



1 Víctimas, duelo y arte: Una reflexión sobre el papel del arte en el proceso de paz en Colombia¹

Victims, mourning and art:
A reflection about the role of art in
the peace process in Colombia

*Alejandra Toro

Resumen:

El presente artículo abordará la puesta a prueba de la siguiente hipótesis: la danza en particular y las artes en general, junto a factores de otra naturaleza, median entre las víctimas de un conflicto y la sociedad en donde él ocurre creando las condiciones necesarias para que las víctimas sobrevivientes elaboren el duelo. Este es un requisito *sine qua non* para la reconciliación en Colombia. No hay paz sin duelo, no hay duelo sin verdad, no hay verdad sin memoria. En ese proceso, el arte cumple un papel capital, pues transmuta la memoria y la experiencia de los dolientes en expresiones artísticas, es decir, en lenguajes que, si bien parten de la realidad cruda de las víctimas, se distancian de ella al estar dotados de elementos simbólicos y abstractos, propios de su naturaleza. Al decir que el arte cumple un papel capital en la elaboración del duelo, se quiere señalar igualmente que, a pesar de su importancia, el duelo no se elabora solamente a través del arte.

* Candidata a Doctora en Historia y Arte de la Universidad de Granada. Magister en Ciencias de la información y de la Comunicación de la Universidad Paris 3, Sorbonne Nouvelle, París. Especialista en gestión de la Paz y los Conflictos, Instituto de la Paz y los Conflictos de la Universidad de Granada. Comunicadora social-periodista de la Universidad del Valle. Docente contratista de la Universidad del Valle, Escuela de Comunicación social, Facultad de Artes Integradas.
Correo: atocade@gmail.com

Recibido:
10 de septiembre de 2015

Aprobado:
8 de noviembre de 2015

1 En este artículo no haremos referencia central (solo tangencial) a la negociación que se está llevando a cabo actualmente en la Habana entre el gobierno colombiano y las guerrillas de las FARC, comúnmente conocido como "El proceso de paz", sino a un concepto más amplio, que involucra otras dinámicas y otros actores, relativo al proceso que ha encaminado Colombia para alcanzar la paz.



Foto: Jhon Mario Zuluaga Morales

Palabras clave:

Conflicto colombiano, Arte y Paz, Víctimas, Verdad, Duelo, Resolución de conflictos, Empoderamiento pacifista.

Abstract:

This article will address the testing of the following hypothesis: dance in particular and arts in general, with factors of a different nature, mediate between victims of a conflict and the society in which it occurs creating the necessary conditions for the surviving victims develop the mourning. This is an absolute requirement for reconciliation in Colombia. There is not peace without mourning, there is not mourning without truth, and there is not truth without memory. In that process, art plays a capital role because it transmutes memory and the experience of the mourners into artistic expressions, it is to say, into languages which, even if they are based on victims' crude reality, also take some distance from it, supported by their own symbolic and abstract elements, own of their nature. By saying that art plays a major role in the development of mourning, also it wants to say that, despite its importance, the grief is not made only through art.

Key words:

Colombian conflict, Art and Peace, Victims, Truth, Mourning, Conflict resolution, pacific empowerment.

Introducción

En el Canto XXII de *La Iliada*, Homero narra las circunstancias que han rodeado la muerte de Héctor y la suerte de su cuerpo. El fragmento es bien conocido: Héctor, uno de los héroes de Troya, ha quedado por fuera de sus murallas tras adelantar una incursión bélica contra los Aqueos, de los que Aquiles hace parte, y muere enseguida a manos de este en un combate personal. Su cuerpo es vejado y humillado por sus enemigos, que lo encuentran blando ante la presión de la punta de sus lanzas. Aquiles amarra por los pies el cadáver de Héctor a su carro, y lo arrastra hacia su campamento frente a las murallas de la ciudad. El vencedor despliega así su poder ante los ojos adoloridos de los padres de Héctor y de sus conciudadanos. “El padre suspiraba lastimeramente, y alrededor de él y por la ciudad el pueblo gemía y se lamentaba” (Homero, 2014. p, 416). Príamo, padre de Héctor, rey de la ciudad, tras consultar con su familia, decide suplicar a Aquiles por la devolución del cadáver de su hijo y poder así celebrar sus funerales.

Son también conocidas las circunstancias que rodearon la muerte de Polinices en *Antígona*, la tragedia de Sófocles: Polinices y Eteocles, hermanos de Antígona, se dan muerte mutuamente como consecuencia de su disputa por el gobierno de Tebas. Creonte, el tío de Polinices y Eteocles, convertido en rey de esa ciudad tras la muerte de los dos hermanos, ordena que Polinices no sea enterrado y, por lo tanto, impide la honra de los ritos fúnebres. Exige que su cuerpo quede insepulto, a merced de la voracidad de las bestias, como castigo por haber traicionado a la patria. Antígona desacata esta orden –reivindicando la mayor jerarquía de las leyes divinas sobre las humanas– y con argucias recupera el cuerpo de su hermano y le da sepultura. Esta desobediencia acarreará su muerte. Antígona es encerrada viva, por orden del rey, en una gruta donde finalmente perece.

