

# Cuerpos ausentes y armas fundidas: arte y necropolítica en Colombia

---

**Paola Marín**

California State University  
Los Angeles, USA  
pmarin@exchange.calstatela.edu  
orcid.org/0000-0003-0321-4517

**Gastón Alzate**

California State University  
Los Angeles, CA, USA  
galzate@exchange.calstatela.edu  
orcid.org/0000-0002-2474-7980

---

**Resumen** | Si bien hay numerosas y valiosas manifestaciones de la relación entre memoria, arte y violencia en la Colombia actual, aquí nos enfocamos en dos prácticas que ganaron notoriedad por su relación con los Acuerdos de Paz de 2016. Por un lado, las Cantadoras de Pogue, quienes modifican una tradición ritual y musical afrodescendiente de carácter funerario para hacerle oposición a la necropolítica dominante en su territorio particularmente desde 2002, cuando en un poblado cercano--Bellavista, Bojayá--ocurrió una de las mayores masacres de civiles de la reciente historia del país; y por otro lado, el "contra-monumento" para conmemorar los Acuerdos de Paz diseñado por la reconocida artista Doris Salcedo, quien invitó a mujeres víctimas de la violencia a darle forma. Analizaremos cómo ambas prácticas encarnan la necesidad de confrontar tanto la necropolítica dominante en Colombia como sus narrativas hegemónicas en la esfera pública.

**PALABRAS CLAVE:** Necropolítica. Colombia. Acuerdos de paz.

---

**Corpos ausentes e armas fundidas: arte e necropolítica na Colômbia**

**Resumo** | Embora existam inúmeras e valiosas manifestações da relação entre memória, arte e violência na Colômbia hoje, aqui nos concentramos em duas práticas que ganharam notoriedade por sua relação com os Acordos de Paz de 2016. Por um lado, as Cantadoras de Pogue, que modificam um ritual afro-descendente e uma tradição musical de caráter funerário para se opor à necropolítica dominante em seu território, principalmente a partir de 2002, quando em uma cidade próxima - Bellavista, Bojayá - um dos maiores massacres de civis na história recente do País; e, por outro lado, o "contra-monumento" em celebração aos Acordos de Paz da reconhecida artista Doris Salcedo, que convidou mulheres vítimas de violência a moldá-lo. Analisaremos como ambas as práticas incorporam a necessidade de enfrentar tanto a necropolítica dominante na Colômbia quanto suas narrativas hegemônicas na esfera pública.

**PALAVRAS-CHAVE:** Necropolítica. Colômbia. Acordos de paz.

---

**Absent bodies and molten weapons: art and necropolitics in Colombia**

**Abstract** | Although there are numerous and valuable manifestations of the relationship between memory, art, and violence in Colombia today, here we focus on two practices that gained notoriety due to their relationship with the 2016 Peace Accords. On the one hand, the Cantadoras de Pogue, who modify an Afro-descendant ritual and musical tradition of funerary nature to oppose the necropolitics dominant in their territory, particularly since 2002, when in a nearby town - Bellavista, Bojayá - took place one of the largest civilian massacres in the recent history of the country; and on the other hand, the "counter-monument" to commemorate the Peace Accords designed by the renowned artist Doris Salcedo, who invited women victims of violence to shape it. We will analyze how both practices embody the need to confront both the dominant necropolitics in Colombia and its hegemonic narratives in the public sphere.

**KEYWORDS:** Necropolitics. Colombia. Peace accords.

---

Enviado en: 02/11/2020  
Aceptado en: 11/12/2020  
Publicado en: 23/12/2020

Este ensayo se centrará en dos prácticas artísticas que interpelan la memoria de la reciente guerra en Colombia, así como sus secuelas, desde una perspectiva principalmente femenina. La una lo hace desde las tradiciones locales de una región en la que, en 2002, ocurrió una de las mayores masacres de la reciente guerra colombiana (Bellavista, Bojayá). La otra, coordinada por una artista visual, se encuentra en la capital del país y fue comisionada oficialmente por el gobierno nacional. Nos referimos a la labor de las Cantadoras de Pogue, poblado cercano a Bellavista, y al espacio artístico *Fragmentos* diseñado por la reconocida artista Doris Salcedo en Bogotá.

Aclaremos que aquí no se trata de legitimar per se ninguna de estas manifestaciones. Queremos distanciarnos de un rasgo común a numerosos análisis académicos desde las Humanidades referentes al activismo artístico en Latinoamérica consistente en la idealización de los logros políticos del mismo. En gran parte esto se debe a la influencia de la academia estadounidense de izquierda, que si bien es mayormente atea, con frecuencia privilegia y destaca aproblemáticamente la consecución de la justicia por parte de sujetos o culturas subalternas, sin cuestionarse hasta qué punto esa visión oblitera u oscurece experiencias distintas de la teleología optimista que domina su paradigma político y cultural. Tal fenómeno ocurre, con frecuencia, en detrimento de los aspectos más cuestionadores y complejos del activismo surgido en medio de realidades que, lejos de poder llegar a una resolución ideal, han implicado y siguen implicando el aniquilamiento y la desaparición de seres humanos<sup>1</sup>. Por tanto, considerar las prácticas artísticas dentro de sus contextos particulares de necropolítica—es decir, el uso y abuso de los cuerpos lastimados para ejercer el poder, según la definición de Achille Mbembe—es esencial para evitar triunfalismos apresurados y negligentes sobre la situación de la Colombia de hoy (MBEMBE, 2019).

Si bien hay muchas otras manifestaciones artísticas relevantes sobre violencia y memoria histórica en el país, las que aquí tratamos se relacionan específicamente con los Acuerdos de Paz firmados el 19 de septiembre de 2016 entre las FARC, la guerrilla izquierdista más antigua y poderosa del país, y el gobierno de Juan Manuel Santos. Como es sabido, al mes siguiente y en oposición a todas las expectativas, el 50.2% de la población votó contra la ratificación del mismo en un referéndum. Tales resultados dejaron en evidencia la polarización ideológica de la sociedad colombiana, en un evento sin precedentes si se lo compara con procesos similares como los de Irlanda del Norte y Sudáfrica.

Aquí nos ocuparemos de cómo tanto la labor de las Cantadoras de Pogue como *Fragmentos* nacen de una práctica performativa continua a partir de estrategias expresivas particulares, la cual moldea y define los esfuerzos de las artistas por exhortar a su sociedad. En este sentido, en lugar de abordarlas desde la perspectiva

<sup>1</sup> Ejemplo claro de esto es la tendencia a adjudicar toda injusticia en el sur del continente al imperialismo de EEUU, lo cual, valga decirlo, parece ser una especie de remanente nostálgico de los ideales de izquierda en boga durante la Guerra Fría. Sin embargo, considerando la situación actual de países como Venezuela, Cuba o Nicaragua, no hay duda de que tal simplificación no solo es ingenua, sino cínica. Aunque no se pueden negar los evidentes abusos y desbalances en las relaciones económicas, políticas y culturales de EEUU con Latinoamérica y cómo la intensificación de las narrativas guerrilleras es en parte producto de su geopolítica, hay que tener en cuenta que los responsables, facilitadores y agentes principales de la barbarie se encuentran en los países mismos.

convencional del arte político (es decir, “político” como adjetivo de “arte”, que en la práctica permite a los artistas mantenerse alejados de los hechos), analizaremos cómo la necropolítica colombiana “activa la dimensión creativa de la práctica política”, como diría Ana Longoni. Dicho de otra manera, ambos ejemplos encarnan la necesidad de nuevas formas de expresión debido a la prolongada situación de barbarie en el país: arte y política se entrelazan sin separación alguna. (LONGONI, 2018)

Debería ser obvio que la esperanza de una paz viable—como forma no bélica de resolución de conflictos, en vez de la mentirosa e imposible meta de abolir los conflictos sociales--no es posible sin una apropiación del pasado, por más espantoso que haya sido, y más cuando hoy día (año 2020), la violencia en las zonas rurales colombianas ha disminuido, pero no se ha detenido. A este respecto, en términos de nuestro marco teórico basaremos nuestro análisis en la perspectiva de Rustom Bharucha sobre la performatividad del “terror” en nuestro tiempo. Este crítico cultural indio acertadamente plantea la necesidad de cuestionar la narrativa maestra de la “guerra contra el terror” resultante del “11 de Septiembre” estadounidense—que en gran parte define la visión internacional sobre la violencia interna de Colombia y muchos otros países del mundo--y en cambio dirige su mirada a áreas específicas del Sur Global donde el “terror” asume una dimensión más compleja, concreta y visceral en la vida cotidiana.

