiciones colectivas

- 2011:** Salón Departamental de Artes. Galería de arte del Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.
- 2012:** Salón Departamental de Artes y Artesanías. Galería de arte del Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe, Medellín.
- 2015:** Salón Regional de Artes del Oriente Antioqueño. Sala de exposiciones Ricardo Rendón Bravo, Rionegro.
- Salón Arte Joven revista Bakánica y Embajada de España. Galería 9-80, Bogotá.
- “Tránsitos”. Sala U de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional de Colombia, Medellín.
- 2017:** Nuevos Talentos en el Arte 2017, Cámara de Comercio de Medellín. Segunda bienal, El Santuario.
- 2018:** Arcadia galería Medellín Colombia.
- 2019:** “Viajeología”. Galería la cometa Medellín, Colombia.
- 2024:** “Sublimarte”. Palacio de Bellas Artes Medellín Colombia.

Exposiciones individuales

- 2013:** “Adentro”. Estudio del artista Diego Diaz, El Santuario, Antioquia.
- 2015:** “Entornos interiores”. Exposición de grado, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.
- 2018:** “Retratos autorretratos”. Auditorio blanca Ruth Gómez, El Santuario, Antioquia.
- “Retratos autorretratos”. Sala de exposiciones casa de la cultura Copacabana Antioquia.
- 2023:** “Antagonismos de la forma”. Galería instituto de cultura Carmen de Viboral.
- 2024:** “Afectos”. “Era” galería de arte, El Santuario, Antioquia.



Juan Diego Alzate
Afectos

Para mayor información:

 [@juandiegoalzate.co](https://www.instagram.com/juandiegoalzate.co)

<https://www.juandiegoalzate.co/era-galeria>



Videoarte

Trazos en la espera. Video arte y creación visual

Alejandra Gómez Vélez





Videoarte

Trazos en la espera. Videoarte y creación visual

Alejandra Gómez-Vélez*

Referencias, coordenadas múltiples, desvíos hacia otros mundos, giros sobre lo mismo, reincidir y volver desde la cotidianidad más simple, es lo que se trabaja en esta búsqueda artística. A partir de diálogos entre imágenes de otros, reflexiones filosóficas, estéticas, literarias, audiovisuales y visuales, la obra se constituye como un juego de voces plurales que se pregunta por la poética visual de lo cotidiano. El video, la fotografía, la escritura son herramientas continuas de creación. El paisaje se va formando entre miradas intuitivas, otras críticas y reflexivas, en visitas al cine, al arte, a la naturaleza, a las ciudades, a los gestos.

El video y la imagen fija se amalgaman, responden desde sus relaciones a preguntas por el gesto, sea humano, animal o natural. Las texturas, los colores del paisaje, los recuerdos, la ciudad, los objetos cotidianos, los gestos del espacio y del cuerpo,

* Maestra en artes plásticas y magíster en estética por la Universidad Nacional de Colombia (Medellín). Doctoranda en estética por la misma universidad. Docente en la Facultad de Artes Integradas de la Universidad de San Buenaventura (Colombia). Se dedica al estudio de las formas sensibles y el conocimiento que de allí se deriva, apasionada por las potencias de la investigación-creación, la enseñanza y los espacios compartidos de aprendizaje. Su pieza "Réplicas" fue premiada en Santiago de Chile en el IV Encuentro de mujeres artistas (2023) por MUA internacional y Ecoasociarte. Ha participado en exposiciones colectivas de fotografía y piezas audiovisuales. Se interesa por la creación audiovisual experimental y la gestualidad de las imágenes fijas. Algunas de sus publicaciones son: La imagen intermitente. Espera y contestación ante la presencia desnuda de lo otro (2019), y colaboraciones en los libros Archivo, poética y violencia política (2020) y Arte, imagen, experiencia (2021).  <https://orcid.org/0000-0002-1215-6681>  algomezve@unal.edu.co



las acciones repetidas, los animales que se cruzan en el camino, los gestos del paisaje, son objetos de reflexión constante. Interesa poner en cuestión la presencia desnuda de lo otro con las múltiples formas de ver y de nombrar.

Los referentes son siempre cambiantes, van desde el placer de la evidencia de lo cotidiano y su crítica poética profunda de Christo y Jeanne Claude, Abbas Kiarostami, Chema Madoz, Bela Tarr, Friedrich Nietzsche, Wislawa Symborska, Martin Heidegger, José-Luis Pardo, Artavazd Pelechian, Jean-Gabriel Périot, Juan-Manuel Echavarría, Emanuele Coccia, Jacques Derrida, Robert-Louis Stevenson, Francis Bacon, Farid Uddin-Attar. Nombres, experiencias e imágenes de poetas, pensadores y artistas se entrecruzan en esta búsqueda por la potencia del gesto visual.