Estos dos casos son un ejemplo de la necesidad imperiosa que sienten los seres humanos de *recuperar el cadáver de un ser querido*. Un ser querido no puede abandonarse a los perros. Sin el cadáver, hay emocional, psíquica y moralmente, algo incompleto, una herida que no cierra. Príamo va en la búsqueda de Aquiles no solo revestido de su condición de rey sino, y ante todo, como padre y como representante de Andrómaca, la mujer de Héctor, y de sus hijos. Siendo copresentes, priman sin embargo los sentimientos consanguíneos antes que las obligaciones del ejercicio del poder. Necesitan recuperar su cadáver para celebrar las ceremonias fúnebres. Príamo llega hasta la humillación (se arrodilla frente a Aquiles

y le besa manos y rodillas) con tal de obtener del mismo hombre que dio muerte a su hijo, el favor piadoso de la devolución de su cadáver.

Antígona, por su parte, prefiere desafiar la prohibición de la ley social, con todos los peligros que esta actitud conlleva, a dejar abandonado el cuerpo de su hermano y, en consecuencia, a privarlo de honras fúnebres. Antígona asume el riesgo sabiendo que la recuperación del cadáver de Polinices y su entierro pueden conducir a su propia muerte —lo que finalmente ocurre, como se mencionó anteriormente—.

No es atrevido afirmar que, en últimas, Antígona y la familia de Héctor, más allá de adelantar funerales dignos para sus seres queridos, primordialmente —o, si se quiere, al mismo tiempo—, *están elaborando su propio duelo*. Hay una necesidad de cumplimiento social (enterrar a los muertos), pero hay también una necesidad psíquica: elaborar el duelo. La primera se satisface frente a las obligaciones contraídas con los otros miembros de la sociedad: es una norma no escrita pero tiene la fuerza poderosa de un código cultural. La segunda se sitúa frente a las urgencias personales y emocionales. Una es colectiva; la otra, individual. Estas acciones pretenden, sí, substraer el cuerpo del familiar querido de la deshonor a la que se le quiere someter, pero ante todo, *in fine*, buscan que las víctimas puedan avanzar en la construcción de su propio duelo.

El mundo representado, que es la literatura, funciona como una homología de la sociedad. Aquello que ocurre en la literatura como aquello que, de forma más general, es representado en el arte, habla a los seres humanos de sus propios problemas. No es una simple ficción sin ataduras con la realidad.

El arte es un espejo en el cual se reflejan, con su propia lengua y sus propias leyes, nuestras inquietudes humanas y sociales, y, en la medida en que se objetivan, nos ayudan a entenderlas y, por lo tanto, a resolverlas. Si Antígona reta al rey Creonte y Príamo desafía la soberbia y la superioridad de los causantes de la muerte de su hijo, con la doble pretensión (de ambos) de adelantar sus honras fúnebres y elaborar su propio duelo en tanto víctimas, podría plantearse, por derivación, y atendiendo a la validez de la homología reivindicada arriba, cuál podría ser el papel en general que desempeña el arte (y la danza en particular) en un proceso de reconciliación y paz entre los ciudadanos de un país, como es el caso actual de Colombia. Pues, en efecto, Colombia, en la actualidad víctima de un conflicto armado de más de cincuenta años, es un territorio del horror,

donde los cuerpos, como los de Héctor y de Polinices, han sido ultrajados: desaparecidos, destrozados, desmembrados, insepultos, yacientes en los lechos de los ríos, en irreconocibles tumbas selváticas cavadas al ritmo de la urgencia criminal de los asesinos.

Las razones que conducen al rey Príamo y a Antígona a recuperar a toda costa los cadáveres de sus seres queridos son las mismas que animan, 2.500 años después, a miles de personas en este país a exigir, como condición *sine qua non* para el avance del proceso de paz, la aparición del cuerpo de sus difuntos y la revelación completa de las circunstancias en que perdieron su vida. Como en *La Ilíada* y en *Antígona*, debe cumplirse el rito social y religioso de los funerales, pero también avanzar en la construcción del duelo de las víctimas sobrevivientes. El duelo puede comenzar a ser elaborado desde el momento en que existe la certeza de la muerte del desaparecido. Una vez el cuerpo encontrado, es ya un verdadero muerto que puede ser entonces ritualizado y objeto de honras fúnebres. Ritualizar un cadáver (como en *Antígona*) significa no solo respetar la dignidad de un ser humano inerme (y librarlo de la indignidad de ser devorado por las fieras) sino, y sobre todo, permitir(me) realizarme (a mí, víctima sobreviviente) como ser social en tanto puedo ahora cumplir con las normas sociales implícitas que me han responsabilizado históricamente: ocuparme de los cadáveres de mis seres queridos.