También tendremos en cuenta, por una parte, que según numerosos académicos--incluidos muchos de los llamados “violentólogos”— en Colombia las narrativas hegemónicas de la guerra presentes en el discurso público, en los medios de comunicación nacionales e internacionales y propagadas por la mayoría de las agencias gubernamentales nacionales e internacionales, así como por la forma como se enseña la historia del país a nivel institucional, han simplificado, distorsionado y/o silenciado las causas y efectos de más de cincuenta años de terror sobre miles de cuerpos de civiles, en su mayoría habitantes de zonas “en conflicto”— especie de eufemismo, pues el gobierno y los principales medios evitaban usar la palabra “guerra”, en su mayoría ubicadas por fuera de los principales centros urbanos.

Como señalamos anteriormente, las artistas que aquí nos ocupan expresan la necesidad de confrontar tales narrativas, y si bien coinciden en que los Acuerdos de Paz eran la mejor opción tanto para sus regiones como para el país en general, sus prácticas creativas demuestran que los procesos de duelo público no solo apenas están comenzando, sino son extremadamente frágiles y están plagados de conflictos.

Este artículo también parte de la base de que la performance es una categoría más fluida que las disciplinas artísticas formales para discutir el activismo político basado en estrategias estéticas. Dado que estamos tratando con un grupo de cantadoras tradicionales afrocolombianas y con el trabajo de una artista visual reconocida, este enfoque nos ayudará a cuestionar la dualidad jerárquica prevalente entre las prácticas artísticas de la supuesta “alta” cultura y las prácticas o actos culturales “tradicionales” o “étnicos”.

De hecho, los Estudios de Performance, iniciados por Richard Schechner y

Victor Turner, nacieron de la necesidad de cuestionar las categorías occidentales con respecto a la rígida división entre teatro (occidental) y otras artes vivas por una parte, y las prácticas sociales, los rituales y las tradiciones performativas, por otra. En la misma línea, para este campo interdisciplinario--al menos idealmente--la división de las artes en base a materiales o medios es arbitraria. De hecho, su objeto de estudio no está tan claramente definido como las cuestiones que se encuentran en el corazón de la disciplina: "presencia, vitalidad, encarnación física, agencia y acontecimiento" (KIRSHENBLATT-GIMBLET *apud* SCHECHNER, 2002 p. 3, nuestra traducción).

Igualmente importante es reconocer que este tipo de enfoque sería sesgado e inconsistente si no se basara en los aportes de las ciencias sociales. Como nos recuerda Rustom Bharucha, es cierto que los Estudios de Performance nos brindan un enfoque específico en cuestiones como las anteriormente mencionadas (otros ejemplos son la corporalidad, el afecto y la cinética), pero siempre debemos imbricar nuestro análisis lo más posible con realidades específicas (véase *Performance y terror*). En cuanto a las Cantadoras de Pogue, nos apoyaremos principalmente en el documento oficial del Informe del Grupo de Memoria Histórica 2010 sobre Bojayá (parte de la Comisión Nacional por la Paz y la Reconciliación), así como en el trabajo analítico y de campo realizado por los colombianos Jerónimo Botero (filósofo político) y Aurora Vergara Figueroa (socióloga y directora del Centro de Estudios Afrodiaspóricos de la Universidad ICESI).

### Las Cantadoras de Pogue: Cantar lo indecible



Figura 1 - Cantadoras de Pogue en el momento de grabación del CD *Alabaos.* Quibdó, Departamento del Chocó, Colombia, 2005. (Foto Universidad ICESI)

En Colombia la existencia y persistencia del racismo institucional es evidente en la desatención y abusos sufridos por las comunidades afrodescendientes e indígenas que habitan las regiones rurales. Tal es el caso de la zona de Bojayá, localizada a lo largo del río Atrato, en el Departamento de Chocó. Como mencionamos

anteriormente, la primera práctica que abordaremos es la de un grupo de cantadoras de esta zona (el caserío de Pogue, en el área de Bojayá), quienes en septiembre de 2016 fueron invitadas a cantar en la Ceremonia de Firma de los Acuerdos de Paz entre el gobierno colombiano y las FARC.

Al igual que los habitantes de muchos pueblos aislados de Colombia, los habitantes de una aldea cercana--Bellavista, Bojayá--ya habían sido abandonados por el estado antes de la matanza. En 2000, ante la creciente aparición de un grupo paramilitar de derecha, las FARC se desplegaron en la zona, por lo que la Policía Nacional, entonces la única presencia gubernamental, se retiró por completo. En el momento de la masacre en 2002 varios pobladores, incluidos los pertenecientes a la tribu indígena Embera que vivían en las afueras de Bellavista, ya habían huido de la zona. El gobierno recibió varias notificaciones del inminente enfrentamiento armado entre estos dos grupos —hay pruebas de que el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos envió una comunicación oficial al gobierno colombiano al respecto, como también hicieron la Diócesis de Quibdó y la Defensoría del Pueblo— pero como es costumbre en las zonas marginales del país, no se ofreció protección alguna a la población civil. En este sentido, la necropolítica imperante no fue solo la ejercida por un grupo armado paraestatal (los paramilitares) y su antagonista (las FARC), sino por la negligencia deliberada del estado.

Tal situación claramente se relaciona con las imbricaciones de la necropolítica con la biopolítica que mediante el concepto de *homo sacer*, explora el pensador italiano Giorgio Agamben (1998): aquellos que son despojados de su condición de ciudadanos y se encuentran en estado de excepción frente al poder, son excluidos del sistema jurídico y por tanto, del derecho a la vida en la política occidental. Esta condición, que él rastrea desde Aristóteles, se manifiesta de diversas formas en el presente, por ejemplo, en las leyes hacia los inmigrantes en la Europa del presente.

En el caso colombiano, ese despojo de la condición humana de los pobladores de zonas rurales ejercido desde el estado - que quedan así reducidos a lo que Agamben denomina la “nuda” vida - no requiere siquiera de la sanción de procesos burocráticos, pues en la práctica se ampara en el racismo y la discriminación sistémicos hacia las comunidades afrodescendientes, indígenas y campesinas, así como hacia los habitantes de los barrios marginales de las ciudades<sup>2</sup>. En el caso de Bojayá, es la indiferencia gubernamental lo que evidencia los vasos comunicantes entre necropolítica y biopolítica.

El 2 de mayo de 2002 estalló en Bellavista el enfrentamiento entre las FARC y los paramilitares, ocasionando que muchos civiles se refugiaran del fuego cruzado en la iglesia del pueblo, quizá buscando tanto la protección divina, como la de paredes más firmes que la madera de sus casas. Apuntándole a un objetivo paramilitar parapetado junto al templo, miembros de las FARC lanzaron un cilindro de gas lleno de metralla que cayó en su interior. La explosión mató a aproximadamente 90

<sup>2</sup>Un claro ejemplo es el caso de los “falsos positivos” durante el gobierno del expresidente Álvaro Uribe (padrino político del actual mandatario colombiano Iván Duque), cuando jóvenes de escasos recursos atraídos por falsas promesas de trabajo, fueron asesinados por militares y presentados como guerrilleros muertos en combate por el “glorioso” ejército nacional.



personas, incluyendo 48 niños. Muchas otras quedaron gravemente heridas o mutiladas. La iglesia se convirtió en un macabro escenario de sangre y extremidades humanas regadas por todos lados (*Informe del Grupo de Memoria Histórica*). Debido a la intensidad del fuego cruzado, nadie excepto Minelia, la “loca” del pueblo, ayudó a los sobrevivientes trasladándolos a un área techada y proporcionándoles agua con sal para detener el sangrado. Tras cuatro días y bajo un gran riesgo, unos doce aldeanos enterraron lo que quedaba de los difuntos en una fosa común. Solo se dijo una oración frente a la imposibilidad de celebrar los nueve días de ritos funerarios tradicionales.

