

Reflejos desde la penumbra: la desaparición forzada en Colombia y la obra *Relatos nebulosos**

José Alejandro López Pérez

Universidad Nacional de Colombia, sede de La Paz

<https://doi.org/10.7440/antipoda52.2023.05>

Cómo citar este artículo: López Pérez, José Alejandro. 2023. “Reflejos desde la penumbra: la desaparición forzada en Colombia y la obra *Relatos nebulosos*”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 52:117-142. <https://doi.org/10.7440/antipoda52.2023.05>

Recibido: 2 de diciembre de 2022; aceptado: 23 de mayo de 2023; modificado: 10 de junio de 2023.

Resumen: en 2019 dirigí el documental instalativo-performático *Relatos nebulosos* (RN), protagonizado por familiares de desaparecidos forzados en Colombia. El objetivo de este artículo es valerse de esta obra para, primero, analizar la visibilización artística de estas víctimas, quienes *resilien* y exigen justicia, y segundo, alimentar la crítica de arte que estudia su lucha. Para esto establezco tres ejes. El primero contextualiza al mencionar relatos de las protagonistas de RN, al brindar información relacionada con las regiones a las que se refieren y al aportar ideas generales de lo que significa la desaparición para estas familiares, quienes viven en la incertidumbre al desconocer el destino de sus seres amados. El segundo indica una posición ética que me permitió atestiguar que las protagonistas, cotidianamente, desarrollan un montaje documental que requiere de sus cuerpos para ser y que tienen sentimientos encontrados con documentos de este montaje (afecto por fotografías y rechazo hacia documentos burocráticos). El tercero señala la importancia de que el arte proponga nuevas formas de dar voz a las víctimas, expone cómo busqué crear estas formas rearticulando el montaje cotidiano de las protagonistas para RN y enuncia metáforas entre la materialidad de esta obra y la

* Este artículo es resultado de la investigación del proyecto “Nombre sin cuerpo, cuerpo sin nombre”, el cual es financiado por la Universidad Nacional de Colombia, sede de La Paz, registrado con código 19632 en su plataforma Hermes, y está vinculado al grupo Cultura, Patrimonio y Arte de la misma universidad (código en Hermes 2569 y en Minciencias COL0223126). Agradezco por el valioso apoyo en la creación de la obra RN y otorgarme su consentimiento escrito para relatar sus historias y usar imágenes relacionadas con ellas en este texto, a las lideresas Luz Miriam Collazos, Sandra Patricia Bonilla y Kely Vaneza Mendoza; y por los valiosos comentarios a la construcción del texto, a los profesores Vanessa Solano Cohen, Manuel Francisco Contreras Díaz del Castillo, María Dolores Pérez Piñeros y Luis Carlos Castro Ramírez.

desaparición forzada. Se concluye que *lo improbable* es fundamental en RN; que el arte puede exteriorizar la incertidumbre de estos familiares e impulsar el fortalecimiento de estrategias sociales para encontrar a los ausentes y que así sus familiares hallen paz interior; y que desde escenarios académicos y no académicos se puede construir un mundo en el cual se combata este crimen. La originalidad del artículo radica en que devela apartes del proceso creativo de RN, analizando la rearticulación que realiza del montaje cotidiano de las familiares en una instalación performática, lo que incluye estudiar su trabajo con formatos burocráticos relativos a la desaparición.

Palabras clave: conflicto armado en Colombia, desaparición forzada, documental, instalación, *performance*, visibilización de víctimas.

Reflections from the Shadows: Forced Disappearance in Colombia and the Play *Relatos Nebulosos*

Abstract: In 2019, I directed the installation-performance *Relatos Nebulosos* (RN), featuring relatives of forcibly disappeared individuals in Colombia. In this article, I explore the artistic visibility of these victims, who demonstrate *resilience* and demand justice, while also contributing to the critical discourse surrounding their struggle. To do so, I establish three key aspects. Firstly, I provide contextualization by sharing the stories of the RN protagonists, offering insights into the regions they refer to and conveying the profound impact of disappearance on their families, who grapple with the uncertainty surrounding their loved ones' whereabouts. Secondly, I delve into the ethical dimension of the project, witnessing how the protagonists meticulously construct a documentary narrative that relies on their own bodies, simultaneously navigating a complex emotional relationship with the documents associated with this process—expressing affection towards photographs and disdain for bureaucratic paperwork. Lastly, I highlight the significance of art in granting a voice to the victims, outlining my endeavors to create new avenues of expression by reimagining the daily lives of the RN protagonists through a montage, while drawing metaphors between the tangible elements of the artwork and the elusive nature of forced disappearance. Ultimately, this article concludes that RN thrives on *the improbable*, enabling art to give form to the uncertainty experienced by these families and drive social strategies that facilitate the search for the missing, leading to a sense of inner peace for their loved ones. It also asserts that both academic and non-academic realms have the potential to contribute to a world where this heinous crime is combated. The article's uniqueness lies in revealing the behind-the-scenes of the creative process behind RN, analyzing the reconfiguration of the everyday experiences of the relatives into a performative installation and examining their interaction with bureaucratic formats related to disappearance.

Keywords: Armed conflict in Colombia, documentary, forced disappearance, installation, performance, victims' visibilization.

Reflexos da penumbra: o desaparecimento forçado na Colômbia e a obra *Relatos nebulosos*

Resumo: em 2019, dirigi o documentário instalação-performance *Relatos nebulosos* (RN), estrelado por parentes de pessoas desaparecidas à força na Colômbia. O objetivo deste artigo é usar essa obra para, em primeiro lugar, analisar a visibilização artística dessas vítimas, que são *resilientes* e exigem justiça, e, em segundo lugar, alimentar a crítica de arte que estuda sua luta. Para isso, estabeleço três eixos. O primeiro é de contextualização, ao mencionar as histórias dos protagonistas de RN, ao fornecer informações relacionadas às regiões a que se referem e ao contribuir com ideias gerais do que significa o desaparecimento para esses familiares, que vivem na incerteza por não saberem o destino de seus entes queridos. O segundo indica uma posição ética que me permitiu testemunhar que os protagonistas, diariamente, desenvolvessem uma montagem documental que exige de seus corpos para serem e que têm sentimentos mistos com os documentos dessa montagem (afeição por fotografias e rejeição de documentos burocráticos). O terceiro aponta para a importância de a arte propor novas formas de dar voz às vítimas, explica como busquei criar essas formas rearticulando a montagem cotidiana dos protagonistas para o RN e estabelece metáforas entre a materialidade desse trabalho e o desaparecimento forçado. Conclui-se que *o improvável* é fundamental em RN; que a arte pode externalizar a incerteza desses familiares e promover o fortalecimento de estratégias sociais para encontrar os ausentes, de modo que seus familiares possam encontrar paz interior; e que, a partir de cenários acadêmicos e não acadêmicos, pode-se construir um mundo em que esse crime possa ser combatido. A originalidade do artigo está no fato de revelar partes do processo criativo de RN, analisando a rearticulação que faz da montagem cotidiana dos familiares em uma instalação performativa, o que inclui o estudo de seu trabalho com formatos burocráticos relacionados ao desaparecimento.

Palavras-chave: conflito armado na Colômbia, desaparecimento forçado, documentário, instalação, *performance*, visibilização das vítimas.

Interesado en visibilizar la resistencia ante la violencia en Colombia¹, contacté a familiares de desaparecidos forzados. Ellos, al desconocer si su ser amado está con o sin vida, son sentenciados a que en sus corazones reine la incertidumbre (Cardona 1995), ya que no hay cuerpo con o sin vida (Molano 2008). Sumido en esta incertidumbre el familiar imagina que, su ser amado sin vida es un cadáver profanado y, con vida, está expuesto a la tortura (Zorio 2013). Así, el familiar del desaparecido habita un duelo irresuelto y no puede continuar en paz con su existencia.

Como la condición esencial de su ser amado es incierta, para el familiar existe un vacío en su memoria relativo a esta condición. Esta ausencia impide que los familiares del desaparecido construyan una memoria necesaria para proyectarse en el presente y, por lo tanto, no habitan el ahora (Guzmán 2010); ante el trauma reviven el hecho pasado y se desligan del presente (Taylor 2011). Sin presente ni memoria, el familiar—inmerso en el dolor, la desconfianza, la rabia o la sed de venganza—no puede estar plenamente con la familia, ni situarse como un ser social (CNMH 2014).

Al exterior de su núcleo, el familiar sufre de varios prejuicios, incluyendo el que ejercen algunos funcionarios del Estado (CNMH 2014), que se ejemplifica cuando llaman vagos a las víctimas o dicen que solo quieren plata. Este conjunto de hechos, además de que reciban amenazas de muerte, revictimiza a estos familiares que luchan, entre otras causas, por justicia —que no será realmente reparadora, porque el daño que viven es irreparable— y por hallar a un ser que se considera, en diversos contextos, como un muerto-vivo, algo inestable e inasible, un espacio vacío (Mandolessi 2011) o una negación (Gatti 2017). El cuerpo del ausente es lo contrario a lo presente, por lo que además de faltarle presencia, también carece de ahora. Así, la desaparición forzada quiebra la dupla que se supone indisoluble, cuerpo-nombre, por la que como humanos estamos compuestos, para imponer, por una parte, un nombre sin cuerpo (recordado gracias a la valiente lucha de sus familiares) y, por otra, un cuerpo sin nombre, un N.N. De hecho, existen reportes de que varias fosas comunes, donde los victimarios han desaparecido cuerpos sin vida, fueron cavadas por las mismas víctimas para torturarlas y reducirlas a condiciones miserables (Pérez y Carrero 2008). Es decir, el desaparecido forzado, usualmente no es solo víctima de desaparición, sino también de otros vejámenes.