En Colombia, hay miles de *Antígonas* campesinas que reclaman el cuerpo de sus hermanos; existen miles de reyes *Príamos*, padres que no soportan la idea de que el cadáver de su hijo sea devorado por las aves de rapiña y los gusanos, y que buscan su cuerpo. En ambos casos para darles sepultura; en ambos casos para iniciar su duelo. *La Ilíada* y *Antígona* representan un conflicto de completa actualidad.

Colombia y sus desaparecidos

Ahora bien, ¿de qué manera el arte podría, representando conflictos propios de la violencia que ha vivido Colombia, incidir en el proceso de paz que se adelanta? La respuesta (desde luego incompleta y tentativa) a tan compleja pregunta, requiere hacer algunas consideraciones previas. Conviene metodológicamente, en primer lugar, dar un *desvío* por la noción de *víctima* en la medida en que, si se habla de proceso de paz, la figura de la víctima debe ocupar una atención de primer plano. En sentido estricto, no se trata de un desvío sino de un sobrevuelo en espiral alrededor del asunto central: la relación tripartita víctima, duelo y arte.

Se postula entonces la existencia de cuatro categorías de víctimas (ejercicio que implica al mismo tiempo matizar y ampliar el concepto de *desaparecido*). Estas categorías no se encuentran estrictamente separadas, pues en algunos casos conllevan la superposición de rasgos comunes a al menos dos de ellas: la víctima primera; la víctima sobreviviente; la víctima desplazada; y por último, la víctima borrada.

Hay que distinguir, en primer término, entre la víctima inmediata, primera, objeto directo y descarnado de la violencia, la víctima por antonomasia: aquella persona asesinada cuyo cuerpo muchas veces ha sido desaparecido, y sus sobrevivientes –familiares, allegados, miembros de su entorno afectivo–. Pues es claro que el familiar al que le han asesinado o desaparecido un ser querido es también víctima del conflicto, solo que de naturaleza distinta. En el tratamiento actual del problema en Colombia, no existe dificultad alguna en aceptar la atribución de la condición de víctima a ninguna de las personas pertenecientes a estas dos categorías. Por otra parte, la acepción de “desaparecido” se refiere en primer lugar a aquel ser cuyo paradero se desconoce, aquel que no está, aquel que se desvaneció de la noche a mañana sin dejar rastro alguno. Por extensión, el desaparecido es aquel cuerpo que ha sufrido en carne propia la violencia, que ha sido concienzudamente desmembrado por los asesinos y cuyas partes han sido dispersadas para lograr el ocultamiento completo del cuerpo. Desaparecer consiste en dejar de existir, primero de manera real. Ahora bien, se puede afirmar que los sobrevivientes, en la medida en que tienden a ser “borrados” socialmente, sufren de igual manera un proceso de desaparición. De una manera diferente, claro, pero no menos real y contundente. Como decía Julio Cortázar en su poema “Los Amantes”: “¿Quién los ve andar por la ciudad si todos están ciegos?” (Cortázar, 2010. p, 19).

Lo mismo se puede afirmar de las víctimas por desplazamiento y de las víctimas por supresión. Las poblaciones migrantes de refugiados, por ejemplo, que han visto el sentido de sus vidas y su identidad como seres humanos interrumpidos por eventos ocurridos fuera de su control, que son obligadas a dejar sus territorios de vida y de implante cultural, forzadas a salir de su tierra bajo amenazas, expulsadas. Ellas deambulan sin ningún reconocimiento estatal por los semáforos de las grandes ciudades, viven en “invasiones” sin condiciones higiénicas apropiadas, indignamente, hacinadas, en *favelas* miserables de los cinturones y laderas de las ciudades, en estaciones abandonadas de tren: no hacen parte de las encuestas, de las cifras, de los sondeos, de las estadísticas. No existen como seres sociales. Son fantasmas de carne y hueso. Han desaparecido del espectro social.

Esta idea de víctima y de desaparecido aquí adelantada podría extenderse hacia todos aquellos que han sido negados por las estructuras de poder a través de mecanismos de expulsión de la escena social. Son seres sin importancia, sin trascendencia, sin presencia. Se evoca aquí, estableciendo una correspondencia con el universo de la danza, a los gitanos andaluces, que expresan a través del flamenco su desarraigo y su *quejío*; a los descendientes de los esclavos del Pacífico colombiano, que encuentran en las danzas y cantos del *currulao* la expresión más tangible de su rebelión; a los inmigrantes africanos en Francia, que buscan resolver su problema de identidad y de reconocimiento a través de la danza africana; a las bailarinas cuyo cuerpo envejece inexorablemente pero que pugnan por seguir bailando; a la mujer y su lucha incansable por encontrar un espacio digno en la sociedad, una fragilidad que se ve reflejada en la contundencia de la obra de la coreógrafa Pina Bausch; finalmente, a aquellos seres que sobrevivieron atónitos a los estragos de la bomba atómica de Hiroshima, y que vertieron en las danzas *Butob* todo su dolor². Estos ignorados por las instancias del poder, aunque no hayan muerto físicamente ni tengan familiares muertos o desplazados, también son considerados víctimas del conflicto; no han sido materialmente desaparecidos pero el poder, como dice Foucault, los ha moldeado hasta hacerlos inocuos, los ha borrado de la esfera social. La negación de la cual es objeto esta categoría de víctimas las vuelve invisibles socialmente, incapaces de actuar, desconocidas y negadas por el Estado. No existen. No son interlocutores de nadie.