El estado colombiano abandonó a la población antes del ataque y relegó a los sobrevivientes después del mismo. Los familiares tuvieron que esperar más de quince años para poder reclamar los restos de sus seres queridos. El proceso se “completó” oficialmente en 2019. No se pudieron identificar los fragmentos de veinte cadáveres, incluidos los de un niño de entre cuatro y ocho años. No es necesario ningún detalle adicional para transmitir al lector la crueldad e inhumanidad de estos hechos.

Como es bien sabido, Richard Schechner definió la performance en términos de restauración del comportamiento, es decir, como “un comportamiento desempeñado dos veces”<sup>3</sup>. Sin embargo, es prioritario modificar y cuestionar los conceptos teóricos dependiendo de cada contexto específico, particularmente en el caso de aquellas regiones que se ubican fuera del ámbito cultural occidental dominante en donde se originó el poroso campo interdisciplinario de los Estudios de Performance. Por lo tanto, si bien reconocemos el potencial de la afirmación de Schechner, es necesario ser consciente de sus problemáticas implicaciones éticas y políticas en circunstancias como las aquí descritas: “Podría decirse que los contextos de terror y genocidio diezman la idea misma de ‘restauración’ en primer lugar, obligándolo a uno a considerar ‘cómo’ nuevos conceptos y prácticas nacen de los escombros de las masacres y la aniquilación de las estructuras normativas y de comportamiento” (BHARUCHA, 2017, nuestra traducción).

En las comunidades afrodescendientes colombianas de la región del Pacífico, los “alabaos” (alabanzas) son cantos responsoriales a capella interpretados en su mayoría por mujeres, aunque también participan hombres, en la víspera del entierro, luego de nueve días de ritos funerarios. También se cantan durante la Semana Santa y en las fiestas patronales. Los llamados “mayores” se refieren a Dios, la Virgen y los santos, y los llamados “menores” se refieren a los difuntos. Los alabaos surgen cuando los esclavos africanos toman patrones musicales y métricos de los cantos religiosos españoles, les proporcionan un contenido nuevo, les infunden variaciones tonales africanas y establecen a través de ellos una genealogía directa—y sobrenatural—entre ellos y los santos. Según la historiadora Adriana Maya, dicha práctica cultural le permitía a la comunidad restaurar su sentido de identidad familiar destruido por la esclavitud y rehumanizarse a pesar de sus cruentas condiciones de vida (MAYA, 1996). Es así como esta tradición constituye una práctica para

---

<sup>3</sup> “twice-behaved behavior”.

fortalecer la identidad colectiva, afirmar la dignidad cultural y no perder la esperanza. A lo largo de los siglos la cultura del alabao se viene transmitiendo oralmente de padres y abuelos a hijos, pero hay quienes sostienen que son los espíritus quienes aportan las melodías a los cantantes, explicitando de este modo la realidad del mundo espiritual para la comunidad (VALENCIA CÁIZAMO, 2015, p.13).

En el folleto que acompaña una recopilación en CD de alabaos de la zona del río Atrato (DE LA TORRE, 2005), el sacerdote Gonzalo de la Torre explica que ser un intérprete es una vocación especial y, por tanto, muy valorada. Esta concepción de una espiritualidad que vincula directamente el pasado y el presente a través de este tipo de canción ritual, es clave para comprender el estatus de las Cantadoras de Pogue en la comunidad, así como la importancia de la religión católica como soporte de la cohesión social en el área del Atrato.

Si bien durante siglos la Iglesia participó oficialmente de la estigmatización sistemática de las prácticas de los indígenas americanos y los africanos esclavizados, tales comunidades mantuvieron su cultura a través de actos de resistencia individuales y colectivos. En este sentido hay que tener en cuenta, como afirma Arango que: "un conjunto de conocimientos, basados en una cosmovisión católica y occidental puede a la vez convertirse en saberes locales, en los que se fundamentan unos modos de ser y unos valores propios y auténticos" (ARANGO MELO, 2014).

Los alabaos fueron explícitamente aceptados en las celebraciones católicas en la segunda mitad del siglo XX, en un cambio influenciado por el Concilio Vaticano II y la Teología de la Liberación adoptada por muchos sacerdotes colombianos que han trabajado y aún trabajan con comunidades marginadas desde la década de los sesenta (VALENCIA CÁIZAMO, 2015, p. 13). Como resultado, la Diócesis de Quibdó, la capital de Chocó, ha incorporado deliberadamente prácticas culturales regionales como parte de su pastoral social en el área. En este contexto, en lugares como Bellavista, Bojayá, en medio de la negligencia criminal del Estado y la constante incursión de los grupos armados, una de las pocas figuras institucionales que ha brindado apoyo a la comunidad antes y después de la masacre fue el cura del pueblo, el Padre Antún.

Este es un ejemplo de cómo, aunque catolicismo oficial no ha sido ajeno a la injusticia, ha habido importantes excepciones entre los miembros del clero que han trabajado con comunidades marginadas. En referencia a este tipo de solidaridad, una de las Cantadoras de Pogue (Eugenia Palacios) compuso un alabao en honor al Padre Jorge Luis Mazo. El padre Mazo, quien colaboraba estrechamente con las comunidades de la zona del río Atrato, fue asesinado por los "paras"<sup>4</sup> el 17 de noviembre de 1999 cuando iba en una lancha en búsqueda de suministros básicos

<sup>4</sup> Aunque en Colombia todos los actores armados (las guerrillas de izquierda, la policía y el ejército nacionales, y los paramilitares de extrema derecha) han asesinado, desaparecido personas y violado los derechos humanos, son las tácticas de los paramilitares las que han manifestado de forma más descarnada una forma de necropolítica. El objetivo de los "paras" no es exactamente ocupar un territorio sino desocuparlo: forzar a los pobladores de las zonas rurales a huir y, por tanto, a "ceder" sus tierras. Con este objetivo, aterrorizan a la gente mediante espectáculos públicos de carácter brutal como ejecuciones masivas, violaciones sexuales en grupo y mutilaciones corporales. Los sobrevivientes no tienen más remedio que huir a las grandes ciudades sin los medios necesarios para subsistir, aumentando así los cinturones de miseria. Los paramilitares también actúan en los centros urbanos mediante el asesinato selectivo de activistas sociales, periodistas y políticos de izquierda. En este sentido, los "paras" se han encargado del "trabajo sucio" de numerosos políticos de derecha.

más baratos para la gente. “Él era humanitario en el río de Bojayá / Y con toda su paciencia / él nos iba a visitar/ (...) La panga que lo mató / era la de los paracos / Él recibió un fuerte golpe / Que lo tiró al río Atrato (...) Adiós Padre Jorge Luis / Te fuiste para no más / La comunidad de Pogue / Siempre te recordará” (VOCES, 2017).

En la medida en que las masacres aniquilan “las estructuras normativas y de comportamiento” (BHARUCHA, 2017), las formas existentes de cohesión social--como los alabaos—se ven cuestionadas e incluso destrozadas, al mismo tiempo que surgen nuevas formas de expresar el dolor, la ira y la memoria en la esfera pública. Es importante enfatizar, en este contexto de violencia y desaparición, que esta práctica se origina a partir de los ritos tradicionales de entierros que no pudieron llevarse a cabo tras la masacre. De hecho, la población afrodescendiente de la zona cree que, si no se llevan a cabo los rituales adecuados, las almas de los muertos no podrán cruzar a la otra vida, lo cual altera por completo el orden social y la vida comunitaria. Como dijo el Padre Antún en noviembre de 2019: “Si el muerto descansa, los vivos también descansan” (UNO, 2019).