Los familiares del desaparecido, al exigir justicia, se expresan por su ser ausente, y en este proceso albergan en su propio cuerpo a quien no está, dotan de cuerpo a un nombre. Sobre el cuerpo presente de estos familiares se proyecta el del ausente que, al borde de la invisibilidad, brilla frágilmente y resiste el olvido. En esta pugna los familiares son simultáneamente sombra y espejo. Sombra, porque en esta se demarca una ausencia; y espejo porque en este se ve la imagen de lo que allí es ausente (Foucault 1994). Las proyecciones del cuerpo ausente sobre el cuerpo presente forman *otro*

1 Resistencia de carácter muy diverso tanto en cómo se hace (con diálogos, escritos, cantos, bailes, marchas, etc.), como en por qué se hace (procurando denunciar, conmemorar, ayudar, celebrar, proteger, entre otros).

cuervo que demarca-refleja al desaparecido. Por esto, sobre los cuerpos de estos familiares se vislumbran *reflejos penumbrosos* de su ser amado.

Como la memoria que narra los actos de violencia está siendo construida en su mayoría por los victimarios (Pérez y Carrero 2008) y fuentes “oficiales” y no por los relatos de las víctimas, se justifica la violencia y conlleva a la estigmatización de las víctimas y a la indolencia de la sociedad (CNMH 2014). Es necesario que sus relatos sean protagonistas para “construir un mundo en el que pueden habitar los vivos con su pérdida y construir uno en el que los muertos puedan encontrar un hogar” (Das 2016, 89-90). Para esta construcción, el arte tiene la potencia de crear espacios de enunciación que les den prioridad a los relatos de las víctimas para que enseñen lo devastadoras que son estas formas de violencia en la vida y se genere sensibilidad e indignación en el resto de la población. Sobre todo, en un momento en el que nos estamos disputando la memoria histórica.

Lo anterior me condujo a realizar el documental artístico *Relatos nebulosos* (RN) (López 2019), con el objetivo de visibilizar cómo los familiares del desaparecido forzado luchan por justicia en cuanto resisten y *resilien* frente a la violencia. Al inicio del proceso de creación de RN, como es un trabajo que visibiliza la violencia, pretendí que tuviera un montaje que, en tanto documental, construye memoria a partir de hechos históricos (Rancière 2005), incluyendo la memoria colectiva; en cuanto artístico, expone sus formas de montaje; y, al tratar la violencia, desmantela su operar (Didi-Huberman 2013), implicando al espectador en lo que devela la obra (Didi-Huberman 2008).

Para realizar el documental me acerqué a tres mujeres, Luz Miriam Collazos, Sandra Patricia Bonilla y Kely Vaneza Mendoza, quienes tienen familiares desaparecidos forzosamente. Al ver cómo visibilizaban su lucha, noté singularidades intrínsecas en estas formas de enunciación que fueron mi base para proponer y dirigir el documental RN. Los medios con los que se presenta RN son el video, la instalación y el acto performático de estas tres protagonistas de la obra. Para llevarla a cabo, contamos con una beca del Instituto Distrital de las Artes (Idartes) y se expuso en la Cinemateca Distrital de Bogotá el 13 de noviembre de 2019, en el XIII Festival Danza en la Ciudad, en el que aparecí como autor anónimo para que ellas fueran las protagonistas.

El trabajo con ellas empezó en abril de 2019 hasta que la obra se presentó en noviembre del mismo año. Aunque los jurados del Idartes evaluaron aspectos éticos, quienes realmente tuvieron la última palabra con relación al asunto ético fueron las protagonistas. Entonces, ellas autorizaron, de manera verbal y escrita, el uso de su imagen e historias para la obra y, además, para este texto. Las imágenes que se refieren a las protagonistas, usadas en este manuscrito, hacen parte del material que se usó para la obra y el registro de la exposición.

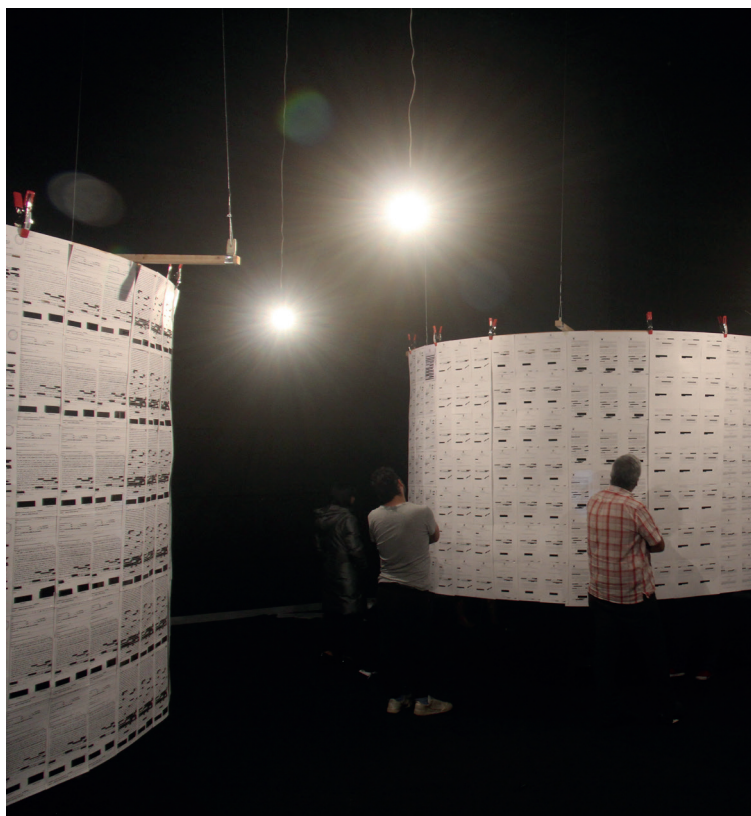
En este artículo realizo una crítica de arte que ayude a fortalecer la visibilización que hacen los familiares de desaparecidos forzados de sus seres ausentes. Me valgo centralmente de RN por dos razones particularmente. En primer lugar, como es habitual que el proceso de creación de las obras en estos análisis se deje de lado

y se concentre en su exposición, el ser director me permite concretar una reflexión que incluye el proceso de creación, lo que brinda una lectura más potente. En segundo lugar, *RN* usa como parte de su materia, instalativa y performativamente, archivos burocráticos relacionados con la desaparición forzada, lo que es un diferencial de esta obra.

Llevar a cabo una obra de estas implica *dar* la voz a las protagonistas y este *dar* contiene una postura política ante la desaparición forzada. En este texto enuncio esta postura que está ligada al proceso creativo de *RN* y a su exposición. Aunque el texto se centre en una obra, se espera que sus reflexiones aporten a otros trabajos que tratan la resistencia ante la violencia nacional y señalan lo inhumana que es la desaparición forzada. Es decir, sus reflexiones pretenden alimentar la teoría existente sobre la crítica que dismantela la violencia.

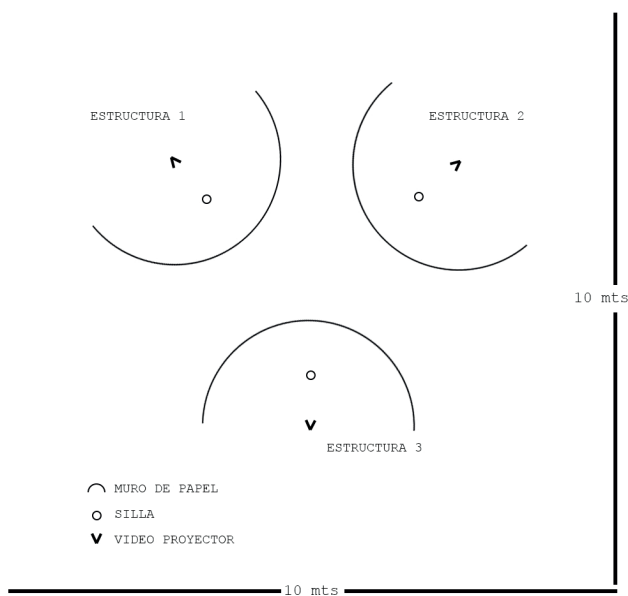
Aunque fui el director de la obra, la vi por primera vez montada el día de su exhibición, por lo que habitarla fue, en gran parte, descubrir en ella cosas que ignoraba que se detonarían en mí. Por esa razón, en este escrito me permito ficcionar entre mi labor como director y mi experiencia como espectador.