Obras

Bras(c)eros

Como anuncia Ítalo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio a Lucrecio*, el poeta de lo concreto físico, le preocupa profundamente evitar que el mundo sea abatido por el peso de la materia y así, escribe el poema de la materia: *De rerum natura*. Desde el comienzo se puede leer que el vacío es tan concreto como los cuerpos sólidos, sitúa en lugares privilegiados las partículas de polvo arremolinadas en un rayo de sol, los granos de la arena que forman las fronteras de las masas de agua; elementos que dan cuenta de la levedad de la que partimos para dar forma a este proceso. Lucrecio, para situar la materialidad en el poema, comienza a percibirse de que la realidad de la materia consiste en corpúsculos invisibles, en trayectorias desviadas de los átomos que garantizan la libertad y la construcción de mundos nuevos. Evidenciar la levedad inherente al gesto, sustraer peso a acciones cotidianas, registrar en gestos inciertos y acciones pausadas la densidad de corporalidades cotidianas es lo que se propone este acto creativo. La pesadez, la duración y la espera devienen gestos. Cargar, pesar, durar, son tres movimientos que se amalgaman en la espacialidad a través del montaje audiovisual. Se trata entonces de sustraerle peso al mundo y evidenciar la levedad por la transformación de lo visual.



Alejandra Gómez Vélez
Trazos en la espera. Video arte y creación visual



Autora: Alejandra Gómez Vélez

Técnica: videoarte

Año: 2022

Lugar de exposición: "Percibir, conectar, crear". Universidad San Buenaventura, Cámara de Comercio de Medellín, julio de 2022.

Enlace: https://youtu.be/vahBvPqggsc?si=g6zRJSEmoqq6SV_H



Réplicas



Autora: Alejandra Gómez Vélez

Técnica: videoarte

Año: 2023

Lugar de exposición: "Bitácoras de una matriz". IV Encuentro mujeres artistas visuales.

Galería La cava del Museo Palacio Cousiño (Santiago de Chile, Chile).

Ecoasociarte, MUA Internacional, marzo de 2023.

Enlace: <https://youtu.be/AF6Aq5W4VJA?si=7rSHfVbA6E0qhu6I>

"Réplicas" se pregunta por la acción de replegarse, volver a plegarse, o plegarse hacia atrás, pero también por la acción de contestar en oposición a/o hacer una copia, una reproducción, un doblez. Así, invita a considerar los pliegues donde se manifiesta la vida, a pensarse desde los gestos de un itinerario de imágenes, como un pliegue del mundo en tanto estancia poética en movimiento que no deja de transformarse. Esta reflexión visual surge de un movimiento oscilante entre nociones frágiles y complejas de asir, como la estancia virtual de carácter matricial que plantea Jacques Derrida en *Khôra* y el *yo como fuerza telúrica* que se lee en *Metamorfosis* de Emanuele Coccia.