Los “nuevos” alabaos de Las cantadoras de Pogue son aún más significativos si se considera que según el Informe del Grupo de Memoria Histórica “la masacre de Bojayá no marcó el fin de la guerra en el Atrato sino el comienzo de una nueva etapa de escalamiento, en la cual la iniciativa militar de la Fuerza Pública, con la aplicación de la política de la Seguridad Democrática [del gobierno de Álvaro Uribe], se sumó a la contraofensiva paramilitar” (81). Esto a su vez, aumentó el riesgo para los civiles y los desplazamientos forzados. Al respecto, Botero y Vergara se propusieron comparar las letras de los alabaos antes y después de la masacre de 2002 para examinar cómo las Cantadoras de Pogue “cantan su territorio, para habitarlo con sus canciones y para reapropiárselo simbólicamente” (“Cantando el territorio” 11). De hecho, estos investigadores han estudiado cómo las Cantadoras han ido componiendo o modificando las letras de los alabaos de acuerdo al desarrollo de nuevas situaciones en su región.

Por nuestra parte, consideramos que, a pesar de su origen católico, es importante destacar que estos nuevos alabaos no son ideológicos, pues no buscan promover ningún objetivo religioso o político. Su fin es escueta y visceralmente pragmático. Buscan decirle al gobierno, a los grupos armados y a sus compatriotas colombianos: “por favor, dejen de matarnos”. En conexión con dicho objetivo, estas canciones se dirigen no solo a la comunidad, para ayudarla a procesar el dolor y la pérdida, o al gobierno, para exigir reparación y protección, sino también a una audiencia externa que se encuentra en los centros urbanos y que, en su mayoría ha permanecido indiferente a la violencia que afligía - y aún aflige - las zonas rurales.

Si los medios de comunicación no informaban sobre lo que estaba pasando, a través de los alabaos las Cantadoras de Pogue se lo comunicaban a sus oyentes con la poderosa implicación de una colectividad que, en coro responsorial, repite los hechos, sus demandas y su dolor por los muertos. Saulo Enrique, un agricultor que forma parte de Las cantadoras de Pogue, en entrevista con Aurora Vergara Figueroa explica, con respecto a la composición y modificación de letras de alabaos por parte los miembros de las Cantadoras, que lo han hecho “de acuerdo a cómo



nosotros hemos visto la situación del mundo y lo que se ha venido dando en el país, y entonces uno va acomodando cosas para hacerle ver al resto de la sociedad colombiana que aquí hay unas personas que sienten lo que realmente en Colombia está pasando (...)”(VOCES, 2017).

Al leer los registros históricos de asesinatos selectivos y masacres cometidos, en especial desde la década de los 90 hasta la actualidad, es inevitable sentir náuseas ante los niveles extremos de crueldad e impunidad presentes en estas memorias de la guerra. Sin embargo, la mayoría de los colombianos educados niegan tales situaciones o las justifican diciendo que los paramilitares eran un mal necesario porque, de lo contrario, las guerrillas de izquierda habrían ganado. De esta forma, absuelven al Estado y, por supuesto, se exoneran a sí mismos de cualquier responsabilidad. En este contexto, a través de los alabaos, tanto los cantantes como la comunidad se convierten en agentes que abogan por un elusivo cambio social a nivel nacional, a la vez que señalan cómo la necropolítica se entrelaza con el racismo. Como dice la letra de un alabao tradicional modificada por Ana Oneida Orejuela Barco: “Virgen de la Candelaria, Patrona de Bojayá / Aquí venimo’a cantar porque queremos la paz (...) Lo que pasó en Bojayá / Eso ya estaba advertido / Le informaron al Gobierno / Y no le prestó sentido / Solo porque somos negros / Nos tratan de esa manera / Ay, nos declaran la guerra / Pa’ sacarnos de sus tierras” (Voces de Resistencia, folleto). En otro alabao de Cira Pino, la línea final dice: “Díganle a los medios / que no borren la memoria/ Con esta nos despedimos/ ya no les cantamos más”, lo que indica la voluntad de comunicar y cuestionar la representación hegemónica de los hechos en la esfera pública. En definitiva, estos alabaos son una expresión performativa de demandas específicas, rechazando el rol de beneficiario pasivo de ayudas estatales, ayudas internacionales o estudios académicos.<sup>5</sup>



Figura 2 - Cantadoras de Pogue con sus vestidos tradicionales, 2005. (Foto Universidad ICESI)

<sup>5</sup> Al respecto, el Informe del Grupo de Memoria Histórica señala que la llegada de representantes de organismos estatales e internacionales, académicos y políticos a la región fue denominada irónicamente “La feria de los chalecos” por los habitantes de Bojayá, indicando gran escepticismo sobre la atención a sus demandas. Sobre decir que los quince años que demoró el proceso de identificación de cadáveres, la inauguración de un “nuevo” Bojayá lejos del río sin consultar ampliamente con la gente y con casas sin terminar, pero sobre todo, la continuación de la violencia en la zona aun hoy día, lo justifican enteramente.

En cuanto al carácter dialógico de los nuevos alabaos, se observa que el vínculo que la comunidad había establecido con los santos, la Virgen y Jesús para esquivar la dominación esclavista y la subordinación cultural en los cantos tradicionales ya no es suficiente para resarcir su humanidad y recuperar su sentido de identidad cuando, en sentido literal y simbólico, parafraseando a Ana Longoni, “se ha perdido la forma humana”. Y cuando también se ha perdido la conexión con un territorio continuamente amenazado no solo por la guerrilla, los paramilitares y los narcotraficantes relacionados con ambos grupos, sino por empresas nacionales y multinacionales con intereses económicos en los recursos naturales de la región. Dicho de otra manera, a pesar de mencionar a los santos, Jesús y la Virgen, estos nuevos alabaos se encauzan hacia los objetivos pragmáticos de detener la violencia, obtener reparación y reclamar a los muertos. A pesar de su raigambre religiosa, no se enfocan principalmente en objetivos morales ni religiosos como el perdón o el más allá.

Ahora bien, teniendo en cuenta este trasfondo de amenazas generalizadas y frecuentes asesinatos de civiles a lo largo del período desde la década de los noventa hasta la actualidad, puede resultar desconcertante que a un grupo de mujeres se les permita cantar sus demandas sin ser atacadas. A este respecto, Botero y Vergara afirman que las Cantadoras de Pogue pueden denunciar con sus alabaos porque es una acción coordinada por mujeres y como tal, no parece representar una amenaza para los grupos armados (“Cantando el territorio” 8). Por tanto, pensamos que es el uso estratégico de la idea predominante de lo femenino como subordinación lo que les permite alzar la voz. En palabras de Bell Hooks, los alabaos encarnan el derecho—negado--de estas mujeres (y hombres) de definir su propia realidad: “como sujetos, la gente tiene el derecho a definir su propia realidad, a nombrar su historia. Como objetos (...) la identidad de uno es creada por otros” (HOOKS apud COLLINS, 2002). Tal reclamo es todavía más perentorio cuando se refiere a contextos de muerte y desaparición en los que el dolor de quienes los padecen se ve constantemente obliterado y postergado.

Cabe destacar que fue la participación de las cantadoras desde temprana edad en los ritos comunitarios y la música, dando forma a un entrenamiento continuo en la estructura de las letras, los patrones musicales y el movimiento corporal, lo que les permite responder de forma activa y pública a hechos tan traumáticos, sin renunciar ni al dolor ni a la denuncia pública, y sin asumir la idea de que objetividad estadística y neutralidad informativa significan verdad, como exigen los registros y procedimientos legales gubernamentales en los países occidentalizados. Esto se asemeja a lo que en junio de 2020 comentó el artista visual Juan Manuel Echavarría, quien ha trabajado con víctimas de la guerra en Chocó, cuando interrogó a una habitante de Juradó acerca de las tomas de la guerrilla y ella, Luzmila Palacios, le contestó que eso “no podía nombrarlo, solo podía cantarlo” (Valdés Correa). Su canto, como los de las Cantadoras, es expresión de la renuncia a aceptar el status quo impuesto por los grupos armados, así como la consciencia de que hay “cosas incomunicables en la esfera pública” que exigen formas de expresión política que no se adaptan a las prácticas discursivas dominantes (BUTLER, 2019).