Figura 1. Registro general del escenario de *Relatos nebulosos*, Cinemateca Distrital de Bogotá



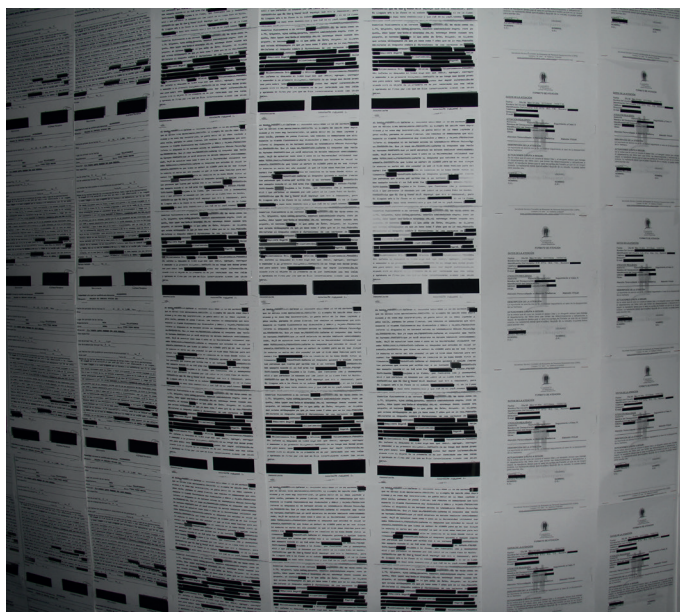
Fuente: fotografía del autor, 2019.

Figura 2. Plano vista superior de *Relatos nebulosos*



Fuente: gráfico del autor, 2019.

Figura 3. Detalle de un muro construido con formatos de papel. Registro de *Relatos nebulosos*, Cinemateca Distrital de Bogotá



Fuente: fotografía del autor, 2019.

Figura 4. Máscara videoproyectada de Héctor Posso, esposo de Sandra Bonilla, sobre el rostro de ella. Registro de *Relatos nebulosos*, Cinemateca Distrital de Bogotá



Fuente: fotografía del autor, 2019.

Figura 5. Detalle del formato intervenido para *Relatos nebulosos* que se refiere al “Formato Nacional para Búsqueda de Personas Desaparecidas”

LIBERTAD Y JUSTICIA
REPUBLICA DE COLOMBIA
DEPARTAMENTO DEL [REDACTED]
MUNICIPIO DE [REDACTED] PERSONERÍA MUNICIPAL

EL PERSONERO MUNICIPAL DE [REDACTED]

CERTIFICA

Que ante éste Despacho, la ciudadana [REDACTED]
[REDACTED] con cédula de ciudadanía No [REDACTED]
expedida en [REDACTED] diligenció el FORMATO NACIONAL PARA
BÚSQUEDA DE PERSONAS DESAPARECIDAS, por la desaparición
de su compañero permanente [REDACTED]
identificado con cédula de ciudadanía No [REDACTED] de [REDACTED]

Fuente: fotografía del autor, 2019.

Figura 6. Formato intervenido para *Relatos nebulosos* de un juzgado donde se enuncia “Muerte presunta por desaparecimiento”

REPÚBLICA DE COLOMBIA



RAMA JUDICIAL DEL PODER PÚBLICO
JUZGADO PROMISCOUO DE FAMILIA

EL SUSCRITO SECRETARIO DEL JUZGADO PROMISCOUO DE FAMILIA DE

HACE CONSTAR:

Que las presentes copias constantes en ocho (08) folios, son auténticas y se encuentran conforme a sus originales que obran dentro del proceso de MUERTE PRESUNTA POR DESAPARECIMIENTO, Radicado No. [REDACTED] - [REDACTED], siendo demandante [REDACTED] y Otro. Desaparecido [REDACTED]

Se expide hoy veinticinco (25) de julio de dos mil catorce (2014), en [REDACTED]

[REDACTED]
Secretario



Fuente: fotografía del autor, 2019.

Figura 7. Detalle del formato intervenido para *Relatos nebulosos* de “Acta de entrega de cadáver a familiares de víctima de desaparición forzada y homicidio”



FISCALIA
GENERAL DE LA NACIÓN

ACTA DE ENTREGA DE CADAVER A FAMILIARES DE VICTIMA DE
DESAPARICION FORZADA Y HOMICIDIO

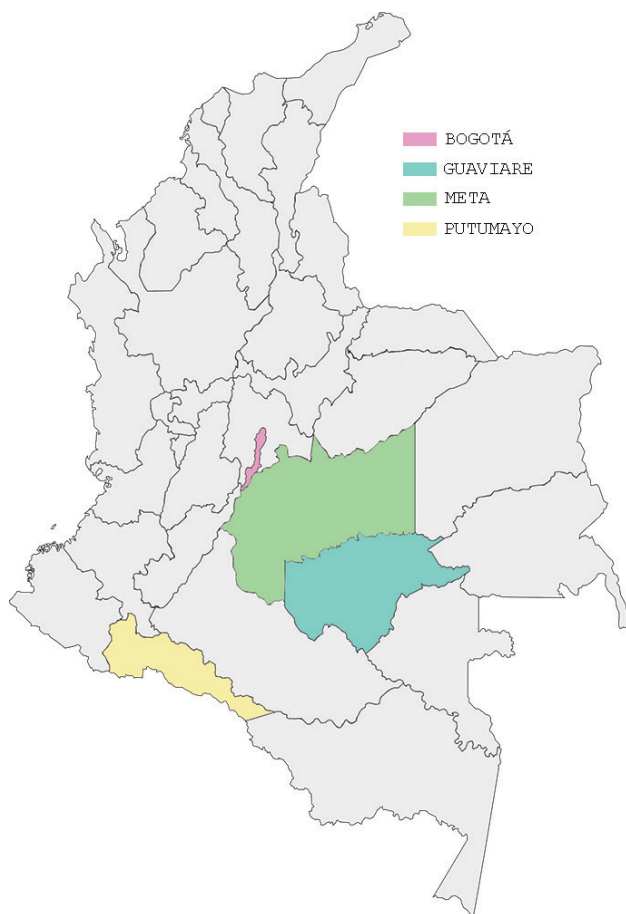
De conformidad con lo ordenado por la Fiscal [REDACTED] seccional adscrito a la DIRECCION DE FISCALIA NACIONAL ESPECIALIZADA DE JUSTICIA TRANSICIONAL SEDE [REDACTED] Doctora [REDACTED] y previamente haberse llevado a cabo labores de Policía Judicial por parte de funcionarios adscritos al Cuerpo Técnico de Investigaciones, y diligencias de exhumación apoyadas por funcionarios de Policía Judicial adscritos al cuerpo técnico de investigaciones y la Fiscalía General De La Nación, se procedió a adelantar los estudios y análisis Especializados así:

Necropsia Médico Legal, Estudios Forenses Antropológicos, Odontológicos, realizada por el laboratorio del Cuerpo Técnico de Investigaciones. Así mismo el laboratorio de Genética del Cuerpo Técnico de Investigaciones nivel Central, adelantó la tipificación molecular de perfiles genéticos con fines de identificación. Teniendo en cuenta el resultado de los análisis, se estableció la plena identidad del cadáver correspondiente al Registro Civil de Defunción [REDACTED]

Se realizó el respectivo inventario del cadáver y registro de prendas, para hacer la entrega a los familiares, de acuerdo a lo ordenado por la autoridad del caso.

Fuente: fotografía del autor, 2019.

Figura 8. Mapa de Colombia



126

■
Fuente: gráfico del autor, 2029.

Ante la ley

Antes de entrar a la obra, resalto cómo la imagen jurídica del desaparecido forzado se ha formado en el país, lo que es importante para reconocer que es una construcción con la que viven las protagonistas de *RN*. Por lo que es necesario destacar la lucha de los familiares que fueron víctimas de “la desaparición colectiva del 82”, quienes fundaron la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (ASFADDES). En su larga lucha, el Estado pretendió tipificar estas desapariciones como secuestro, a lo cual los familiares se opusieron. Ellos influyeron en cambios legislativos que llevaron a reconocer este crimen en la ley colombiana. Con el ánimo de enunciar la lucha de ASFADDES e introducir las leyes que han tipificado este delito en Colombia —lo que conlleva a ver el surgimiento y modificación de la imagen del

desaparecido en el Estado y nuestra sociedad—, narro brevemente el caso del Colectivo basándome en la investigación de la Liga Colombiana por los Derechos y la Liberación de los Pueblos & Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo (1988). Según esta investigación, en 1982, los tres hijos del narcotraficante José Hader Álvarez fueron secuestrados y asesinados y, por este delito, se llegó a considerar responsables a las guerrillas del M-19 y el Ejército de Liberación Nacional (ELN). Organismos del Estado (principalmente el F-2), trabajando juntamente con Hader Álvarez, capturaron a lo largo del año a estudiantes de las universidades Nacional y Distrital, con el objetivo de interrogarlos y vengarse. En este proceso, dos de los detenidos por parte del F-2 fueron encontrados asesinados y otros once fueron desaparecidos. Los familiares de estos lucharon contra el Estado, junto a otras personas, y lograron que la Procuraduría definiera, el 29 de julio de 1988, la desaparición forzada como “una falta disciplinaria, y cuya prescripción solo empieza a contabilizarse a partir del momento en que reaparece el desaparecido” (124). Además, estos familiares, ante la negligencia de la justicia colombiana, recurrieron a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la Organización de los Estados Americanos (OEA) para exigir justicia, quien encontró responsable al Estado colombiano de las desapariciones de sus seres amados.