Otra forma más sutil de desaparecer pero no menos dolorosa: los que se van desvaneciendo a medida que buscan sus desaparecidos, como dice Laura Restrepo (2001). Las víctimas sobrevivientes que van perdiendo su corporalidad, su fuerza, su salud física y mental. De tanto buscar ya no les queda aliento, ni cuerpo, ni voluntad. Como consecuencia de trajinar, rebuscar, rebujar, escudriñar, indagar, andar caminos, auscultar, preguntar... se van deshilachando en el tiempo, en el espacio, aferradas a la ínfima esperanza de encontrar a sus seres queridos. Esta negación puede llegar a convertirse, en estas víctimas, como ocurre también con las otras categorías anteriormente descritas, en una autonegación: la víctima se enferma, calla, deja de considerarse un ser social con capacidad de intervención. Muere metafóricamente y en algunos casos, físicamente.

2 De manera deliberada se hace referencia a estos tipos de categoría social, pues unas coreografías específicas en referencia a ellos hacen parte del corpus de análisis de la investigación doctoral de la que ha nacido este artículo. Por razones de pertinencia, estos casos no serán desarrollados en este marco.

A pesar de su disolvencia creciente, esta clase de víctimas, por más evidentes que sean los indicios de la desaparición de la víctima primera, nunca dejarán de buscarla, llevadas por el anhelo de encontrar una prueba mínima de su existencia (¿o quizás de su inexistencia?): un fragmento de tibia cuyo ADN corrobore su identidad, un fragmento de la camiseta que llevaba puesta la última vez que lo vieron con vida, la gorra que siempre usaba... Es un momento trascendente: no será fácil aceptar esta prueba porque, hacerlo, significa admitir que el ser querido ha muerto *de verdad*. Pero encontrarla conlleva –también y contradictoriamente– un gran alivio porque la víctima sobreviviente sale de la incertidumbre. Solo ahí se puede iniciar el verdadero duelo (aunque, por supuesto, con la incidencia de otros elementos, imprescindibles en la reconstrucción emocional). El hallazgo del cadáver tiene un carácter necesario y es de vital importancia en la construcción del duelo. Es un quiebre en los procesos personales de reconstrucción. Sin ese hallazgo fundamental no hay duelo que pueda empezar.

El arte, fruto del empoderamiento pacifista

Sin embargo, y matizando un poco la aseveración última, hay *otros factores* que inciden en el desencadenamiento de ese proceso, todos ligados esencialmente a la condición de verdad (cuyo establecimiento debe desembocar en la recuperación del cuerpo desaparecido), y parcialmente a las de reparación y de garantía de no repetición. Se limitará aquí a hacer una mención general de ellos: catalización de los procesos de resiliencia, (re)establecimiento de la memoria, viabilidad y confiabilidad en las medidas de no repetición, ritualización de los cadáveres, restitución de la dignidad a las víctimas, visibilización de las mismas.

Así, la víctima sobreviviente intenta recuperar a todo precio el cuerpo de la víctima primera a través de dos grandes mecanismos. El primero, material, ya se describió: el cuerpo del desaparecido finalmente aparece, entero o a través de una de sus partes. Y otro, de carácter figurado: por medio de procesos de simbolización y representación, entre los cuales se encuentran las obras de arte.

En la historia de las sociedades modernas, el proceso de duelo (y la violencia que ha estado en su origen) se vuelve objetivo, por

ejemplo, mediante monumentos, memoriales, museos, lápidas, cenotafios y sepulturas³.

Los museos de la memoria son centros de educación que pueden tener diferentes énfasis en concordancia con su locación y contexto; desde sitios para narrativas históricas y testimonios de los sobrevivientes, pasando por centros para resolución de conflicto y transformación del imaginario, hasta memoriales y sitios de reconciliación. Lo más importante es que tienen un valor común en querer formar voces alternativas de resistencia a la dominación y a las voces dominantes de la violencia (Ramsbotham, Miall, Woodhouse, 2011. p, 348)⁴.