También podemos relacionar este hecho con el carácter autónomo que Botero y Vergara identifican en los alabaos de las Cantadoras de Pogue, ya que estos “nuevos” alabaos no son parte de ritos funerarios tradicionales, sino se interpretan por separado para denunciar la situación, respondiendo a eventos específicos y en particular, se cantan cada 2 de mayo en una ceremonia regional para conmemorar la masacre de 2002. En este sentido, se han convertido en una expresión artística, como afirman las propias cantantes. Una de ellas, Cira Pino, explica en la entrevista con Vergara Figueroa que aparece en el documental *Voces de resistencia* que el canto nació con ella, pero cuando empezaron a suceder las masacres y ella y la gente de su grupo empezaron a componer sus propias letras, se convirtió en un arte.

En términos de prácticas corporales y de lo que en Occidente se denomina “creatividad”, quienes cantan alabaos balancean sus cuerpos para describir el fraseo y el ritmo musicales. Los gestos juegan un papel muy importante y los intérpretes nunca se quedan quietos: “La forma en que se ejecutan los alabaos es muy abierta y no está definida por un tempo específico. Depende de la pasión y la inspiración del intérprete” (VALENCIA CÁIZAMO, 2015, p. 21). Es así como los alabaos juntan arte y vida, individuo y comunidad, ausentes y presentes.

Los nuevos alabaos de Las cantadoras de Pogue pasan de un contexto espiritual comunitario a un escenario público más allá de la comunidad, para afirmar los nombres —en ausencia de cuerpos— de los que han sido asesinados. Es un acto de oposición a la necropolítica tanto de los grupos armados como del Estado colombiano, y en particular, a la biopolítica de los informes oficiales del gobierno sobre la masacre (en el sentido de control estadístico de los cuerpos): “Si el registro de víctimas [del gobierno], por protocolo, no incluía a los niños muertos en los cuerpos de sus madres, las ‘alabaoras’ reconstruían sus nombres y los incluían en los ‘alabaos’. Si por error alguien quedaba fuera del registro de víctimas, los ‘alabaos’ corregían ese error” (BOTERO y VERGARA, 2018, p. 13).

En la medida en que los nuevos alabaos son vínculos con el pasado de la comunidad, así como una reivindicación del derecho a una vida digna en un contexto de extrema deshumanización donde tanto los muertos como los vivos se encuentran en estado de limbo, consideramos importante recordar que, como dice Bharucha, la recreación de tradiciones y mitos pasados puede ayudarnos a percibir el presente “no porque estén siendo revividos en un ‘eterno presente’, sino porque adquieren nuevas significaciones y se alteran sus sentidos en un simulacro de lo que ya ha pasado. Solo cuestionando la falsedad de la semejanza se hace visible la realidad de la disimilitud” (13, nuestra traducción). En otras palabras, es en las grietas entre pasado y presente donde el trauma del cuerpo social se manifiesta, como dirían los psicoanalistas.

Aquí habría que recordar que el campo de los Estudios de Performance, por más interdisciplinario, poroso y abierto que sea, se origina en el ámbito cultural occidental que se arraiga en el Renacimiento. Desde entonces, se valora prejuiciosamente al artista individual por sobre cualquier concepción colectiva de la vida cultural, aunque en muchas culturas tradicionales de todo el mundo el arte se entiende como parte integral de la vida y, por lo tanto, no se le llama así, como es el

caso de los alabaos. Aun cuando con los Estudios de Performance pareciera que los actos performativos culturales de todo el mundo son ahora dignos de análisis en pie de igualdad con el “arte” occidental, hay que ser conscientes de que la idea del artista individual como superior sigue teniendo mucha fuerza hoy en día y que las ideologías prevalentes no son desbancadas solo porque la academia así lo determine.

Para las Cantadoras de Pogue llamar “arte” a lo que hacen es una forma de situarse dentro del sistema de valores dominante para comunicarse con el Estado, con los grupos armados y con muchos de sus compatriotas que ignoran descaradamente la realidad de su país fuera de los principales centros urbanos. Por lo tanto, sus alabaos son una práctica a contrapelo de la cultura hegemónica y la neropolítica colombianas.

Como mencionamos anteriormente, las Cantadoras fueron invitadas por el presidente Juan Manuel Santos a actuar en la Ceremonia oficial de los Acuerdos de Paz en Cartagena el 19 de septiembre de 2016, con el fin de representar a las víctimas del conflicto. Mabel Lara, una reconocida locutora de televisión afrodescendiente—posiblemente escogida para proyectar internacionalmente la idea de que el gobierno de Santos valoraba la diversidad—presentó a las artistas de la siguiente manera: “un grupo de mujeres que se vestían de negro para cantarle al dolor de la guerra y que ahora le cantan a la esperanza de la paz”. Así, en esta ceremonia la masacre fue mostrada oficialmente como si hubiera tenido un cierre, un suceso del pasado que ahora era símbolo de un futuro distinto. Sin embargo, el luto y el miedo no concluyen de repente para nadie. Mucho menos para quienes han sufrido eventos traumáticos durante años y que, a costa de ser ignorados por el estado, han aprendido a ser escépticos de las promesas oficiales.

Las Cantadoras aparecieron en el escenario vestidas de blanco en consonancia con el presidente y la mayoría de invitados, proyectando visualmente una armonía de propósitos--en lugar de portar su vestimenta tradicional--para cantar un alabao en el que le pedían la paz a la Virgen María, felicitaban al presidente y elogiaban a las FARC por entregar sus armas. Sin embargo, también les recordaban cuán gravemente había sido lastimada su comunidad, insistían en la necesidad de medios de trabajo, salud, educación, justicia y reparación, y pedían a los grupos armados, incluidas las FARC, que esos hechos no se repitieran (BOTERO y VERGARA FIGUEROA, 2018; VERGARA FIGUEROA, 2018). Significativamente, hacia el final de su presentación enfatizaron que la responsabilidad del gobierno no terminaba con el Acuerdo de Paz. Con este objetivo, el tono de lamento de la canción cambió a un ritmo más enérgico, acompañado de balanceos marcados del cuerpo y los brazos. En ese momento, en lugar de seguir de cara al público, se voltearon para encarar y señalar con las manos al presidente, mientras cantaban: “Oiga, señor presidente, hagásenos para acá/ y con esos otros grupos [armados]/ díganos qué va a pasar/ las víctimas de Colombia/ no podemos olvidar”. No solo le pedían que se acercara a su realidad, sino que hacían referencia a que a partir de 2016 las comunidades a lo largo del río Atrato seguían siendo amenazadas por nuevos grupos paramilitares y por la guerrilla del ELN. La revista política progresista *La silla vacía* tituló el evento

de la siguiente manera: "Las Alabadoras le cantaron esta canción (y la tabla) a Juan Manuel Santos y a las FARC" (<https://www.youtube.com/watch?v=cKKch6N639g>)

Como se dijo al inicio de este artículo, a pesar del absurdo de prolongar una carnicería de más de medio siglo, el 50,2% de la población votó en contra de la ratificación de los Acuerdos de Paz. Sin embargo, en Chocó y aquellas regiones de mayoría afrodescendiente y/o indígena, la mayoría votó a favor, incluyendo un abrumador 96% en Bojayá. Sobre este fallido referéndum, las Cantadoras de Pogue compusieron el siguiente alabao: "Aquellos que no sabían y votaron con el no/ Dios bendiga su memoria/ que reflexionen mejor (...) A Santos y Uribe Vélez que se sienten a replantear/ Ese diálogo de paz/ se convierta en realidad". Nótese cómo las cantantes enfatizan la ignorancia de sus compatriotas sobre la realidad de su país. Siguiendo la estrategia de los alabaos tradicionales, hacen alusión al Evangelio de Lucas, capítulo 23, versículo 34: "Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen". Sin embargo, en lugar de dejar el tema en manos de Dios, se enfocan en que los dos políticos más influyentes del país negocien sus diferencias.