En el país, solo hasta el año 2000 se logró que se incluyera este delito en la ley por medio del artículo 268A de la Ley 589². Esta ley daba prioridad en su enunciado a que este crimen lo cometen grupos armados al margen de la ley y, en segundo plano, se menciona que lo pueden hacer servidores públicos. Más adelante, este artículo se reemplaza con la tipificación de la desaparición forzada en el artículo II de la Ley 707 de 2001³, que se centra en el Estado como victimario y no integra a grupos armados que carezcan de relación con este, lo cual, es casi una contradicción a la Ley 589.

La integración de grupos legales e ilegales, con o sin relación con el Estado, lo hace la tercera definición y es la que rige actualmente en el país. La Ley 1418 de 2010 tipifica la desaparición forzada así:

Se entenderá la aprehensión, la detención o el secuestro de personas por un Estado o una organización política, o con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguido de la negativa a admitir tal privación de libertad o dar información sobre

- 2 Esta ley reza: “El particular que perteneciendo a un grupo armado al margen de la ley someta a otra persona a privación de su libertad cualquiera que sea la forma, seguida de su ocultamiento y de la negativa a reconocer dicha privación o de dar información sobre su paradero, sustrayéndola del amparo de la ley, incurrirá en prisión de veinticinco (25) a cuarenta (40) años, multa de quinientos (500) a dos mil (2.000) salarios mínimos legales vigentes y en interdicción de derechos y funciones públicas de cinco (5) a diez (10) años. A la misma pena quedará sometido, el servidor público, o el particular que actúe bajo la determinación o la aquiescencia de aquel, y realice la conducta descrita en el inciso anterior” (CBPD 2012, 15).
- 3 El artículo declara: “Se considera desaparición forzada la privación de la libertad a una o más personas, cualquiera que fuere su forma, cometida por agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la falta de información o de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de informar sobre el paradero de la persona, con lo cual se impide el ejercicio de los recursos legales y de las garantías procesales pertinentes” (CBPD 2012, 26).

la suerte o el paradero de esas personas, con la intención de dejarlas fuera del amparo de la ley por un período prolongado. (Corte Penal Internacional 1998, 6)

Aunque se ha logrado el reconocimiento en la ley de este delito, esto es a todas luces insuficiente y la ley sigue teniendo directrices que atentan contra la salud de las víctimas e inclusive las revictimiza. Por ejemplo, los familiares, para poder acceder a derechos básicos, entre ellos, reclamar una pensión o tener custodia de hijos, debían declarar la muerte presunta de sus ausentes desconociendo si seguían aún con vida, de tal forma que se debía afirmar el deceso y renunciar a encontrar el cuerpo con o sin vida de su ser amado (Fundación Erika Bautista para los Derechos Humanos 2008).

En Colombia, este delito lo han perpetrado de manera sistemática diferentes actores armados (principalmente el Estado, los paramilitares y las guerrillas) en diversos lugares como centros del ejército y la policía, *casas de pique*⁴, potreros, entre otros. Después del desplazamiento forzado y el asesinato selectivo, la desaparición forzada es el crimen más sufrido por parte de las víctimas directas del conflicto armado (CNMH 2016). Cifras que demuestran la falta de visibilización en los medios de comunicación, y otros espacios, de los desaparecidos forzados.

Aunque el número de personas desaparecidas en el país difiere según la fuente de los informes, estas cifras son estremecedoras. Se estima, según Andrés Suárez, exdirector del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), que desde 1958 hasta 2016 más de 82 000 personas fueron víctimas directas de este delito (“Desaparecidos...” 2014) y de acuerdo con el informe *Hasta encontrarlos* de este centro (2016), solo entre 1996 y 2015 se registraron 32 249 casos. Por otra parte, de acuerdo con la Fiscalía General de la Nación solo en el marco de la Ley de Justicia y Paz, entre 2006 y 2008, en toda Colombia se hallaron 1054 fosas comunes con 1251 cuerpos (Pérez y Carrero 2008).

Después de esta pausa, procedo a ingresar a RN.

Ante el formato

El día de la exposición, como espectador que entra a la instalación, veo que la sala es de unos diez metros de largo por diez de ancho y de unos ocho de altura. Me dirijo al centro del espacio cuyo piso está sin ocupar. Desde este punto, imaginando que fuera el centro de un círculo, veo tres estructuras similares dispuestas en lo que sería el perímetro de la circunferencia (figuras 1 y 2). Cada estructura está a una distancia aproximada de dos metros del punto central. Ellas se encuentran distribuidas equidistantemente entre sí, rodeándome, y noto que en cada una está una mujer. Vistas desde arriba, cada estructura se ve como un semicírculo definido solo por el borde, es de unos tres metros de alto y unos cinco de ancho, y pende del techo, de tal forma que queda a un metro del piso. Sobre mí cuelgan luces amarillas,

4 Espacios empleados particularmente por paramilitares y llamados de esta forma porque en ellos se pica en pedazos el cuerpo sin vida para borrar su rastro.

incandescentes y tenues, que iluminan el espacio. Desde donde estoy puedo ver la parte externa de los semicírculos que están conformados por papeles burocráticos unidos entre sí, formando muros (figura 3)⁵.

Al acercarme, al ver la primera estructura desde la parte externa de su semicírculo, percibo que los muros de papel están constituidos por hileras de papel colgantes. Por cada una de estas hileras, en la parte superior de la estructura, hay un papel; debajo de este está pegado, con ganchos metálicos, otro papel y este, a su vez, está unido a otro papel y así sucesivamente, hasta completar siete u ocho. Al lado de esta hilera, también unida con ganchos, se encuentra otra y así sucesivamente hasta formar un muro. Los papeles son impresiones en blanco y negro relacionadas con el desaparecimiento forzado de personas. Estos documentos tienen huecos que eliminan datos personales como nombres, números de documentos y direcciones. Por la similitud de los documentos noto que son formatos —emitidos por juzgados, la Fiscalía y otras instituciones— que funcionarios llenan con nombres y hechos.

Desde el interior de la estructura se acerca una mujer a quien veo a través de los huecos de los papeles. Ella se presenta y, en un diálogo en el que le hago preguntas, me cuenta su historia. Destaco algunas partes. Me relata que es Sandra Patricia Bonilla y que vivía en 2006 con su esposo Héctor y su hija en Calamar, Guaviare (figura 8). Un día él se despidió de ellas cariñosamente, salió a trabajar en su canoa y, en un quiosco, fue capturado por la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP). Dice que empezó a buscarlo, pero tristemente nadie le dio razón. En Calamar se capacitó en derechos humanos y fue amenazada, por lo que se desplazó a Bogotá, donde vive desde hace ocho años y se ha vinculado a mesas de participación de víctimas de desaparición forzada. Cierra su testimonio así: “Ellos no morirán mientras los llevemos vivos en nuestro corazón”.

Veo que el hecho de que *RN* sea una instalación le da una potencia singular. Esto sucede porque la materia misma de la instalación es el espacio (López 2018), teniendo en consideración que el espacio en sí está conformado no solo por los objetos que allí habitan (Lissitzky 1995), sino por todos los entes y acontecimientos que residen en él. De tal forma que lo que contiene la instalación y las relaciones entre lo contenido definen su espacio, es decir, su ser. En este orden de ideas, en una instalación el espectador inexorablemente contiene y es contenido por el resto de los entes y acontecimientos. Por lo tanto, en *RN* el espectador se convierte en contenedor de las protagonistas y sus relatos y, simultáneamente, está contenido por ellas y sus palabras. De hecho, se pone un énfasis en la potencia contenedora de las protagonistas al estar ubicadas en cubículos que las albergan y contienen. Al ser contenidas en estos espacios particulares se subraya la importancia de ellas en el ser de la instalación ya que la instalación, repito, es contención. En *RN* no solo una contención relacionada con el albergar, sino también con que ellas son seres que resisten.

5 Video registro de *Relatos nebulosos* (2019): <https://youtu.be/ImDJZ91CfGY>

Al trabajar con las protagonistas hice una revisión para contextualizarme con la situación en la que acontecieron las desapariciones y me permito, brevemente, compartirla a lo largo del texto. El departamento del Guaviare, cuya capital es San José del Guaviare, está ubicado en el suroriente de Colombia (figura 8). Según el Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas (Sinchi) (1999), el departamento incrementó su población antes de los años cincuenta del siglo XX, por la extracción de pieles y caucho, y desde la década de 1970 hasta 1999, por el cultivo de marihuana y coca.

Con la llegada del narcotráfico en los años ochenta (García 1995), para no pagarles, los narcotraficantes asesinaban a cultivadores, comerciantes, patronos y policías. En la década de 1990 ingresó la guerrilla de las FARC-EP, de tal forma que, en varios sitios del departamento, incluyendo Calamar, hicieron presencia casi de manera cotidiana. Después, en 1997, entró el paramilitarismo al departamento con el Bloque Centauros (BC) de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Con ellos llegaron las masacres y detonaron la práctica de la desaparición forzada por medio del reclutamiento forzado y el asesinato y ocultamiento de los cadáveres (Muñoz 2021).