El duelo también se objetiva a través de obras de arte. En abril de 1937, cuando la población de Guernica fue bombardeada, Picasso respondió produciendo una pintura que representaba las imágenes complejas y perturbadoras de la guerra. El *Guernica*, en tanto que implacable condena a la guerra y a la represión, tiene una función de denuncia política contra los causantes de los muertos de la ciudad de Guernica durante la Guerra Civil Española, no hay duda. El mismo Picasso lo reconoce en la entrevista de Jérôme Seckler, aparecida en la obra de Christopher Silvester (Seckler, 1997. p, 365):

- No intento transmitir ningún mensaje en particular. No existe propaganda deliberada en mi pintura [dice Picasso].
- Excepto en el *Guernica*—apunté [Seckler].
- Así es —replicó [Picasso]—. Excepto en el *Guernica*. En él hay un llamado consciente al pueblo, una deliberada voluntad propagandística.

Pero es también cierto que este cuadro es una *representación* del dolor humano, de los muertos y de los desaparecidos bajo los bombardeos. El *Guernica* recupera simbólicamente a las víctimas de esa población. Rescata los muertos a través de símbolos: un toro agonizante, un cuerpo destrozado por las llamas, la oscuridad que se percibe en ese refugio atiborrado que solo

3 Los ejemplos abundan: Museo Historia del Holocausto en Jerusalén, Memorial de la Shoah en París, Museo de la Memoria y la Tolerancia de México, el Parque Monumento a las víctimas de Trujillo, Museo Memorial de la paz en Hiroshima, Museo Casa de la Memoria en Medellín, Museo de la Memoria en Buenos Aires...

4 "(...) peace museums are educational centres which may have different emphases according to location and context, from 'sites for historic narratives and survivor stories, to centres for conflict resolution and transformative imagining, to memorial and reconciliation sites'. Most importantly, they have a common value in forming 'an alternative voice or resistance to the dominant and dominating voices of violence'". Traducción de la autora.

ilumina un bombillo... Por supuesto, al ser el *Guernica* una representación, los muertos que allí aparecen no lo hacen de manera cruda y directa sino a través del lenguaje propio de la pintura –un lenguaje altamente simbólico, como todo lenguaje artístico–. Para las víctimas sobrevivientes de los bombardeos y sus descendientes, en el *Guernica* de Picasso están presentes simbólicamente *sus* muertos. Razonamiento semejante se podría hacer a propósito la serie de Goya *Los desastres de la guerra*, que consiste en imágenes dramáticas de la resistencia española durante la invasión francesa en las guerras napoleónicas a inicios del siglo XIX. Los muertos están allí metafóricamente recuperados. Se podrían avanzar en la misma reflexión con relación a las pinturas de Fernando Botero sobre las víctimas de tortura en la prisión iraquí de Abu Ghraib. Los ejemplos se multiplican: nada distinto es el Partenón, en Atenas; los murales de Rivera en México, la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En Colombia, se pueden citar la obra de la artista plástica Doris Salcedo y las piezas para danza contemporánea de *El Colegio del cuerpo*, de Álvaro Restrepo.

¿Por medio de cuáles mecanismos una obra de arte puede ayudar entonces a las víctimas (sobrevivientes, según nuestra taxonomía) a hacer el duelo? Una obra de arte revisibiliza a la víctima primera al exhibirla en el centro de sus preocupaciones estéticas y simbólicas. Revisibiliza también a la víctima sobreviviente en la medida en que le devuelve su presencia, su condición humana, su condición de ser social, su capacidad de interlocución y de ser escuchada. Pero, tal y como acabamos de afirmarlo, la obra de arte no asume a las víctimas primeras de forma rigurosamente referencial⁵. No, la obra de arte procede utilizando las herramientas y el lenguaje que le son propios: metáforas, figuras retóricas, símbolos, abstracciones, representaciones. Estas últimas difieren según la naturaleza de la obra en que se materializan: una pintura, una escultura, una obra de teatro, una novela, una pieza de danza contemporánea...

Una obra de arte es una representación: el artista re-presenta –vuelve a presentar– una realidad que le ha sido mostrada, contada o que ha vivido. El discurso de la víctima sobreviviente, individual en unos casos, colectiva en otros, se transmuta en una obra de arte gracias a la *mediación* efectuada por la obra misma. El lenguaje del arte no es el de la víctima sobreviviente, pues hay una trasmutación que realiza el artista, aun en el caso extremo en que elementos del discurso de la víctima sobreviviente sean insertados tal

⁵ Ese procedimiento sería propio del discurso sociológico, del histórico, del científico, de las Ciencias sociales, del informativo –discursos cuya premisa fundamental es el reconocimiento explícito, factual, a un referente–.

cual en el discurso artístico ya que, al ser insertados y moverse entonces en nuevas relaciones intratextuales, adquieren un valor distinto, estético, artístico.