Al comienzo de este artículo mencionamos que las Cantadoras de Pogue, al tiempo que apoyaban las negociaciones de paz, encarnaban la consciencia de que el proceso de duelo público (así como de justicia y reparación) estaba lejos de resolverse. La situación actual de Colombia justifica ampliamente su desconfianza

Tras la presidencia de Juan Manuel Santos, Iván Duque, un aliado cercano de Álvaro Uribe, fue elegido presidente en 2018. Duque eligió al profesor e historiador Darío Acevedo como director del Centro Nacional de Memoria Histórica. En 2019, Acevedo fue el representante del gobierno en la ceremonia oficial que se llevó a cabo en Bojayá para devolver los restos de las víctimas de la masacre de 2002 a sus familiares, acto en el que insistió en que "sólo hubo dos protagonistas de la masacre: la guerrilla y los paramilitares" (UNO, 2019), exonerando al gobierno de toda responsabilidad.

En contraste, citamos la intervención mesurada, pero desafiante, de Leyner Palacios Asprilla, representante de la Comisión de la Verdad para la Región Pacífico y oriundo de Bojayá, quien fue el siguiente orador:

En la masacre (...) tuvieron responsabilidad tres actores: las FARC porque lanzaron la pipeta en medio de nosotros, los paramilitares porque nos tomaron como escudo humano, pero también las fuerzas militares y autoridades en ese momento porque fueron omisivas en el cumplimiento de su deber (...) Esa memoria no se debe omitir porque estamos ávidos de que el estado en algún momento, como se prometió y se dijo, venga y reconozca su parte de responsabilidad en esta masacre. Ojalá el próximo acto sea de encuentro con el estado para empezar a generar confianza, pero ¿cómo se puede llegar a la confianza ahora cuando la violencia vuelve y se revive en Bojayá? (...) Otra masacre es posible en Bojayá. Hoy los paramilitares están (...) en muchas comunidades. Hoy la guerrilla del ELN está también en muchas comunidades (...) Hoy día en algunos casos la fuerza pública sigue con la misma patanería del 2002 y después dicen que no sabían. Nosotros de verdad estamos ya cansados de recoger muertos. (UNO, 2019).



Por tanto, en Colombia no solo siguen abiertas las heridas de la guerra, sino que la omisión de la memoria, la postergación del duelo y el despojo del derecho a la vida siguen siendo parte de la necropolítica no solo del estado, sino de gran parte de la sociedad.

### **Armas, cuerpos y fragmentos: Doris Salcedo**



**Figura 3** - Entrada del corredor principal de la instalación *Fragmentos*. Bogotá, 2017. (Foto Paola Marín)

La segunda práctica creativa que hemos elegido sobre la memoria del conflicto colombiano desde una perspectiva mayoritariamente femenina, es el espacio expositivo *Fragmentos*. A diferencia del primero, con su vinculación a una práctica cultural comunitaria tradicional, éste surgió en conexión con el arte contemporáneo.

Artista de renombre internacional, Doris Salcedo entiende la escultura y la instalación como objetos performativos que encarnan la vida silenciada de los marginados, víctimas individuales generadas directa o indirectamente por el estado, condiciones de pobreza e indiferencia humana, cuyos rostros son negados en el vasto mar de incertidumbres del llamado Tercer Mundo y se pierden entre las grietas del supuesto Primer Mundo. En su obra trata de hacer presente las brechas de la biopolítica actual entre quienes están investidos de humanidad por la soberanía del poder y la exclusión de quienes padecen la imposibilidad de ejercerlo. En concordancia con este propósito, su trabajo refleja un esfuerzo colectivo y una estrecha colaboración con un equipo de asistentes, entre ellos arquitectos, ingenieros y, sobre todo, víctimas de actos brutales, a quienes invita como cocreadores de las mismas (ALZATE y OLANDER, 2013).

La formación artística de Salcedo es relevante para comprender cómo Frag-

mentos toma forma de espacio performativo permanente e instalación artística. Salcedo estudió pintura y siempre ha destacado el haber tenido como maestra a la artista colombiana interdisciplinar Beatriz González, quien además de acontecimientos reales, antes de conocer a Andy Warhol ya incluía documentación fotográfica y objetos cotidianos intervenidos con brillantes colores en su obra. Como artista visual, Salcedo también colaboró con el diseño escenográfico de diversas producciones teatrales en su país natal, labor afín a su trabajo posterior en el que entiende la arquitectura y la escultura como “puntos de encuentro” (BASUALDO, 2000, p.11).

Otra experiencia significativa para la artista fue su encuentro con la obra de Joseph Beuys durante sus estudios de maestría en la Universidad de Nueva York a mediados de los ochenta, pues le permitió descubrir “el concepto de escultura social, la posibilidad de darle forma a la sociedad a través del arte” (BASUALDO, 2000, p.23). Asimismo, su experiencia como extranjera en EEUU fortaleció su interés por las dimensiones políticas de la escultura. En referencia a dicha problemática, una de sus obras más conocidas es *Shibboleth*, una grieta de 167 metros de largo cuidadosamente construida en el piso de la Sala de Turbinas de la Tate Gallery de Londres. Como también haría después en *Fragmentos*, la artista quería dirigir la mirada de los espectadores hacia el suelo, en vez de a los altos techos y a la impresionante sala de exposiciones que los rodeaba (de hecho, si estos no miraban hacia abajo, corrían el riesgo de caer en la profunda e irregular hendidura). *Shibboleth* hace referencia al vocablo utilizado en un relato bíblico para identificar al enemigo por su mala pronunciación de dicha palabra, lo cual se halla en consonancia con el objetivo de la obra: provocar inestabilidad corporal en los participantes y así detonar una reflexión sobre el racismo, la migración forzada y las divisiones sociales como malestares contemporáneos que nos involucran a todos (ALZATE y OLANDER, 2013)

En cuanto a *Fragmentos*, el uso de armas fundidas para realizar monumentos públicos había sido incluido en el documento oficial de los Acuerdos de Paz entre el gobierno y las FARC. Al ser contactada por el gobierno de Santos, la artista cuenta que inicialmente tuvo la intención de rechazar el encargo, pero cambió de opinión al considerar el horror implícito en que a alguien más se le ocurriera hacer un monumento triunfal que obliterara las secuelas traumáticas de la guerra. Esto nos recuerda la concepción de Bharucha sobre cómo “los escombros de las masacres y la aniquilación de las estructuras normativas y de comportamiento” exigen nuevas formas de expresión (Bharucha 133, nuestra traducción). Siguiendo un camino que ya había empezado a transitar en su obra anterior, Salcedo parte de la imposibilidad de separar ética y estética en un país que apenas iba a empezar a procesar el enorme peso de más de cincuenta años de asesinatos masivos, violaciones, desplazamientos forzados y desapariciones.

Decide entonces diseñar un espacio de arte público como “contra-monumento” que, en vez de excluir, incluya, y que se renueve constantemente con exposiciones que conecten arte contemporáneo y memoria histórica por el mismo lapso de tiempo en el que las FARC y el gobierno estuvieron en guerra (más de medio siglo). También decide hacer del piso del mismo una instalación de arte permanente usando el metal proveniente del armamento entregado por la guerrilla.

Con la colaboración del arquitecto Carlos Granada, este espacio inaugurado en 2018 fue construido sobre los restos de una casa colonial del siglo XVII en La Candelaria, un antiguo barrio de la capital. Su nombre hace referencia tanto a este hecho como a lo que queda de una guerra prolongada: no una nación unificada como quisieran los discursos oficiales tanto a favor como en contra del proceso de paz, sino fragmentos. Como señalamos anteriormente, Salcedo evitó expresamente diseñar un monumento épico que hiciera sentir pequeño al espectador. Como en *Shibboleth*, quiso desplazar su mirada hacia abajo. El espacio horizontal es una característica clave de la obra: nos dirigimos hacia arriba para admirar héroes e ideales, pero mirar hacia abajo hace que nos centremos en nuestra conexión personal con el espacio.