En lo que respecta al crimen de desaparición forzada, a corte de 2021, en este departamento hay 2377 personas desaparecidas (Muñoz 2021). Sin embargo, estas cifras no son del todo confiables porque el Estado ha sido negligente al sistematizar la información y establecer procesos efectivos de búsqueda (Mingorance y Arellana 2019) y las entidades oficiales son herméticas con relación a estos datos (Rozo y Santoyo 2021).

Sandra me dice que pase al otro lado del semicírculo. En el interior hay una silla y en lo que sería el centro del semicírculo, si se pensara como circunferencia entera, un videoproector. Ella se sienta en la silla, dirigiendo su mirada al videoproector. Este emite, como si fuera una máscara, la imagen en blanco y negro de un rostro —en el que se resaltan algunos rasgos dando un aire espectral— sobre el rostro de ella (figura 4). Durante sus movimientos, reparo que la luz de los bombillos colgantes se filtra por los huecos del papel y proyecta una reja lumínica sobre algunas paredes.

En este punto me concentro en características matéricas de la obra que han capturado mi atención: los vacíos en el relato de Sandra que no resuelven el destino de su esposo, los orificios en los documentos burocráticos, los cubículos que no están cerrados ni abiertos, y las penumbras en la máscara espectral y la iluminación tenue. Si se asume por un momento que la materia de la obra debe expresar su espíritu, como lo declara el Gutai (Yoshihara 1956), *RN* explora con estos vacíos una referencia directa a la desaparición forzada porque este crimen genera precisamente vacío y penumbra (López 2020). Es decir, se entabla una relación mática entre la obra y el crimen.

Sentada, Sandra declama un monólogo. Esta es una selección de lo que ella dice:

Soy Héctor Jairo Posso Delgado. En 2006 tenía 32 años cuando estaba en un quiosco en el caserío Caño Tigre, jurisdicción de Miraflores (Guaviare),

realizando mis labores como comerciante. La guerrilla de las FARC-EP nos sacó a mí y a otras dos personas del quiosco. Creo que no he hecho nada y estoy muy asustado ya que no sé porque nos sacan del caserío a rumbo desconocido. Creo que será muy duro para mi madre, porque a mi hermano menor lo habían desaparecido con solo 20 años. Creo que pienso en mi esposa y mi hija, quienes no volvieron a tener noticias mías.

Ella guarda silencio y recuerdo que al sugerir esta disposición e intervención de los documentos de los muros buscaba reflexionar ante la noción general de formato. Esto fue motivado porque las formas en que los familiares de los desaparecidos se enuncian, en espacios artísticos y no artísticos, obedecen a patrones con los que se expresan muchas veces las víctimas. Se repiten tonos de voz, estructuras en los relatos o se presentan fotografías de la persona ausente. Es decir, se notan ciertos *formatos* de enunciación, estructuras discursivas predeterminadas. En la creación de estas han influido diferentes actores como las mismas víctimas y quienes las visibilizan. Desafortunadamente, varios espectadores pierden interés en lo que dicen las víctimas, porque estos formatos se vuelven repetitivos. Ante esto quise proponer otras formas de enunciación, otras estructuras discursivas para visibilizar la situación de estas familiares que han sufrido la desaparición forzada. En esta propuesta no me interesó que el montaje recurriera solo a imágenes impactantes —porque varios espectadores cierran los ojos (Farocki 1969)—, sino que generara una “mirada oblicua”, como diría Juan Manuel Echavarría (Valdés 2020); una mirada que busqué al considerar cómo ellas me presentaron estos relatos y documentos, y desde ahí proponer otra forma de exhibirlos, otro tipo de montaje.

De hecho, la obra de Echavarría, *Bocas de ceniza* (2003-2004), fue fuente de inspiración. En esta, diferentes personas que han sufrido violencia narran esas vivencias cantando. El canto le da un contexto totalmente diferente al relato. Incluye una sonoridad que remite a una canción de cuna, pero narra cómo se experimentaron crímenes de lesa humanidad. Es una apuesta dialéctica que resuena de manera contundente en el espectador. Al ver la obra en vivo, más de una vez noté a algún asistente llorar.

Veo, entonces, que la intención de los formatos de enunciación de los familiares se opone a la de los formatos del Estado —que desarrolla inclusive formatos que se refieren a otros, como el que veo en este muro que indica que una persona diligenció el “Formato Nacional para Búsqueda de Personas Desaparecidas” por la desaparición de su compañero (figura 5)—. El formato del Estado es inhumano, impersonal; pero cuando vi que las protagonistas de RN usaban estos mismos formatos para crear sus propios discursos, los volvían personales, íntimos, los dotaban de humanidad. Los nombres en los formatos del Estado, cuando son pronunciados por ellas, adquieren otro sentido. Sin embargo, yo tuve cercanía con estas mujeres, pero, el espectador de la obra iba a tener una relación fugaz con las protagonistas, lo que implicó que ellas fueran directas y, al mismo tiempo, sutiles para dejar en evidencia la humanidad que les confieren a estos formatos.

Miro de nuevo a Sandra, quien aún guarda silencio, me despido y me dirijo a la segunda estructura.

Ante el otro

En este breve trayecto recuerdo que mi intención con *RN* fue realizar una obra que generara resonancias en un público amplio, que no estuviera destinada únicamente a espectadores con un conocimiento especializado del arte o de la violencia en Colombia. Este ánimo de inclusión con las obras de arte es algo que admiro de los primeros cineastas soviéticos como Sergei Eisenstein y Dziga Vértov, ya que sus trabajos estaban dirigidos a un rango amplio de la sociedad. Así, si una obra de arte pretende, de algún modo, suscitar una reflexión que promueva el cambio en la sociedad, debe estar destinada a gran parte de ella, incluyendo, claramente, en *RN*, a las víctimas de la violencia. Lo menciono porque he acompañado a víctimas del desplazamiento y la desaparición forzada a ver obras que están dedicadas a ellas, y no les resuena nada.

El que *RN* estuviera dedicada a un público amplio, incluyendo a las víctimas de la violencia, fue fundamental al preparar los relatos con las protagonistas. En este momento tuve en cuenta que en sus enunciaciones siguen ciertos pasos. Sus declaraciones se pueden considerar como un ritual (Taylor 2012), aunque puede ser uno que carece de una reflexividad sobre su forma de ser. En este caso, el arte adquiere una gran importancia porque un *performance* artístico, también establecido como un conjunto de pasos, reflexiona sobre sí mismo (Schechner 2006). Con *RN*, las mujeres siguen pasos para su enunciación en los cuales se pretendió que llevaran a la superficie lo que está escondido, lo que se devela, por ejemplo, con los documentos burocráticos porque tienen poca o nula visibilidad mediática.

En el momento de preparar la obra, y pensando en las estrategias con las cuales dar la voz, intenté conocer mis límites, ya que para quienes no hemos vivido de cerca el impacto de la violencia, su vivencia es inimaginable. Además, de por sí son irrepresentables y, cuando se visibilizan, se da cuenta de la imposibilidad de contar lo que es vivir esa violencia (Gatti 2006), ya que “Ningún ‘nosotros’ debe darse por sentado cuando el sujeto está observando el dolor de otra persona” (Sontag 2003, 8). Por eso puedo escuchar a las víctimas testimoniando los crímenes que han sufrido, pero no es posible ponerme en su lugar, ni identificarme ni reconocerme con quienes han vivido este dolor. Pero sí se puede hacer arte buscando que el espectador reconozca que hay dolor, experimente horror al observar que la especie humana sea capaz de atentar contra sí misma, se indigne y reaccione ante la injusticia.

Esta vez me aproximo a la segunda estructura desde la parte interior del semicírculo; la configuración es similar a la anterior. Sobre la silla está sentada otra mujer con otra máscara espectral proyectada sobre su rostro. Ella dice: “Mi nombre es Camilo Collazos, tenía 37 años cuando estaba en mi finca en el Meta y fui secuestrado (figura 8). Creo que estaba con mucho miedo, pienso en mi familia

y tengo la esperanza de regresar sano y salvo, pero no se han tenido noticias de mí ni se han encontrado mis restos. Creo que me hubiera gustado compartir más con mis hermanos y realizar muchos sueños”. Cuando la mujer interrumpe su relato, me pide que me dirija a la parte externa del semicírculo. Ella se queda en el interior.

El CNMH (2018) explica que el departamento del Meta, localizado en el centro del país, ha experimentado varias fases de colonización. Entre ellas, en los años setenta y ochenta, la mediada por la compra de amplias extensiones de tierra por parte de narcotraficantes y esmeralderos quienes organizaron ejércitos propios para combatir la extorsión de las FARC-EP y perseguir sectores políticos de izquierda. A estos ejércitos procedió la entrada de las Autodefensas Campesinas de Puerto Boyacá, predecesoras de las Autodefensas Campesinas de Meta y Vichada, las cuales se consolidaron en 1993. En 1996 llegaron, además, las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU) intentando imponer las AUC como proyecto paramilitar de nación, lo que implicó ejecutar acciones conjuntas con las Autodefensas Campesinas del Casanare (ACC) y el BC (como masacres). Después de 2002, las ACC se enfrentaron con el BC porque este impulsaba el proyecto de expansión de las AUC y, aquel, un establecimiento paramilitar regional. Esta guerra culminó en 2004 con la victoria del BC con el apoyo del Ejército Nacional y otros grupos paramilitares.