Para explicar de mejor manera este procedimiento es necesario introducir la noción de *empoderamiento pacifista*. Este concepto se encuentra en la base metodológica de las hipótesis de trabajo de esta investigación y es uno de los fundamentos de la Investigación para la Paz, línea de pensamiento que articula el doctorado del que emerge este artículo. Se quiere expresar a través del empoderamiento pacifista la capacidad que tienen los seres humanos para retomar en sus propias manos el curso roto de sus vidas y asumir sus circunstancias personales, por más dolorosas que ellas sean, a través de la construcción de procesos de duelo. Es un caso típico de resiliencia, gracias a la cual los seres humanos recuperamos cierto estado de equilibrio, perdido por la intervención brutal de una fuerza destructiva externa. Ubicada esta definición en el contexto de un proceso de paz como el colombiano, se hablaría de un empoderamiento que conduzca a las víctimas a elaborar procesos de duelo que desemboquen en la reconciliación y en la paz. La víctima asume su historia y construye su propio resurgir (social, psíquico, moral). El empoderamiento pacifista debe permitir a la víctima la reconstrucción de su visibilidad social, la recuperación de su dignidad, la readquisición de su condición extraviada de ser social por medio de la activación de sus capacidades creativas.

El arte, creemos, es uno de los recursos con los que cuenta la víctima para hacer el duelo y predisponerse en consecuencia para la conciliación y la paz. No es el único, por supuesto, pero es el que más nos interesa señalar aquí puesto que ese es el objeto de este artículo.

El empoderamiento pacifista mediante el arte debe contar con la intervención de la víctima. Es una condición imprescindible cuando se habla de obras de arte producidas en un contexto de fin de un conflicto violento y de reconciliación con personas que han cometido los crímenes más espantosos. La intervención de la víctima no es inmediata ni mecánica y es a veces inconsciente. Tampoco se cree que la víctima se substituya al artista. Pero sí debe participar en la construcción de las bases de la obra. A través del prisma del empoderamiento pacifista, es la víctima quien toma en sus manos las riendas de su propia tragedia.

De cierta forma, esta concepción comparte (o está inspirada) en los supuestos de Michel Foucault cuando, en conversaciones con G. Deleuze, en mención episódica a su experiencia en el *GIP (Groupe d'Information sur les prisons --Grupo de información sobre las cárceles--)*, remarca cómo:

cuando los prisioneros se han puesto a hablar, ya tenían una teoría de la prisión, de la penalidad, de la justicia. Esa especie de discurso contra el poder, ese contra-discurso mantenido por los prisioneros o por los llamados delincuentes, eso es lo que cuenta y no una teoría *sobre* la delincuencia. (Foucault, 1980. p, 11. El acento es nuestro).

Foucault ratifica esta idea en el siguiente fragmento extraído del documental de Philippe Calderon, *Foucault par lui-même*, del año 2003:

De cierta manera, (se trata de) hacer de la historia de la locura, una interrogación sobre nuestro sistema de razón. (Y proceder de la) misma forma con el crimen en relación a la ley. En vez de interrogar a la ley directamente sobre lo que pueden ser sus conceptos fundacionales, (debemos) partir del crimen como punto de ruptura con respecto al sistema, y tomar este punto de vista para interrogarnos sobre lo que (finalmente) es la ley. Tomar la cárcel como lo que nos debe explicar en qué consiste el sistema penal, en vez de tomar el propio sistema penal e interrogarlo desde el interior, (y tratar de comprender) cómo está estructurado, cómo se funda y se justifica, para luego deducir lo que ha sido la prisión⁶ (Calderon, 2003).

En otras palabras, para el caso del conflicto colombiano, *mutatis mutandis*, lo que cuenta no es una teoría abstracta y globalizante sobre la violencia sino la voz de las víctimas, en su propia particularidad. Con ella se construye el relato. Los desaparecidos recuperan su visibilidad social, humana, a través de la memoria, la resiliencia y la ritualización. El arte (la danza) vuelve visible a las víctimas al convertirlas en un nuevo cuerpo: el cuerpo ausente que es transmutado en arte.

⁶ « En un sens, faire de l'histoire de la folie, une interrogation sur notre système de raison. Même chose pour le crime par rapport à la loi. Au lieu d'interroger la loi elle-même et qu'est-ce qui peut fonder la loi, prendre le crime comme le point de rupture par rapport au système et prendre ce point de vue-là pour interroger qu'est-ce que c'est donc la loi ? Prendre la prison comme ce qui doit nous éclairer sur ce que c'est le système pénal plutôt que de prendre le système pénal, de l'interroger de l'intérieur, de savoir comment il est fondé, comment il se fonde et il se justifie, pour en déduire ensuite ce qu'a été la prison ». <https://www.youtube.com/watch?v=zuvHvc8kwdk> (20": 40). Traducción de la autora.