Una vez en *Fragmentos*, junto a la entrada encontramos un aviso de la artista tanto en español como en inglés explicando su origen: "Invité a un grupo de mujeres que fueron violadas por diferentes grupos armados para que ellas dieran forma a esta superficie. Durante varios días martillamos el metal para marcar así el cese simbólico de la relación de poder impuesta por las armas. Esta es la primera vez que un acuerdo de paz les permite que las víctimas de violencia sexual participen en la construcción de un espacio que conmemora el fin del conflicto armado". El cartel también enumera los nombres de diecisiete víctimas de violencia sexual creadoras de los moldes en los que se vertió el metal fundido<sup>6</sup>. De esta forma, frente a la necropolítica ejercida por los actores armados gracias al poder de las armas—y también a la biopolítica dominante que relega el cuerpo femenino a la invisibilidad—este espacio plantea que esos mismos cuerpos femeninos lastimados transformen esas armas en un espacio comunitario para el duelo.

Apenas entramos a *Fragmentos*, nos encontramos con las ruinas de la antigua casa colonial con muros de adobe. Paneles de vidrio la separan del nuevo espacio construido junto a ella, creando así una sensación de continuidad entre ambos lugares. Percibimos de inmediato la presencia del pasado y cómo no hay que borrarlo para construir algo nuevo, afirmando así la importancia y fragilidad de la memoria histórica. Al entrar en la nueva construcción y pisar el suelo metálico, inmediatamente sentimos la irregularidad del mismo y la experiencia visceral de una brusca sensación de frío. Caminar sobre él implica saber (y sentir) que estamos caminando sobre 37 toneladas de armas que mataron y lastimaron a miles de personas, conectando directamente nuestros cuerpos con los de las víctimas de la guerra. Así, el acto de caminar se transforma en un acto de duelo a partir de estrategias performativas. En concreto, la conjunción de corporalidad y afectividad en la obra de arte, así como la activación del espacio como punto de encuentro entre la memoria histórica colectiva y la circunstancia personal del espectador, a partir del movimiento. Dicho de otra manera, encarna y recrea para cada visitante, y siempre de manera diferente, una reflexión corporal sobre la necropolítica del conflicto colombiano.

<sup>6</sup> La artista invitó a mujeres que sufrieron abusos por parte del ejército colombiano, las AUC (el principal grupo armado paramilitar de Colombia) y las FARC. Durante este largo conflicto armado, las mujeres de las zonas rurales fueron violadas con frecuencia y utilizadas como esclavas sexuales por los distintos grupos armados.

Por otro lado, si alguien duda de que realmente se haya producido la entrega de armas por parte de las FARC (cuestión en la que todavía insisten muchos colombianos que quieren desacreditar el Proceso de Paz), justo al lado de la entrada se ubica una sala en la que continuamente se proyecta un documental en el que se muestra de forma detallada cómo la policía colombiana recibió el armamento de las FARC bajo la supervisión de la ONU, así como el proceso de elaboración de las baldosas de metal. También incluye entrevistas con personal de la policía y con las mujeres que moldearon el metal, al igual que datos específicos e impresionantes tomas aéreas del proceso de fundición.

La variedad de acentos regionales, tonos de piel y formas de vestir de estas mujeres evidencia que provienen de diversas áreas del país. Sus palabras enfatizan la sensación de alivio que sintieron al ver derretirse todas estas armas, así como el horror de ser tratadas como trofeos de guerra para humillar al oponente y tener que permanecer en silencio durante muchos años porque nadie quiso escucharlas, lo cual apunta al patriarcalismo dominante que se entrelaza tanto con la indiferencia del gobierno como con la de la gran mayoría de la sociedad civil en las ciudades que no vivieron la guerra de primera mano.

En cuanto al procesamiento del dolor, una de ellas explica que cuando fue por primera vez a Bogotá y comenzó a martillar el metal en grupo, era como tener un arma porque sonaba como un tiroteo, de modo que lo hacía con rabia. Otra menciona que al notar cómo se arrugaban las láminas, se dio cuenta de que los cuerpos de las mujeres eran como el papel de los billetes: "a pesar de ser arrugadas y maltratadas, las mujeres nunca pierden su valor". Varias señalan que a medida que siguieron trabajando (en un proceso que involucró la asesoría de un equipo de psicólogos), empezaron a darse cuenta de la posibilidad de encontrar la paz en el perdón, pero con justicia y sin olvido.

Al entrevistar al artista Luis Fernando Benavides, cuyo trabajo también ha abordado la violencia en Colombia durante los últimos 20 años, este señaló que un logro importante de *Fragmentos* es haber incorporado a estas mujeres, pues esa acción cuestiona la idea de que el objetivo del arte es una experiencia puramente estética. Según él, a lo largo de la historia del arte occidental los artistas a menudo se han contentado con representar y explotar el dolor de los demás manteniendo la distancia, como es el conocido caso de la obra de Fernando Botero sobre la violencia, desde su cuadro sobre la muerte de Pablo Escobar hasta su serie sobre Abu Ghraib<sup>7</sup>.

Benavides también señaló, sobre el carácter fuertemente centralista de Colombia, que no solo la gente en los centros urbanos generalmente opta por ignorar las consecuencias de la guerra, sino que muchos ciudadanos de bajos recursos no tienen un acceso mínimo a la educación y tampoco a información fidedigna básica sobre los efectos de la guerra y sobre el Proceso de Paz. En este sentido, *Fragmentos* es importante no solo por su carácter gratuito (pues hay otros museos y

<sup>7</sup>Incluso si las pinturas de la serie Abu Ghraib no están a la venta, la brecha entre arte y realidad política es evidente. En términos del estilo de Botero, de los hechos históricos ni siquiera ha surgido una nueva forma de expresión. Un claro ejemplo de lo contrario (arte profundamente entrelazado con su época) son *Los desastres de guerra* y las *Pinturas negras* de Francisco de Goya.

centros culturales que también lo son), sino porque constituye un espacio de arte contemporáneo que contextualiza la experiencia de la guerra en las zonas rurales desde visiones silenciadas y la conecta con la de cualquier espectador colombiano (e incluso extranjero), incluso aquellos que, si fueran a un museo de arte contemporáneo, probablemente sentirían que esas obras no les dicen absolutamente nada.

Coincidimos con la valoración de Benavides de que *Fragmentos* cuestiona la separación entre estética y política al involucrar la experiencia y la agencia de las mujeres víctimas de violencia sexual, la reacción corporal y la reflexión de los espectadores (que pueden saber mucho o poco sobre el conflicto), así como la memoria histórica y el arte contemporáneo. Así, esta obra va más allá de las jerarquías sociales y culturales prevalentes al difuminar la división entre la “alta” cultura, es decir, el arte hecho para especialistas y por especialistas (el artista, los críticos, los académicos y las personas cultas), y las dimensiones tanto sociopolíticas como individuales de la memoria histórica. Salcedo retoma y amplía la práctica de Joseph Beuys, en el sentido de modificar el espacio para detonar acciones que requieren un proceso a lo largo del tiempo, con el objetivo de afectar tanto al artista como a los espectadores y a su sociedad, y así mostrar cómo la vida cotidiana y el arte en realidad no están separados (STACHELHAUS, 1990). De hecho, *Fragmentos* está ubicado en el corazón del centro del poder en Colombia: cerca de la casa presidencial y de las principales oficinas gubernamentales.