Retornando a la obra, en el breve trayecto, reparo que cuando preparaba *RN*, para evitar la instrumentalización de las protagonistas busqué siempre un trato amable y evadir martirizarlas. Esta escucha implicaba que ellas se pudieran enunciar con comodidad, lo que incluía que definirían libremente sus límites durante el proceso de creación de la obra. Si ellas no querían realizar algo, no se hacía y no era negociable. Para esto debí desligarme de mi trabajo como académico (Gómez 2020) para aprender a escucharlas. En estos procesos es fundamental dialogar principalmente con las víctimas para saber qué consideran que puede ser su instrumentalización.

Ubicado al otro lado del muro de papeles burocráticos, a través de este, hablo con la mujer que permanece adentro. Me dice que su nombre es Luz Miriam Collazos, hermana de Camilo, desaparecido forzosamente en su finca en el Meta en 1999 por el BC. Para denunciar el crimen, ella puso en el Cuerpo Técnico de Investigación (CTI) de la Fiscalía, en Villavicencio, la denuncia por desaparición. En ese entonces, ella, valientemente, se fue a buscarlo a la finca donde la recibieron paramilitares. La poca información obtenida la suministró al CTI con la esperanza de que la investigación continuara y diera resultados. Desde entonces aguarda noticias de Camilo, que a la fecha no han llegado. Me comenta que su desaparición fue desoladora y que nunca ha dejado de pensarlo ni de buscarlo. Me narra que, solo hasta hace dos meses, fue acreditada como familiar de persona desaparecida, después de veinte años, en los que ha encontrado fortaleza en Dios.

En este punto de mi recorrido reparo en que mi primera impresión al ingresar a la sala fue que *RN* era rígida e inhumana. Tuve esa impresión porque, al ver las estructuras sin conversar con las protagonistas, noté un montaje espacial mecánico y calculado, donde todos los elementos están perfectamente distribuidos, algo que va

contra la imperfecta naturaleza humana, como en un juzgado, donde se diferencia el espacio del funcionario, un cubículo, y el del civil. Espacio de la obra definido por muros de papel blanco con tinta negra, que operan como una reja o una celda por sus huecos, unidos por un material severo como los ganchos metálicos de papel. Esta impresión de rigidez se mantuvo cuando las dos protagonistas dieron sus testimonios con la máscara, porque las percibo casi como funcionarias dando testimonios de manera mecánica, por lo que pienso en una hipérbole de la burocracia. Pero, cuando dialogo con ellas a través del muro establezco una comunicación fluida e íntima, donde se devela un cuerpo, una vida que expresa su lucha y su sentir. Esta conversación, sin embargo, no se da cara a cara, ya que cuando hablo con ellas a través de los muros de papel, ellas me ven, pero yo no; como si el espacio se volviera un confesionario, que invierte su sentido, porque quien se confiesa es quien ve al otro. Así, mi primera impresión de rigidez de la obra se transforma paulatinamente en una sensación de afección.

Entonces, me despido de Luz y camino hacia la siguiente construcción.

Ante el montaje

Me acerco a la parte interior de la tercera estructura. Allí se encuentra una mujer sentada con otra máscara proyectada sobre su rostro. Estos son apartes de su testimonio:

Soy Jenny Vargas. Vivía con mi familia en la vereda Alto de Guisia en el Putumayo (figura 8). El 27 de julio del año 2000 mi hermana María del Carmen me pidió que la acompañara a La Hormiga para registrar a su hija porque tenía quince días de nacida. Yo estaba preocupada porque paramilitares se habían llevado a mi pareja hace veinte días y no tenía razón de él. Creo que llegamos caminando a la entrada del municipio donde, en una camioneta, estaban paramilitares del Frente Sur Putumayo. Creo que pensé que ellos podían saber de él, les pregunté y me subieron a la camioneta con mi hermana y mi sobrina. Algunas personas se dieron cuenta de que nos llevaban, pero no intervinieron. Creo que anduvimos como 45 minutos, en los que solo pensaba que mis hijos tendrían que aprender a vivir sin mí, hasta llegar a un potrero. Creo que nos bajaron, me desprendieron un brazo, me partieron una clavícula, ataron mis manos a mi espalda, me arrodillaron, sentí un disparo y mi cuerpo cayó. Creo que estoy perdida, no sé dónde estoy y nadie viene por mí.

Continúa con el relato y veo que ella, como Sandra y Luz, se expresan por sus seres ausentes con ese *creo*, lo que suponen que ellos vivían.

Al preparar la obra, este *creo* surgió considerando su doble acepción, de creer y crear. Por una parte, el *creo* de creer da a entender que las protagonistas suponen lo que ha sucedido porque no tienen pruebas, documentos, que validen sus palabras. Por otra parte, el *creo* de crear se relaciona con la construcción de la memoria, que es en sí una creación. En este último caso, una creación que no se basa en pruebas

contundentes porque no está el cuerpo del ausente. Entonces, se crea memoria desde el creer en algo que no se puede probar a cabalidad.

Lo anterior me hizo repensar el sentido de documental y documento, para lo que estudié etimológicamente estas palabras. En primera instancia, el sufijo ‘al’ indica que una palabra se refiere a su sufijo, por lo que ‘documental’ lo hace a ‘documento’. Por su parte, ‘documento’ proviene del latín *documentum* que, según Tito Livio (Salva 1843, 279), significa “prueba, indicio, testimonio”. Por otro lado, *documentum* finaliza con el sufijo *-mentum*, que significa “instrumento, medio, resultado”⁶. Entonces, documento sería el “instrumento, medio o resultado para probar, indicar o testimoniar”. Esta definición se relaciona con la acepción de Olivier Legipont, de mediados del siglo XVIII, en la cual un documento es “un testimonio escrito destinado a ser prueba válida para la defensa de unos derechos y perpetuar legal y públicamente la memoria de los acontecimientos ocurridos” (Galende y García 2003, 11). Sin embargo, un documento no está restringido a lo escrito, también puede serlo una fotografía, un video, un texto, un testimonio, un cuerpo; por lo que, un documento es un instrumento, medio o resultado que busca probar⁷, y documental se refiere a este documento que, además, como mencioné en la introducción, construye memoria.

En el proceso de preparación de la obra con las protagonistas consideré que, así como el documentalista organiza y crea imágenes para documentar, las protagonistas de *RN* organizan, en un acto ritual, documentos (fotografías, textos, papeles burocráticos, etc.) y crean testimonios (que se convierten en documento) para probar la desaparición de su ser querido. Inclusive, emplean papeles burocráticos que cuestionan la desaparición, como el que dice “Muerte presunta por desaparecimiento” (figura 6), para probar que en este se falta a la verdad, porque no fue presunta, sino real. Por eso, veo sus montajes como documentales creados y enunciados por los mismos cuerpos de las protagonistas, lo que hace a esos cuerpos documento/documental. Al igual que en varios *performances* artísticos que se sostienen por el cuerpo, el cuerpo de los familiares de desaparición forzada es vital para su montaje.

Considerando este montaje documental, a mi memoria viene cómo, cuando preparaba la obra, las protagonistas en sus casas me mostraban varios documentos con los que daban cuenta de la desaparición. Algunos de estos documentos (como fotografías, videos y objetos que pertenecían al ausente) los he visto en otros casos en los que el familiar habla por su ser amado ausente. Particularmente, he observado cómo el familiar, en un acto ritual, enseña el retrato fotográfico de su ser querido sosteniéndolo en su mano, llevándolo estampado en su camiseta o exponiéndolo en un altar. Como expone la obra *Video Verónica* (Restrepo 2000), en

6 Véase <http://etimologias.dechile.net/latin/?Sufijos>

7 Soy consciente de que documento puede tener otros significados, pero me interesa particularmente esta acepción que le confiere un sentido de prueba, que es importante en el montaje que realizan las protagonistas de *RN*.

la que se proyectan imágenes de mujeres sosteniendo el retrato de su ser querido violentado sobre un manto, resemblando el velo de la Verónica (Verónica significa icono verdadero). Esta obra revela el ritual con el cual las mujeres construyen una imagen que verifica la violencia sobre su ser amado. También con un gesto ritual, los familiares del desaparecido en un altar disponen objetos entrañables del ser querido, como fotografías, muñecos, escapularios, etc. Lo que se devela en la obra *Relicarios* (Diettes 2011-2015), en la que se replican, en un espacio de exposición, múltiples altares que dedican los familiares a sus seres desaparecidos.

Por eso, cuando las protagonistas de RN me enseñaron varias fotografías y objetos de sus seres ausentes, fue algo predecible. Sin embargo, con el tiempo me comenzaron a mostrar los papeles burocráticos. Me comentaban que usualmente limitan su exposición en trámites ante el Estado y en conversaciones en las que tienen un espacio amplio para pronunciarse. Ellas me expresaron cómo tienen una relación de afecto con las fotografías y objetos personales del ausente y una de rechazo con los papeles burocráticos, pero que deben emplearlos en su montaje para enunciarse, para fortalecer su objetivo de hablar no solo por quien no está, sino por ellas mismas.