Retomemos la perspectiva que desarrollan los investigadores en construcción de paz y resolución de conflictos a través del arte Oliver Ramsbotham, Hugh Miall y Tom Woodhouse. Los autores evocan la metodología propuesta por el dramaturgo brasileiro Augusto Boal como parte del proceso de reconciliación basada en una construcción artística “desde abajo”, con la participación activa de las víctimas de la violencia. La conocida práctica *Teatro del oprimido* buscaba una transformación profunda del teatro. Lo que pretendía Boal con estas técnicas en los años 60 era pasar del monólogo de las actuaciones tradicionales a un diálogo entre la audiencia y los artistas. Esto por medio de la implementación de varios talleres de teatro y presentaciones que fueron pensados para satisfacer las necesidades de interacción, diálogo y sobre todo pensamiento crítico de acción, además de diversión, de los diversos sujetos que componen la obra, incluyendo al público. Los autores mencionados abogan por la transformación social a través del teatro, y citan a Richard Boon y Jane Plastow, quienes:

asocian su análisis al poder positivo de la acción humana y de su creatividad. Dicen (haber) sido “permanentemente sorprendidos por el poder del goce, como un agente de transformación”. (...) Esto sintetiza el sentido vigorizante que la dimensión política de la resolución de conflictos puede ganar al expandir sus horizontes, al comprometerse con la creatividad que se encuentra permanentemente disponible en las artes y la cultura popular. (Ramsbotham, Miall, Woodhouse, 2011. p. 350)⁷.

Como el deporte, continúan los autores, el arte puede proponer actividades que sirvan “de puente a la alternativa de la violencia y al conflicto devastador” (Ramsbotham, Miall, Woodhouse, 2011. p. 351).

Así, se retomarán las palabras de Y. Raj Isar, quien condujo la elaboración de un texto comisionado por la Red internacional de artes escénicas de Bruselas (IETM, International network for contemporary performing arts) para ayudar a los operadores de prácticas artísticas en situaciones de extremo conflicto con herramientas para un mejor desempeño de su labor. Estos agentes especialmente formados en el uso de metodologías artísticas para la resolución de situaciones de alta conflictividad y guerra,

⁷ “Boon and Plastow link their analysis to the positive power of human action and creativity (...). They say, ‘we were repeatedly struck by the power of joy as an agent of transformation’. (...) This captures the sense of invigoration that the political dimension of conflict resolution can gain by widening its horizons to engage with the creativity that is permanently available in the arts and popular culture”. Traducción de la autora.

fueron interrogados sobre el impacto del compromiso artístico en situaciones de conflicto o estrés. El autor de este fragmento, Y. Raj Isar, retoma la respuesta del coreógrafo de la compañía *El Funun* en Palestina, Omar Barghouti, que califica de “absolutamente iluminadora”:

No creo, personalmente, que en una situación de conflicto los artistas tengan la posibilidad de escoger si reflejan el impacto del conflicto en ellos o en su sociedad. Su única opción posible parece ser ir más allá de un mero reflejo de ese conflicto, o de generar la acción para contribuir al cambio de ese conflicto⁸ (Isar, 2004. p, 10).

Así, en términos de Rubén Yepes (2012), el arte se vuelve político cuando genera *una acción*. El arte adquiere todo su sentido cuando implica cambios por parte de las comunidades involucradas en el proceso o por parte del espectador.

Estudio de caso: Una experiencia real de empoderamiento pacifista

Para el caso que nos ocupa, se citará brevemente el trabajo de campo que la autora de esta investigación se encuentra realizando. Desde hace dos meses (junio de 2015) se inició un trabajo con una comunidad de desplazados del barrio Comuneros 2 de la ciudad de Cali, en un experimento epistemológico y sociológico cuyo fin es la elaboración colectiva de una historia que hable de las circunstancias en que vivían en su región de origen y las que dieron lugar a su desplazamiento forzado.

Esa historia, construida bajo la metodología de taller, ha contado con la participación activa de las desplazadas (pues todas son mujeres), y la dirección de la autora de esta investigación. Lo importante a resaltar es que los diversos elementos narrativos han sido aportados *por las propias víctimas*, de tal forma que podría considerarse que la autora actúa como “relatora” de una historia verdaderamente hecha, en el fondo, por la comunidad. A través de esta dinámica, se ha hecho evidente el proceso de empoderamiento de estas mujeres y de las relaciones que se tejen mediante la construcción de esta historia “ficticia”. Ellas se han empoderado de su propia vida y han dado los elementos para construir la historia, amparadas en la “ficcionalidad” de los personajes. Lo que se persigue no es solamente

⁸ “I personally do not think that in a situation of conflict artists have a choice of whether to reflect the impact of conflict on them and on their society. Their only choice seems to be whether to go beyond this mere reflection stage, by actively engaging in the conflict situation in order to contribute to its change”. Traducción de la autora.

que evoquen sus pérdidas profundas, sino que también se puedan conectar y relacionarse con las historias de las demás, en un espacio donde los individuos sepan más de sí mismos y de los otros, y que empiecen a considerarse como un grupo.

El guion que se adjuntará como producto del doctorado representa un paso más elaborado que la historia, y respeta el sentido de la narración hecha por las mujeres. Más adelante, este guion, previamente irrigado por las historias de las víctimas, irrigará a su turno un eventual documental, una coreografía o cualquier obra de arte que se plantee. El cuerpo ausente que es transmutado en arte.