El mismo año de la inauguración de *Fragmentos* (2018), Iván Duque, fiel seguidor del exmandatario Álvaro Uribe—quien es el más ferviente opositor del proceso de paz—fue elegido presidente. Como vimos en la sección sobre las Cantadoras de Pogue, si bien la violencia ha disminuido como resultado de los Acuerdos, líderes y lideresas sociales, lo mismo que civiles, periodistas y numerosos desmovilizados de las FARC, siguen siendo amenazados y asesinados por agentes de la ultraderecha relacionados directa o indirectamente con el gobierno, grupos paramilitares como las Autodefensas Gaitanistas (o Cartel del Golfo), la guerrilla del ELN y disidentes de las FARC que decidieron no seguir los Acuerdos de Paz. Estos actores están llenando el vacío dejado por anteriores grupos armados y frente a la renovada necropolítica de negligencia por parte del gobierno, están amenazando a la población civil en zonas marginadas del país. A esto hay que sumarle la clara intención del actual presidente para desacreditar los Acuerdos de Paz, por lo que su obligación de proteger a las víctimas se limita al ofrecimiento de palabras huecas para ocultar la ausencia de medidas efectivas de protección.

En este contexto, cabe preguntarse sobre el sentido de *Fragmentos*. Por un lado, como afirma Mark Rinaldi, es un trabajo de memoria y arte colectivos, no solo de Salcedo, de Granada, de los obreros que lo construyeron y de los artistas que allí exponen, sino de las mujeres participantes, de los excombatientes que cedieron sus armas y nosotros podríamos añadir, de los mismos Acuerdos de Paz. Aunque la violencia no se haya detenido del todo, como espacio performativo permanente, *Fragmentos* atestigua la existencia de un proceso colectivo para lograrlo, así como la importancia de seguirlo intentando a pesar de las dificultades y fracasos. (RINALDI, 2019)



Por otra parte, aun cuando la polarización y demonización extrema del oponente en el debate político en Colombia siguen estando vigentes y el gobierno actual está tratando de socavar de todas las formas posibles los mecanismos implementados por el Acuerdo de Paz, *Fragmentos* permite experimentar que la guerra se detuvo, así fuera transitoriamente, y que las víctimas fueron incluidas en la conversación nacional, aunque sus derechos nuevamente se encuentren amenazados. De igual forma, atestigua la importancia de que aquellos colombianos que pueden no haber sufrido directamente las consecuencias de la guerra se involucren activamente en el proceso nacional de duelo y de memoria histórica.

### **A modo de conclusión:**

Las cantadoras de Pogue trabajan dentro de la tradición alabao para intentar reparar profundas fracturas en la vida y la memoria comunitarias, debido a la imposibilidad de mantener ritos funerarios ancestrales. Así, desde las tradiciones colectivas locales proyectan sus reclamos al exterior de la comunidad en el escenario nacional (e internacional). De forma semejante, si bien *Fragmentos* nace dentro de las premisas del arte contemporáneo, se centra en una guerra librada principalmente en las zonas rurales del país e ignorada en los principales centros urbanos de Colombia, con el fin de recuperar y procesar hechos traumáticos de la memoria colectiva, particularmente en lo que respecta a la experiencia de mujeres víctimas de violencia sexual en todo el país. Ambas prácticas se basan principalmente en las perspectivas de sujetos femeninos que, a través de prácticas performativas, movilizan activamente la memoria del conflicto armado hacia vivencias colectivas que han sido - y siguen siendo - silenciadas en los medios y el discurso oficial.

Estas prácticas no toman partido ideológico frente a la violencia, ni asumen una perspectiva moralista, nacionalista o triunfalista sobre la misma. Por el contrario, parten de los despojos de la necropolítica imperante, de los cuerpos ausentes y lastimados, así como de la destrucción de las formas de cohesión social, para nombrar lo innombrable desde prácticas artísticas que operan a contracorriente de una sociedad que continúa relegándolas al limbo.

En este artículo quisimos destacar dos prácticas artísticas que no pueden separarse de la práctica política, particularmente en países como Colombia donde el terror generalizado sigue determinando la vida diaria de miles de personas. En este contexto, ambas activan la memoria histórica y la presentan como un sitio de tensión. Expresan la necesidad humana de reinventar lo humano desde los despojos de la necropolítica, o como afirma Ana Longoni sobre Roberto Amigo, de "reinventar la política desde cuerpos desarmados e indefensos, para enfrentar el terror".

## **Referencias**

AGAMBEN, Giorgio. *El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, 1998.

ALZATE, Gastón.; OLANDER, Marcia. "Absence and Pain in the Work of Doris Salcedo

and Rosemberg Sandoval." **South Central Review**, vol. 30, no. 3, 2013, pp. 5-20.

ARANGO MELO, Ana. **Velo que Bonito. Prácticas y saberes sonoro-corporales de la primera infancia en la población afro-chocoana**. Ministerio de Cultura, 2014.

BASUALDO, Carlos. "Interview." **Doris Salcedo**. Editado por Nancy Princenthal, Carlos Basualdo, y Andreas Husseyn, Phaidon Press, 2000. pp. 6-35.

BENAVIDES, Luis Fernando. Entrevista de Paola Marín y Gastón Alzate, 6 de junio de 2020.

BHARUCHA, Rustom. **Performance and Terror**. Routledge, 2014. Terror y performance. Traducción de Paola Marín. Edición a cargo de Gastón Alzate. Ediciones KARPA. Los Ángeles, 2017. Disponible en <<https://www.calstatela.edu/al/karpa/r-bharucha-terror-y-performance-portada>>

BOTERO, Jerónimo.; VERGARA-FIGUEROA, Aurora. "Cantando el territorio". Latin American Studies Association Congress. 23 de mayo de 2018. Barcelona. Conferencia.

BUTLER, Judith. **Conferencia magistral. Encuentro Hemisférico de Performance y Política en la UNAM**. 13 de junio de 2019. Ciudad de México.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought**. Routledge, 2002.

DE LA TORRE, Gonzalo. "Presentación del CD Alabaos." Quibdó. 2005. Informe del Grupo de Memoria Histórica: Bojayá, la guerra sin fin. Coordinación de Gonzalo Sánchez. Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2010.

HOOKS, Bell. **Teaching to Transgress**. Routledge, 1994.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. Routledge, 2002.

MAYA, Adriana. "África: legados espirituales en La Nueva Granada, siglo XVII." **Historia Crítica** vol. 12, no. 1, 1996, pp. 29-41.

MBEMBE, Achille. **Necropolitics**. Duke University Press, 2019.

LONGONI, Ana. "Perder la forma humana." **Cartografías críticas I**. Ed. by Ileana Diéguez, Paola Marín, and Gastón Alzate. Karpa, 2018, [www.calstatela.edu/al/karpa/longoni](http://www.calstatela.edu/al/karpa/longoni).

RINALDI, Ray Mark. "A Peace Monument in Colombia is Caught in a Crossfire." **The New York Times**, 23 de octubre de 2019. Web.

STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beauys**. Traducción al español de Joan Godo Costa. Parsifal Ediciones, 1990.

**Uno a Uno: Bojayá, una memoria atrasada**. Documental. Diócesis de Quibdó y PA-ZIPAZ, 2019, Disponible en <[www.youtube.com/watch?v=KmzOJ1y-S4g](http://www.youtube.com/watch?v=KmzOJ1y-S4g)>. (20:45).

VALENCIA CÁIZAMO, Nelly. **Alabaos y Chigualos-gualíes del Chocó traídos al escenario recitalístico del cantante lírico**. 2015. Universidad EAFIT Medellín. Tesis de Maestría en Música dirigida por Gustavo Yepes. Disponible en: <[https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/8048/Nelly\\_ValenciaCaizamo\\_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/8048/Nelly_ValenciaCaizamo_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y)>

VERGARA-FIGUEROA, Aurora. **Suffering While Black. Resistance Amid Deracination. Afrodescendant Resistance to Deracination in Colombia**. Palgrave McMillan, 2018, pp. 69-80.

**VOCES de Resistencia: Cantadoras de Pogue**. CD y documental en DVD. Centro de Estudios Afrodiaspóricos de la Universidad ICESI y Fundación Ford. 2016-2017. (27:23).