Con estos documentos, de afectos adversos, los familiares procuran una “contraofensiva a la ‘pulsión de muerte’, [que es] una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria” (Guasch 2005, 158). En el montaje que ellas realizan se ve, por un lado, la violencia contra la vida, expresada en papeles burocráticos expedidos por un Estado que en varias ocasiones ha participado, directa o indirectamente, en los crímenes que los familiares denuncian, y en los que el mismo Estado suele negar su responsabilidad. Por otro lado, la resistencia de la vida ante esta violencia, que se palpa con el trato afectuoso y personal que tienen los familiares con ciertos documentos.

Interrumpo estos pensamientos para conversar con la mujer desde el exterior. Me dice que su nombre es Kely Vaneza Mendoza Vargas, hija de Jenny Vargas, a quien buscó sin éxito por muchos años. En la Fiscalía, hace varios años, le tomaron pruebas de ADN que sirvieron para que en 2018 identificaran restos del cuerpo de su madre en una fosa común. Esta entidad le entregó los restos humanos de su madre y un formato, un “Acta de entrega de cadáver a familiares de víctima de desaparición forzada y homicidio” (figura 7). Después de enterrar los restos se presentó en una Personería con el acta y meses después fue aceptada como víctima del conflicto.

Según el CNMH (2011), los suelos del norte del Putumayo (en el suroeste de Colombia) (figura 8) no son aptos para el cultivo de coca; sin embargo, fue un corredor para la llegada de grupos ilegales hacia otras partes de ese departamento. Así, gran parte de la zona sur del Putumayo (que colinda con Ecuador), ha sido una región donde se ha concentrado el narcotráfico y el conflicto armado, en parte, por su ubicación fronteriza y sus recursos naturales. Se reconocen cinco periodos para revisar los cambios en la confrontación armada en este departamento. La primera (1980-1986), donde se asentó y prevaleció la guerrilla de las FARC-EP. La segunda (1986-1991), cuando ingresaron los paramilitares. La tercera (1991-1998), época en

la que se expandieron y consolidaron las FARC-EP. La cuarta (1998-2004), tiempo en el que se modernizó el Ejército colombiano y las autodefensas hicieron su segunda incursión. La quinta (2004-2006), con el Plan Patriota.

Para 2008, con el trabajo del Grupo Investigativo de Justicia y Paz, después de un proceso de varias exhumaciones, se estableció que este es el departamento donde más se han hallado fosas comunes en el país, con 182, en las que se encontraron 249 cuerpos (Pérez y Carrero 2008). También en 2008, el Sistema de Información Red de Desaparecidos y Cadáveres (Sirdec) reportaba 281 mujeres desaparecidas, de las cuales 149 son desapariciones presuntamente forzadas (Guatame y Delgado 2016). Con la desaparición forzada, nuestro sistema judicial demuestra que no tiene herramientas para registrar estas atrocidades (Butler 2003).

Volviendo a Vaneza, su caso es diferente al de Sandra y Luz. Por una parte, porque ellas debieron luchar por décadas para que el Estado creyera en los documentos que fueron reuniendo y en el montaje que construyeron para, así, ser acreditadas como familiares de persona desaparecida. Además, interiormente, ellas no tienen certeza de que algo es y crean un ser exterior para probar que ese algo sí lo es. Ellas deben convencer al otro a cabalidad de algo en lo que no creen totalmente. Es una estructura existencial que se basa en que al interior no se tiene certeza de qué ha sucedido con la vida y, hacia el exterior, se tiene que proyectar que sí se sabe lo acontecido. Es una estructura, en cierto sentido, inversa, porque yo, como humano que no tiene familiares desaparecidos, tengo certeza de lo que ha pasado con lo que es fundamental en mi vida y decido cómo proyectarme al exterior. El familiar del desaparecido no tiene esa certeza vital y hacia el exterior tiene que asegurar que es real por cuestiones, en parte, judiciales. Esta contradicción es vital e imprescindible en su construcción discursiva y *RN* la devela, por ejemplo, con la frialdad de los documentos burocráticos enfrentados al afecto de las palabras de ellas, o con los referentes matéricos a la ausencia y la oscuridad contrastados con la presencia de ellas como contenedoras del espacio.

Por otra parte, sus casos son diferentes porque, aunque el Estado valide los montajes de Sandra y Luz, así como lo declaran puntualmente en *RN*, solo hasta que se recuperen los restos mortales de sus familiares, ellas podrán convencerse en sus corazones de que sus seres amados están sin vida. Es decir, creerán absolutamente en sus propios montajes y podrán cerrar el duelo en el que habitan. En cierta forma, los montajes de Sandra y Luz, que ellas mismas configuran desde sus afectos para construir memoria y luchar contra el olvido, afirman lo improbable, lo irresuelto y la incertidumbre. Entonces, el arte tiene la potencia de crear mundos que exteriorizan y dismantelan la inseguridad interior para señalar la importancia de que, desde diferentes espacios (académicos y no-académicos) se realice un esfuerzo para reincorporar la certeza (encontrando a los desaparecidos) y así los familiares puedan decidir cómo proyectarse al exterior.

Hasta el día de hoy, por las desapariciones de Héctor, Camilo, Jenny y su esposo, y María del Carmen y su hija, el Estado colombiano no ha señalado ni condenado a ningún culpable ni ha indemnizado a Sandra Patricia, Luz Miriam o Kely Vaneza.

Conclusiones

Ser el director de *RN* me ha llevado a realizar un análisis más profundo de la obra porque conozco la postura ética con la que trabajé. Lo anterior me permitió una articulación para plantear las estrategias con las cuales se dio voz artísticamente a las protagonistas después de tomarme un tiempo para conocerlas. Así fue como ellas se abrieron y pude ver cómo trataban los elementos que les generan afecto (fotografías y objetos personales) y los que les producían rechazo (documentos burocráticos). Esta dialéctica afectiva se convirtió en uno de los fundamentos de la obra. De la misma manera, se pueden generar otro tipo de posturas para trabajar con las víctimas, siempre y cuando se manifieste como primordial su respeto hacia ellas.

En la introducción mencioné que cuando comencé a realizar *RN* pretendía desarrollar un documental artístico que trata la violencia que, en cuanto documental, construye memoria; sin embargo, esta propuesta se complementó después de realizar la obra en sí. Esto sucede porque *RN*, como otros documentales, además de crear memoria, se refiere a una serie de acciones documentales que, mediante un montaje, busca probar. *RN* construye un espacio performático que enseña que los familiares son en sí documental, ellos son prueba viva de que su ser amado no está. *RN* y otros documentales que le dan voz a los familiares de los desaparecidos, crean memoria creyendo en lo improbable. Si develaran su carácter artístico expondrían que entre sus principales cimientos están lo irresuelto, lo improbable y la incertidumbre.

En los casos de Sandra y Luz, ellas luchan porque la sociedad crea en los montajes que realizan y en los que creen de mente, pero no de corazón. Algo que sucede con otros familiares de los desaparecidos que no han encontrado a su ser amado. Lo que habita en el familiar no es la certeza y al exterior no deciden cómo proyectarse porque, para procurar resolver su duelo irresuelto, parcialmente por cuestiones judiciales, su única opción es decir que el hecho sí ocurrió. Al interior del familiar habita una incertidumbre, una penumbra, que construye una serie de reflejos que se proyectan como una certeza exterior. Se configura un ser que no tiene certeza interior de sus vivencias fundamentales y declara al exterior que sí la tiene. Es un ser invertido. En este escenario el arte adquiere un papel muy importante porque tiene la potencia de inspirar y activar espacios para reinvertir el ser del familiar. Es decir, que se exteriorice que su interioridad está constituida por reflejos penumbrosos, por incertidumbre, y plantear la urgencia para que, desde diversos espacios académicos y no-académicos, se impulse la búsqueda de los desaparecidos y los familiares encuentren una paz que todos merecemos interiormente.

La crítica de arte de obras que visibilizan a los familiares de desaparición forzada continúa con la tarea de crear nuevas lecturas de las obras para alimentar el arte, brindar luz para reflexionar alrededor de lo que significa este crimen y ayudar a los familiares de los desaparecidos. No es que no se haya realizado esta tarea, pero es un trabajo que no debe cesar hasta que se erradique el crimen de desaparición forzada de la humanidad.