Como se observa, el arte facilita la construcción de una comunidad narrativa, que conecta a los individuos a través suyo, las historias de los participantes y sus memorias. Desarrollar cultura de comunidad significa crear espacios de interacción sociocultural que ayuden a los individuos a alcanzar de nuevo su equilibrio psicológico, y a fortalecer el desarrollo cultural de aquellos que han sido excluidos, aislados o que pertenecen a comunidades dislocadas. Lo que se persigue con esta experiencia catalogada como “empoderamiento pacifista” es contribuir a un espacio para generar la paz y reconciliación.

Conclusiones

- **Creonte:** ¿Por qué intentaste enterrar a tu hermano?
- **Antígona:** Tenía que hacerlo.
- **Creonte:** Yo lo había prohibido.
- **Antígona** (suavemente): Tenía que hacerlo, a pesar de todo. Los que no son enterrados vagan eternamente y nunca encuentran reposo. Si mi hermano vivo hubiese vuelto molido de una larga cacería, yo le hubiera quitado los zapatos, le hubiera dado de comer, le habría preparado la cama... Hoy Polinices concluyó la cacería. Vuelve a la casa donde mi padre y mi madre, y también Eteocles, lo aguardan. Tiene derecho al descanso.
- **Creonte:** Era un rebelde y un traidor, tú lo sabías.
- **Antígona:** Era mi hermano (Anouilh, 1946. p, 163).
-

A partir de esta versión de *Antígona* de Jean Anouilh, se tratará de esbozar las principales conclusiones de este artículo. Por un lado, se plantea que la reconciliación social solo es posible a través de procesos de empoderamiento pacifista que conduzcan al duelo de las víctimas sobrevivientes, método que requiere el establecimiento previo de la verdad, en cuya configuración

intervienen de manera decisiva –aunque sin ser los únicos determinantes– las distintas representaciones artísticas del conflicto.

Se puede también afirmar que no es posible alcanzar la paz sin hacer el debido duelo por las pérdidas sufridas. Todo duelo es un proceso de resiliencia y depende de la restitución de la dignidad y de la verdad. Para las víctimas, este proceso puede prescindir de la garantía de no repetición e incluso, de la reparación y de la justicia, pero nunca de la verdad. Una paz sin duelo es imposible: un duelo sin verdad es utópico.

No hay verdad sin memoria ni sin revisibilización de las víctimas. Estas deben ser escuchadas, atendidas, reconocida en sus relatos y en sus exigencias, como debió serlo Antígona, como debió serlo el rey Príamo. La recuperación del cuerpo desaparecido puede realizarse física o simbólicamente, pero de ella, cualquiera sea la vía que emprenda la víctima, depende que esta lleve un proceso de reconstrucción personal. Dentro de las posibilidades de recuperación simbólica del cuerpo ausente, el arte es una de más poderosas.

Y por último, no hay expresión artística que no refleje los conflictos humanos y sociales, pero cada una los aborda con un lenguaje propio, diferente al sociológico, al científico, al histórico, al informativo.

Se ha hecho aquí referencia al poder del arte, que ayuda a fortalecer la percepción de sí mismos, a confrontar lo inconfrontable, a mantener un sentido de esperanza a través de la representación simbólica de una realidad conectada a las atrocidades externas y a las experiencias de la guerra. Curar un trauma puede y se genera por medio del hacer, del ser o del presenciar una expresión artística. Esto quiere decir que podemos reunir lo que es inenarrable y proyectarlo mediante un medio artístico como la danza, la música, el documental y convertirlo en un testimonio real y vivido de las víctimas de la violencia en Colombia.

Referencias

- Anouilh, Jean (1946). *Antigone*. Paris: La Table Ronde.
- Cortázar, Julio (2010). “Los Amantes”, en *Narraciones y poemas*. Buenos Aires: Granica Visor Libros. Libro + CD Rom (De Viva voz).
- Foucault, Michel (1980). *Conversaciones sobre el poder*. Madrid: Alianza editorial.
- Homero (2014). *Ilíada*. Planeta: Bogotá.
- Isar, Y. Raj (2004) (Ed) “An Overview of the Issues”, en *Artistic activism in situations of extreme conflict*. Brussels: Réseau international des arts du spectacle IETM.
- Ramsbotham, Oliver, Miall, Hugh, Woodhouse, Tom (2011). “Conflict Resolution in Art and Popular Culture”, en *Contemporary Conflict Resolution*. United Kingdom: Polity Press.
- Restrepo, Laura (2001). *La multitud errante*. Bogotá D.C.: Planeta.
- Seckler, Jérôme (1977). “Picasso”, en Silvester, Christopher (Ed). *Las grandes entrevistas de la historia*. Madrid: Aguilar.
- Sófocles (2014). *Antígona*. En Luis Gil (trad.). Barcelona: Editorial Debols!llo.
- Yepes, Rubén Darío (2012). *Política del arte: Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Filmografía documental

- Calderon, Philippe (2003). *Foucault par lui-même*.