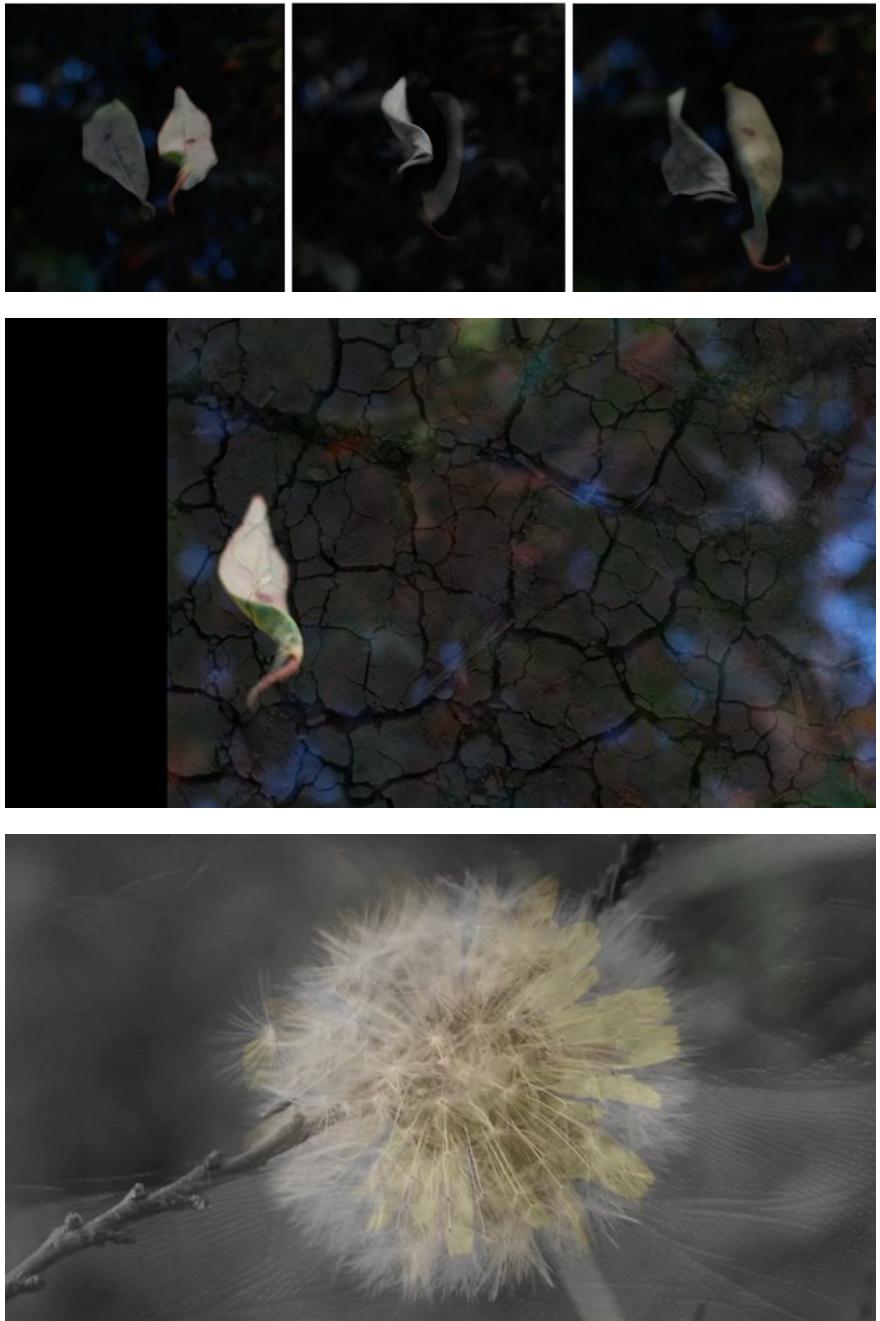


Alejandra Gómez Vélez
Trazos en la espera. Video arte y creación visual

Como lo anuncia Jacques Derrida (2011): “Khôra nos sucede y nos sucede como el nombre”, nombre que sólo nombra la inminencia, Khôra es como un espacio aparentemente vacío, lugar de acogida y albergue, porta-matriz, nodriza, madre; lugar de engendramiento, que recibe, pero nada guarda, lugar gestual. Se asemeja al pliegue de un vestido o al pliegue del mar entre dos olas; lugar entonces fronterizo, de una exterioridad plena, indescifrable e imposible de aprehender sólo con palabras. Noción que no se sitúa ni en lo sensible ni en lo inteligible y que pertenece por tanto a un tercer género. Así Khôra nos permite detonar un gesto creador, una reflexión gestual de aparición y de acogida, pero también de ambigüedad y contradicción.

Por otro lado, en una jovial y aparente sincronía, Emanuele Coccia (2021), sitúa al nacimiento como umbral de lo íntimo y como expresión absoluta de la alteridad, de la conjunción y separación de los cuerpos, nacer es la experiencia primera de lo vivo, su forma trascendental. Pero también, nacer es la experiencia que se comparte con cada ser, la forma de continuidad de todo viviente. El nacimiento es tanto el umbral de lo íntimo como experiencia radical de la alteridad, pues se nace siempre en otro cuerpo, en un proceso de migración, transformación y asimilación de los cuerpos y, por tanto, de la materia del mundo. En ese sentido Coccia invita a pensar-se como cuerpo y materia conjunta entre el yo y el mundo, entre la interioridad y la exterioridad, nombrando al yo en tanto fuerza telúrica, en movimiento incesante y migraciones poieticas infinitas.