Referencias

1. Butler, Judith. 2003. "Violencia, luto y política". *Íconos: Revista de Ciencias Sociales* 17: 82-99. <https://doi.org/10.17141/iconos.17.2003.501>
2. Cardona Restrepo, Alexandra. 1995. *Fragmentos de una sola pieza*. Bogotá: Editorial Planeta.
3. CBPD (Comisión de Búsqueda de Personas Desaparecidas). 2012. *D: Normatividad Nacional, Leyes*. Bogotá: CBPD. http://www.comisiondebusqueda.gov.co/images/abook_file/DNORMATIVIDADLEYES.pdf
4. CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2018. *Violencia paramilitar en la Altillanura: autodefensas campesinas de Meta y Vichada*, informe n.º 3, serie: Informes sobre el origen y actuación de las agrupaciones paramilitares en las regiones. Bogotá: CNMH. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/violencia-paramilitar-en-la-altillanura-1.pdf>
5. CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2016. *Hasta encontrarlos: el drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: CNMH. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2016/hasta-encontrarlos/hasta-encontrarlos-drama-de-la-desaparicion-forzada-en-colombia.pdf>
6. CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2014. *Desaparición forzada: entre la incertidumbre y el dolor: impactos psicosociales de la desaparición forzada*, tomo 3. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2014/desaparicion-forzada/Tomo-III.pdf>
7. CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2011. *La masacre del Tigre: un silencio que encontró su voz*. Bogotá: Taurus; Pensamiento. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/La-masacre-de-El-Tigre-Un-Silencio-que-encontro-su-voz.pdf>
8. Corte Penal Internacional. 1998. *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional*, 17 de julio, acceso 30 de mayo de 2023. [https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute\(s\).pdf](https://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute(s).pdf)
9. Das, Veena. 2016. *Violencia, cuerpo y lenguaje*. Traducido por Laura Lecuona. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
10. "Desaparecidos: el Estado el gran responsable". 2014. *Semana*, 26 de mayo, acceso 30 de mayo de 2023. <https://www.semana.com/nacion/articulo/desaparecidos-el-estado-el-gran-responsable/389173-3>
11. Didi-Huberman, Georges. 2013. "Prólogo Cómo abrir los ojos". En *Desconfiar de las imágenes*, de Harun Farocki, 13-38. Traducido por Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra.
12. Didi-Huberman, Georges. 2008. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". En *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, editado por Adriana Valdés, 39-67. Traducido por Alejandro Madrid. Santiago de Chile: Metales Pesados.
13. Diettes, Erika, artista. 2011-2015. Obra *Relicarios*. Antioquia, Colombia.
14. Echavarría, Juan Manuel, artista. 2003-2004. Obra *Bocas de ceniza*. Colombia.
15. Farocki, Harun, dir. 1969. *El fuego inextinguible*. Película, 25 min. Alemania del Oeste: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

16. Foucault, Michel. 1994. "Espacio diferentes". En *Toponimias: ocho ideas del espacio*, coordinadora Asunción Cabrera, 31-38. Madrid: Fundación La Caixa.
17. Fundación Erika Bautista para los Derechos Humanos. 2008. "Discriminación y daño a la integridad mental. Víctimas de desaparición forzada. Entre la asistencia humanitaria y la muerte presunta". Bogotá: Recordis. Acceso 30 mayo de 2023. <https://es.slideshare.net/ErikArellanaBautista/recordis>
18. Galende Díaz, Juan Carlos y Mariano García Ruipérez. 2003. "El concepto de documento desde una perspectiva interdisciplinar: de la diplomática a la archivística". *Revista General de Información y Documentación* 13 (2): 7-35. <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/RGID0303220007A>
19. García M., Fernando. 1995. "Coca, guerrilla y sociedad civil en el Guaviare: regulación de conflictos y otros controles". *Colombia Internacional* 29: 18-29. <https://doi.org/10.7440/colombiaint29.1995.02>
20. Gatti, Gabriel. 2017. "Prolegómeno: Para un concepto científico de desaparición". En *Desapariciones: usos locales, circulaciones globales*, autor Gabriel Gatti, 13-32. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad de los Andes.
21. Gatti, Gabriel. 2006. "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)". *CONfines* 2 (4): 27-38. <https://confines.tec.mx/index.php/confines/article/view/25/16>
22. Gómez Moreno, Pedro Pablo. 2020. "Investigación-creación y conocimiento desde los estudios artísticos". *Estudios Artísticos* 6 (8): 64-83. <https://doi.org/10.14483/25009311.15690>
23. Guasch, Ana María. 2005. "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Materia* 5: 157-183. <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233>
24. Guatame García, Ana Carolina y Ovidio Delgado Mahecha. 2016. "Desaparición forzada y violencia sexual contra mujeres en Putumayo, Colombia". *Criterio Jurídico Garantista* 9 (14): 42-67. <http://dx.doi.org/10.26564/21453381.593>
25. Guzmán, Patricio, dir. 2010. *Nostalgia de la luz*. Documental, 90 min. Chile; Francia; Alemania: Blinker Filmproduktion, WDR, Cronomedia y Atacama Producciones.
26. Liga Colombiana por los Derechos y la Liberación de los Pueblos & Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo. 1988. *El camino de la niebla la desaparición forzada en Colombia y su impunidad*. Bogotá.
27. Lissitzky, El. 1995. "A. and Pangeometry". En *Poetics of Space: A Critical Photographic Anthology*, editado por Steve Yates, 67-75. Albuquerque: University of New Mexico.
28. López Pérez, José Alejandro. 2020. "Proyecciones del ausente: una crítica a formas artísticas de visibilización del desaparecimiento forzado (análisis de Geometría de la conciencia de Alfredo Jaar)". *Signo y Pensamiento* 39 (76): en línea. <http://dx.doi.org/10.11144/javeriana.syp39.pacf>
29. López, José Alejandro. 2018. "El espacio especular: un estudio de la obra *Entrelazamiento* de Rafael Lozano-Hemmer". *Kepes* 15 (18): 169-196. <https://doi.org/10.17151/kepes.2018.15.18.7>
30. López Pérez, José Alejandro, dir. 2019. *Relatos nebulosos*. Video, 4:48 min. Colombia: Idartes. Acceso 30 mayo de 2023. <https://youtu.be/ImDJZ91CfGY>

31. Mandolessi, Silvana. 2011. Reseña del libro *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, de Gabriel Gatti. *Mitologías Hoy* 1: 114-119. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.59>
32. Mingorance, Fidel y Erik Arellana Bautista. 2019. *Cartografía de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: Human Rights Everywhere (HREV).
33. Molano Bravo, Alfredo. 2008. “Desaparición forzada”. *El Espectador*, 25 de abril, acceso 30 de mayo de 2023. <https://www.elespectador.com/opinion/desaparicion-forzada-columna-11380/>
34. Muñoz, Sirley. 2021. “La ruta de búsqueda de las madres de desaparecidos en el Guaviare”. *El Espectador*, 28 de noviembre, acceso 30 de mayo de 2023. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/la-ruta-de-busqueda-de-las-madres-de-desaparecidos-en-el-guaviare/>
35. Pérez Poveda, María Victoria y Samuel Carrero Gélvez (subintendente). 2008. “Hallazgo de fosas comunes en Colombia”. *Revista Criminalidad* 50 (1): 351-370. <https://www.policia.gov.co/revista/volumen-50-no-1>
36. Rancière, Jaques. 2005. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción del cine*. Barcelona: Paidós.
37. Restrepo, José Alejandro, artista. 2000. *Video Verónica*. Colombia.
38. Roza Álvarez, William y César Santoyo Santos. 2021. “Cartografía social digital de precisión para la búsqueda de desaparecidos en Guaviare, Colombia”. *Cambios y Permanencias* 12 (2): 564-585. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/12846>
39. Salva, Don Vicente. 1843. *Nuevo Valbuena o Diccionario latino-español*. Valencia: Málaga Imprenta y Librería de Martínez de Aguilar.
40. Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies: An Introduction*. Nueva York: Routledge.
41. Sinchi (Instituto Amazónico de Investigaciones Científicas). 1999. *Guaviare: Población y territorio*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
42. Sontag, Susan. 2003. *Regarding The Pain of Others*. Nueva York: Picador.
43. Taylor, Diana. 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
44. Taylor, Diana. 2011. “Memory, trauma, performance”. *Aletria. Revista de Estudios de Literatura* 21 (1): 67-76. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.67-76>
45. Valdés Correa, Beatriz. 2020. “‘Nombrar lo innombrable’ y conocer la verdad de la guerra a través del arte”. *El Espectador*, 7 de junio, acceso 30 de mayo de 2023. <https://www.elespectador.com/colombia2020/justicia/verdad/bocas-de-ceniza-conocer-la-verdad-de-la-guerra-a-traves-del-arte/>
46. Yoshihara, Jirō. 1956. “The Gutai Manifesto”. Acceso 30 de mayo de 2023. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>
47. Zorio, Sandra. 2013. “El dolor por un muerto-vivo: una lectura freudiana del duelo en la desaparición forzada”. *Desde el Jardín de Freud* 11: 251-266. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/27261>



José Alejandro López Pérez

joalopezpe@unal.edu.co

Doctor en Artes Visuales de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. Profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia, sede de La Paz. Entre sus últimas publicaciones están: “Proyecciones del ausente: una crítica a formas artísticas de visibilización del desaparecimiento forzado (análisis de Geometría de la conciencia de Alfredo Jaar)”, *Signo y Pensamiento* 39, n.º 76 (2020): en línea. <http://dx.doi.org/10.11144/javeriana.syp39.pacf>; “El espacio especular: un estudio de la obra *Entrelazamiento* de Rafael Lozano-Hemmer”, *Kepes* 15, n.º 18 (2018): 168-196. <http://dx.doi.org/10.17151/kepes.2018.15.18.7> <https://orcid.org/0000-0002-1998-3591>