En la materialidad que también nos permite la palabra, Réplicas parte del detonante poético que implica Khôra como lugar de acogida y de repliegue y el movimiento telúrico necesario del “yo” que es siempre “otro” en relación con el mundo del que también hace parte. Así, desde la contemplación y la simplicidad del acontecer visual, se exponen los encuentros y desencuentros formales que dan lugar a la mirada del mundo en una relación continua de exterioridad-interioridad. La exploración visual en formato de video hace posible poner de manifiesto la gestualidad de lo simple que en su cercanía muestra la gran complejidad que somos en forma de vientos, hojas, respiraciones, pasos, luces y sombras que engendran los múltiples mundos mirados.



Confluencias distópicas



Alejandra Gómez Vélez
Trazos en la espera. Video arte y creación visual

Autores: Colectivo Bit-bang¹

(Alejandra Gómez Vélez, María Isabel Naranjo Cano y Juan Pablo Arango)

Técnica: Video performance

Año: 2023

Lugar de exposición: Bienal de Suba, Bogotá (Colombia), diciembre de 2023.

Enlace: https://youtu.be/_N2gv3Gn1B4

Confluencias distópicas responde a las prácticas artísticas visuales y performáticas, generadas a partir de las intersecciones entre arte, industria, crítica y medio ambiente en un contexto de exceso y toxicidad tecnológica.

En un mundo marcado por la convergencia de la creatividad, la industria y la tecnología, emerge un colectivo de arte que se erige como un faro crítico en medio de las corrientes de cambio. Nuestro colectivo, cuyo nombre es Bit-bang,

1. El colectivo de arte Bit-bang manifiesta su punto de vista crítico y sensible frente a las problemáticas que la humanidad viene generando en la medida que habita el planeta de manera desmedida. Fast-Fashion, videos basura, residuos industriales, deshechos arquitectónicos, excesos digitales, deshechos tecnológicos, maltrato del medio ambiente. Como colectivo, construimos una mirada reflexiva pero que también juega con los lenguajes simbólicos para llegar a públicos que ven la realidad por sus dispositivos, sus televisores, sus artefactos tecnológicos, en medio de la basura digital. La industria, como motor del progreso económico, ha moldeado nuestro mundo con sus máquinas y sus avances tecnológicos. Sin embargo, el precio de este progreso se refleja en la interacción con el medio ambiente y cómo se está develando su deterioro y hasta su destrucción. El arte lo asumimos como un lenguaje testigo de esta tensión, capturando en imágenes, piezas audiovisuales y performáticas, la huella ecológica que deja la producción masiva que vivimos día a día. La industria puede ser tanto la musa como el verdugo de la sociedad, inspirando la creatividad mientras también enfrenta el escrutinio crítico por sus prácticas insostenibles.



encapsula nuestra visión, surge como una respuesta a la urgencia de abordar la interacción tumultuosa entre el arte, la naturaleza, la urbe y la industria en un contexto de desmedido de avance tecnológico.

“¿Ves aquello? ¡Es una nube de smog! (...) No era mucho, pero para mí que sólo buscaba imágenes para guardarlas en los ojos, tal vez me bastaba” (Calvino 2011). El arte siempre ha sido imagen de la sociedad, y en nuestra era, no podría ser más crítico. La industria, impulsada por la sed insaciable de producción y consumo, ha generado un exceso que amenaza con devorar la misma naturaleza que le da vida. Es en este entorno que *Bit-bang* toma su posición, tejiendo un enfoque crítico y creativo en esta realidad. Mundo construido por cientos de videos-basura, *selfies*, imágenes impostadas, posverdades, pos-imágenes vacías, pero también análogamente, ríos de químicos en el mar, islas de plástico que conforman el tapiz donde la humanidad crea su hábitat. El medio ambiente, escenario donde la naturaleza y la tecnología convergen, se ha vuelto la tela de fondo de nuestra exploración artística. Frente al *fast-fashion*, residuos industriales y desechos tecnológicos, “Confluencias distópicas” revela una mirada reflexiva que desnuda la toxicidad que acecha en las sombras del hábitat en el que nos movemos. A través del lenguaje visual del videoarte, nuestros relatos audiovisuales trascienden las barreras lingüísticas y se inmiscuyen en las fibras más profundas del espectador.

En nuestro manifiesto artístico, jugamos con la dualidad del entorno tecnológico actual. Si bien los dispositivos digitales y las pantallas conectan a las personas, también han contribuido a la “basura digital”, una amalgama de información efímera que contamina nuestras percepciones. Con “Confluencias distópicas” buscamos desafiar esta paradoja, empleando el arte como catalizador para una introspección significativa. La convergencia de lo natural y lo tecnológico es una fuente inagotable de inspiración para nosotros. En la superposición de texturas, el juego entre el paisaje desolado e industrial y el cuerpo, hallamos el soporte donde plasmamos la crítica a la sociedad que consume sin contemplación. Las imágenes, en su flujo visual, permiten a nuestra audiencia absorber y procesar la complejidad de las problemáticas que abordamos mientras todo se mezcla a partir de la respiración.



Alejandra Gómez Vélez
Trazos en la espera. Video arte y creación visual





Hilo de sierpe



Autor: Colectivo Grañas del viento²

(Alejandra Gómez Vélez y Carolina Gómez Alzate)

Técnica: fotoensayo

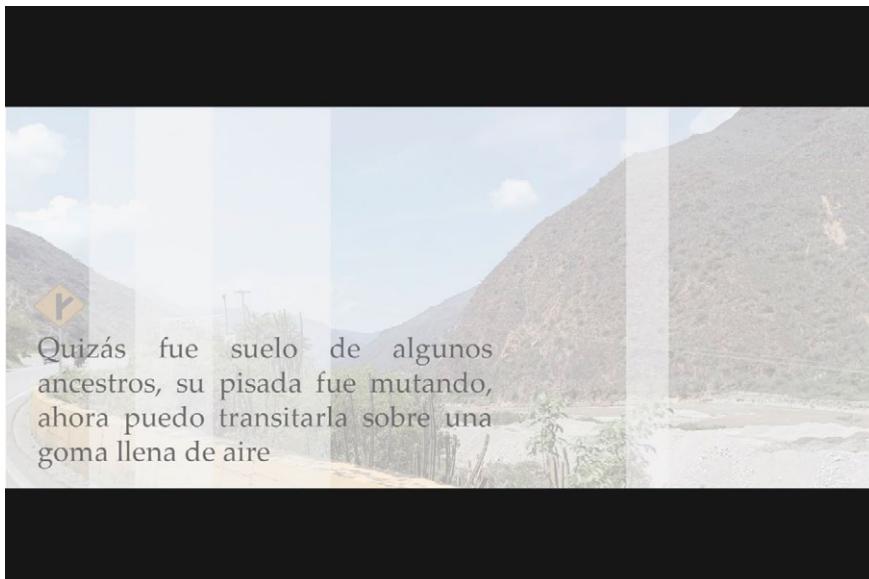
Año: 2023

Lugar de Exposición: V Bienal de Arte del Oriente, Santuario (Antioquia, Colombia), octubre de 2023.

Caminar, transitar, ser un andariego y a su vez un viajero, utilizando ya no los pies sino las ruedas que permiten recorrer kilómetros con mayor velocidad en menos tiempo. “Hilo de sierpe” es una pregunta por el viaje y por sus modos de afectar-nos, por la huella del río, que aún suave, modela y modula el cañón duro y rocoso, transitando paisajes que evocan pequeñas sinfonías, propicios para captar bajo el lente escrito y fotografiado. La velocidad de las ruedas, la velocidad del obturador, la lentitud y la quietud del río estando en la cima del gran cañón del Chicamocha hacen de esta obra una contradicción afectiva en la cual se enmarca un paisaje atiborrado de verde

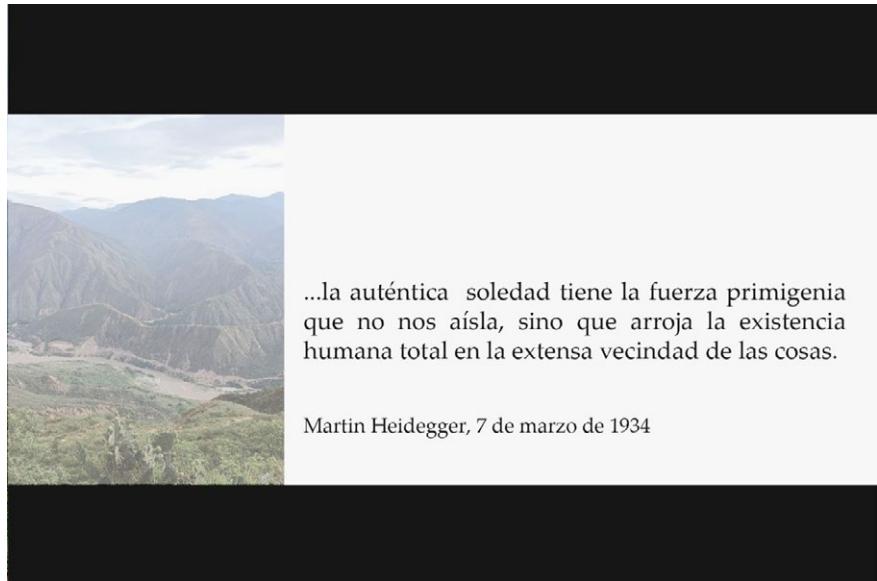
2. Grañas del viento es un colectivo que se pregunta por la poética de lo cotidiano, por las errancias del ser en el mundo, por las bifurcaciones y las otredades inscritas en la literatura, la escritura, el cine, la imagen y la creación audiovisual. Sus integrantes han sido Carolina Gómez Alzate, escritora, docente, profesional en estudios literarios, amante de la creación literaria, y Alejandra Gómez Vélez, artista plástica, docente, amante del cine, la literatura y el gesto visual del video. Ambas comparten la pasión creativa y la inquietud constante del viaje, del movimiento, del pensamiento estético y la experiencia viva de la creación. Han participado en diversas exposiciones y eventos de artes e investigación creación.

bajo una capa de ocres y smog que se escribe con toda la duración que requiere. Tiempo de las imágenes que se inscribe en doce fragmentos que aquí cobran vida ante el gesto poético del fragmento escrito y fotografiado, revisitado y emblanquecido, viajado y reflexionado y que manifiesta la opacidad infinita de la mirada ante el paisaje y del tiempo que hace del cuerpo una presencia precaria.



Quizás fue suelo de algunos
ancestros, su pisada fue mutando,
ahora puedo transitarla sobre una
goma llena de aire

Alejandra Gómez Vélez
Trazos en la espera. Video arte y creación visual



...la auténtica soledad tiene la fuerza primigenia que no nos aísla, sino que arroja la existencia humana total en la extensa vecindad de las cosas.

Martin Heidegger, 7 de marzo de 1934

(A)brasa



Autora: Alejandra Gómez Vélez

Técnica: fotoensayo

Año: 2024

Lugar de exposición: “Desborde”. Muestra de proyectos y productos de investigación-creación. Cámara de Comercio de Medellín, enero de 2024.



Nietzsche se abraza a un caballo en las calles de Turín, el 3 de enero de 1889, a partir de esa mañana no dirá nunca más una palabra. Esa lección la recoge el gesto de las imágenes del cineasta Bela Tarr en *El caballo de Turín* en 2011, dando lugar al caballo y con él a un mundo desolado y enmudecido; más adelante el artista colombiano Juan Manuel Echavarría nos enseña *Una lección* en el 2014, un tiempo de espera y desconcierto. Correspondencias y confluencias de esa lección muda, continúan de manera gestual en esta propuesta, cuando atendemos a las palabras de Rainer Maria Rilke sobre la imagen poética: “Si arde, es que es verdadera”.



Alejandra Gómez Vélez
Trazos en la espera. Video arte y creación visual



Para mayor información de la Artista:

 @trazosenlaespera

<https://reincidencia.wixsite.com/trazos>



2013



Agradecimiento a los evaluadores

La Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte agradece la participación de las siguientes personas como evaluadores de este número:

Dra. Alexandra Santos Pinheiro, Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Dr. Altamir Botoso, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil

Dra. Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti, Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul, Brasil

Dr. António Henriques, Universidade de Lisboa, Portugal

Dra. Carolina Barbosa Lima e Santos, Universidade Federal de Alagoas, Brasil

Dr. Cristian Cisternas Cruz, Universidad de Concepción, Chile

Dr. Edson César Faúndez Valenzuela, Universidad de Concepción, Chile

Dr. Flávio Amorim da Rocha, Instituto Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Dra. Geovana Quinalha de Oliveira, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Mg. Gerardo Fernández Bustos, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Dr. Jair Zandoná, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Dr. João Brigola, Universidade de Évora, Portugal

Dra. Leoné Astrid Barzotto, Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil

Dra. Maiane Liana Hatschbach Ourique, Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Dra. María Elvira Luna Escudero Alie, George Mason University, Estados Unidos

Dra. María Magdalena González Almada, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dr. Marcos Paulo da Silva, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Dra. Marta Francisco de Oliveira, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Mg. Matheus Silva Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Dra. Silvia Inés Cárcamo de Arcuri, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil