

Alfredo Gómez Muller

Cátedra «Manuel Ancízar» - Universidad Nacional de Colombia

22 de agosto de 2009

## **Arte y memoria de la inhumanidad: acerca de un olvido de arena**

### **1. Arte y Memoria**

Ante la inhumanidad perpetrada, las sociedades elaboran siempre estrategias de apropiación o de asimilación de lo pasado, que no es algo inerte. La relación al pasado que suponen estas políticas del pasado no es algo que se decide caprichosamente establecer o no: se trata más bien de una estructura de la subjetividad, que las filosofías existenciales de la primera mitad del siglo XX caracterizaron como temporalidad, y que viene siendo estudiada por las teorías modernas de la subjetividad. Lejos de ser arbitraria, esta relación al pasado aparece como una necesidad antropológica que, como tal, evidencia lo absurdo del imperativo de olvidar: sea cual fuere su intención, o su mal-intención, tal imperativo pertenece a lo que Paul Ricœur denominaba «abusos del olvido»<sup>1</sup>. La relación al pasado que permite resignificar lo pasado es condición para el desarrollo de la subjetividad, cuyo fluir adquiere sentido en la medida en que entrelaza la multiplicidad de las vivencias, incluyendo aquellas que son destructoras de la humanidad propia y de la humanidad del otro –y acaso sobre todo éstas. No se trata, evidentemente, de encerrarse en el pasado, o de caer en

---

<sup>1</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Éditions du Seuil, 2000, p. 579.

un «exceso» de la memoria, como lo pretenden algunos tribunales que desearían imponer políticas del olvido de la inhumanidad, tanto a la sociedad-víctima como a las víctimas directas. No se trata de rechazar el olvido como tal, pues el olvido es parte del trabajo de la memoria, que implica siempre una selección de la materia del pasado. Como la memoria, el olvido –un cierto olvido– es condición para el desarrollo de la subjetividad; necesitamos olvidar ciertas cosas para poder vivir. De lo que se trata es de conferir significado a un pasado o, más precisamente, a un determinado hecho, a un determinado estado de cosas o a una determinada situación pasada, asignándoles un lugar en la vida subjetiva y social –sabiendo que toda vida subjetiva es social. Ese lugar, o este significado, es básicamente el de la inhumanidad y la antihumanidad, entendidas como negación de la humanidad efectiva y posible. Pero esta materia del pasado que significamos como inhumanidad se distingue de toda otra vivencia del pasado – de todo hecho, estado de cosas o situación pasada– por una característica fundamental: su olvido es en cierto modo insoportable para la subjetividad y la sociedad. La inhumanidad perpetrada es de alguna manera «inolvidable», en el sentido de que su olvido tiende a imposibilitar la vida social y la personalización de las subjetividades. Para vivir, que es siempre vivir en sociedad, necesitamos poder contar de un reconocimiento social de la inhumanidad, tanto de aquella de la que hemos sido víctimas directas como de aquella de la que somos víctimas en tanto que miembros de una sociedad en donde se victimiza –una sociedad que produce víctimas de inhumanidad. Este reconocimiento social y público de la inhumanidad en tanto que tal nos proporciona un punto de orientación de base para la práctica social<sup>2</sup>, que se articula reconstruyendo incesantemente la distinción entre lo humano y lo inhumano.

---

<sup>2</sup> Ver: Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, París, Éditions du Cerf, 2000, p. 161-170 (edición original en alemán: 1992).

Para poder llegar a ser público, el reconocimiento memorial de la inhumanidad perpetrada requiere *lenguajes*, esto es, formas específicas de expresión, de representación y de conceptualización. Estos lenguajes pueden revestir formas muy diversas: narrativa, artística, poética, teórica, religiosa, y pueden también asociarse en monumentos, memoriales, museos y prácticas de la memoria. Entre ellos, el arte, entendido más allá de la oposición entre arte «popular» y arte «académico», ocupa un lugar socialmente muy significativo. En América Latina, desde los últimos años, la relación entre arte y memoria viene siendo objeto de diversos encuentros y publicaciones, en particular en los países del cono sur que, después de salir de las dictaduras militares, intentan perfilar, con mayor o menor decisión, políticas de la memoria<sup>3</sup>. En estos encuentros y estudios, que hasta ahora han tenido en general un valor más bien testimonial y descriptivo que analítico y teórico, se ha señalado algunos aspectos relativos a la función del arte en los procesos sociales de construcción de la memoria de la inhumanidad pasada. Refiriéndose a la experiencia argentina y al arte contemporáneo, Florencia Battiti, productora artística del Parque de la Memoria de Buenos Aires, destaca en particular dos de estos aspectos :

a) Función de transmisión intergeneracional de una memoria específica, referida a un hecho producido en un espacio y un tiempo determinados: el arte contemporáneo puede ser instrumento de «...transmisión de la experiencia de la última dictadura a las futuras generaciones»<sup>4</sup>. Como la historia, la literatura y el análisis teórico, las producciones estéticas pueden crear un vínculo entre el

---

<sup>3</sup> Entre ellos, el Encuentro internacional «Memorias del horror. Tensiones entre la palabra y la imagen», México, D.F., septiembre de 2005, así como el Encuentro internacional «El arte como representación de la memoria del terror», Buenos Aires, noviembre de 2005. Una compilación parcial de las intervenciones realizadas en estos dos encuentros se encuentra en el libro de Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (eds), *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires y México, Editorial Gorla y Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, 477 p + anexo de imágenes.

<sup>4</sup> Florencia Battiti, «Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura», en: *Políticas de la memoria...*, p. 319.

pasado, el presente y el futuro, contribuyendo así a la integración de la experiencia humana y, en la medida en que integrar y relacionar es producir inteligibilidad, contribuyendo a la producción humana de sentido. Al mismo tiempo, dado que el contenido de la memoria transmitida es la inhumanidad perpetrada, y no cualquier otro contenido, el arte contribuye a la tarea ética de deslindar lo humano de lo inhumano, es decir, contribuye a la producción humana y (re)memorativa de valor.

b) Función de crítica de la memoria establecida : «algunas producciones de arte contemporáneo operan como herramientas valiosas para la puesta en crisis de la "memoria habitual", esa memoria rutinaria y sin reflexión»<sup>5</sup>; «...ciertas elaboraciones estéticas pueden operar como disparadores de un acto de memoria crítica (*ibid*). El arte no sólo transmite memoria, es decir, memorias de hechos específicos; también «trabaja» la memoria como tal, desencadenando dudas y perplejidades, abriendo distancias frente a las significaciones y significados establecidos. Al igual que una cierta literatura y poesía, una cierta filosofía y una cierta teoría, la «experiencia estética activa» proporciona «un ámbito propicio para socavar certidumbres e inaugurar nuevos espacios de reflexión» (*ibid*). Lo que Battiti denomina *memoria crítica* es una memoria pensante, que integra la reflexión crítica y que, a través de este ejercicio de racionalidad, se deconstruye y reconstruye, se transforma y recrea sin cesar. Battiti, no obstante, parece mantenerse dentro de la dicotomía tradicional entre la *aisthesis* (sensación, asociada a pasividad) y el *logos* (razonar, asociado a la actividad): la obra de arte o la experiencia estética es *disparador* de un pensar, pero no es pensar en sí misma; es un *ámbito* propicio para la reflexión, pero no es reflexión. La experiencia estética sólo sería un «instrumento de reflexión crítica» (*ibid.*, p. 319) en tanto que circunstancia desencadenante del pensar, pero no sería ella

---

<sup>5</sup> Florencia Battiti, «Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de la postdictadura», en: *Políticas de la memoria...*, p. 310.

misma un pensar. Pero, ¿por qué lo estético puede «disparar» la reflexión, o ser «ámbito propicio» para el pensar crítico? Un estudio sobre las condiciones de posibilidad de este disparar y de esta ambientación propicia podría tal vez conducirnos a «socavar» igualmente la dicotomía establecida entre la *aisthesis* y el *logos*, invitándonos a repensar el propio significado de la «experiencia estética», de tal manera que en ella lo estético sea indisociable del pensar crítico y, con él, de lo ético y lo político. Correlativamente, tal estudio podría indicarnos que el pensar crítico es indisociable de una cierta *aisthesis*, que se expresa como sentimiento de indignación o conciencia sensible de lo intolerable. Esta reflexión crítica se distingue de la reflexión que pretende encasillar lo sensible y la singularidad en lo general establecido, como la reflexión de un cierto crítico de arte que Mikel Dufrenne describe no sin cierta ironía : «Mire usted, este objeto está construido según los principios del materialismo dialéctico...He aquí algo que ilustra bien la psicología de la forma...¿Ha visto usted cómo la estructura narrativa es instaurada aquí luego de haber sido interrumpida allá?»<sup>6</sup>. Dufrenne distingue este tipo de función reflexiva de la *función crítica*, que tiene precisamente como efecto la puesta en crisis de tal reflexión: la función crítica «...denuncia el carácter represivo del discurso haciendo aparecer lo que este discurso reprime» (*ibid.*, p. 10), que Dufrenne denomina «energía de un proceso primario» y que podríamos designar, por nuestra parte, como proceso de singularización humanizadora.

La reflexión crítica sobre la relación entre el arte y la memoria de la inhumanidad perpetrada se presenta así como un camino para un replanteamiento teórico del problema de la relación entre arte y política o entre estética y ética, que remite, a un nivel más fundamental, al de la relación entre *aisthesis* y *logos*, o, en términos más modernos, entre lo imaginario y la racionalidad práctica. Por otra parte, esta reflexión crítica se despliega

---

<sup>6</sup> Mikel Dufrenne, *Art et politique*, París, U.G.E., colección «10-18», 1974, p. 9.

igualmente como ejercicio interpretativo de obras particulares, capaz de proporcionar el material empírico de base para la teorización de la relación entre arte, memoria de lo inhumano y política. Desde esta última perspectiva hermenéutica, quisiéramos proponer aquí algunas pistas para la exploración de una creación artística que aborda explícitamente el tema de la memoria. No de la memoria de tal o cual hecho particular, sino de la memoria como tal. La obra no se centra sobre un objeto específico de la memoria (tal masacre, tales hechos), sino más bien sobre el acto mismo de (re)memorar en un contexto social y político donde la memoria ha sido o pretende ser enterrada. Esta obra, que se intitula *Olvido de arena* y fue realizada en 2005, tiene desde el punto de vista analítico, un doble interés: por una parte, el hecho de centrarse precisamente en la memoria de la inhumanidad como tal, es decir, de poner en juego el significado y sentido de la memoria de lo inhumano; por otra, se trata de una obra en la cual la experiencia estética y el pensar crítico, expresado en un lenguaje simbólico, resultan indisociables. Su autor, Mario Opazo, es un artista cuya experiencia tiene raíces a la vez en Colombia y en Chile: nacido en 1969 en Chile, y exilado con su familia en Colombia a la edad de 17 años para huir del terrorismo militar en su país de origen, Opazo hace de la memoria y de la relación al pasado no sólo un «tema», sino una *conducta creativa* y hasta un «material» de creación. Su primera obra, *Transición*, creada a los 22 años, está hecha con fragmentos materiales de pasado (fotos y documentos escolares), que invitan a una experiencia común del pasado. *Olvido de arena*, que se presenta como una performance filmada en color de 6.41 minutos, pensada inicialmente como elemento de una instalación, se inscribe en la serie de creaciones que el artista designa, en sus propios términos, como *gestos micropolíticos*, esto es, producciones en las cuales el autor expresa y afirma su posición política crítica frente a la sociedad y el mundo en que vive<sup>7</sup>. Los «gestos micropolíticos» de

---

<sup>7</sup> Mario Opazo : entrevista con Angélica Mateus Mora, París, 6 de diciembre de 2008 (inédita).

Opazo, que se podrían relacionar en cierto sentido con la política de las «micrologías»<sup>8</sup> de Lyotard –por su posición crítica frente a la «macropolítica» o las «macrologías» basadas en el principio de una universalidad ficticia–, se ajustan a su concepción general del arte, que no disocia lo estético de lo ético. En la perspectiva de Opazo, el arte no se reduce a la destreza y habilidad técnica: el arte es primordialmente una manera de conducirse en el mundo y ante el mundo, definida por la creatividad; el arte es ante todo «conducta creativa», movida por una «voluntad creativa» que es respuesta a las exigencias que plantea el «estado del planeta»<sup>9</sup>. Lo propio de esta relación creadora con el mundo y la sociedad es producir una mirada «tierna» sobre la vulnerabilidad de lo humano y de su mundo: una mirada que nos invita a «mirar amorosamente el planeta», a cuidarlo y protegerlo de la destrucción producida por la irracionalidad del sistema imperante. El arte no es una práctica puramente autoreferencial, y la obra no se agota en la referencia a sí mismo de un sujeto autárquico: según Opazo, sólo hay obra de arte cuando se pasa «...del ámbito privado, de una experiencia cerrada, a una experiencia pública»: la obra exige «cerrar el ciclo del lenguaje, que es llegar a la comunión, establecer ese vínculo con el otro, y hacerse público en un ámbito de exposición» (*ibid*). Opazo pertenece a la generación de artistas que, como lo señala María Angélica Melendi, busca «aproximarse nuevamente a lo real», cuestionar la fractura entre el arte y la sociedad, reintroducir lo narrativo y lo testimonial<sup>10</sup>.

Nuestro propósito aquí no es de ninguna manera el de ofrecer el significado «justo» de la obra que, como toda obra estética, queda abierta a multiplicidad de interpretaciones. Partiendo del reconocimiento de su valor no

---

<sup>8</sup> Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1986. p. 115-150.

<sup>9</sup> Mario Opazo : entrevista citada con Angélica Mateus Mora.

<sup>10</sup> María Angélica Melendi, «Tumbas de papel. Estrategias del arte (y de la memoria) en una era de catástrofes», en: *Políticas de la memoria...*, p. 296.

sólo estético –que no pretendemos abordar aquí– sino reflexivo-crítico, se trata más bien de recoger la invitación a reflexionar ética y políticamente que la obra nos hace y, atendiendo a su carácter de *gesto micropolítico*, de someter esta reflexión a la discusión y el intercambio. Organizaremos esta reflexión en tres momentos, en los que trataremos de las simbólicas del fluir y de la acción, de lo enterrado y desenterrado, y del (re)memorar como humanización del puro fluir de la temporalidad y del acontecer histórico. Esta reflexión debe ser precedida de una breve indicación del contexto ético y político de la creación de la obra y de una sinopsis.

## **2. El contexto ético y político de *Olvido de arena***

En Colombia, el conflicto ético y político en torno de la memoria de la inhumanidad adquiere una dimensión social más amplia desde la década de 2000, en particular a raíz del proceso de negociación entre el Gobierno y los grupos paramilitares, que se inicia en agosto de 2003 con el proyecto de *Alternatividad penal* y culmina en julio de 2005 con la promulgación de la *Ley de Justicia y Paz* (Ley 975). Para las asociaciones de víctimas, como para muchas organizaciones nacionales e internacionales de defensa de los derechos humanos y diversos analistas, esta Ley, lejos de encaminarse hacia sus objetivos explícitos de verdad, justicia y reparación, promueve el ocultamiento, la impunidad y la no reparación, ni material ni simbólica, de las víctimas, o de la mayor parte de ellas. Según estos actores sociales, la exigencia de un reconocimiento público de la memoria de las víctimas y de la inhumanidad perpetrada, que constituye lo esencial de la reparación simbólica, es prácticamente ignorada en los mecanismos de aplicación de la Ley. De este modo, se va perfilando en lo público un conflicto ético-político y un debate teórico en el que se van produciendo dos posiciones: por un lado, la de quienes

tienden a justificar, de manera implícita o explícita, formas de una política del olvido o del «perdón», descrito como la condición fundamental para llegar a una supuesta «reconciliación»<sup>11</sup>; por otro, la de las asociaciones de víctimas y los sectores de la sociedad civil que propugnan una «ética civilista», y que promueven una política de la memoria, entendiendo que sólo desde la memoria compartida de lo inhumano se puede reconstruir la paz y el vínculo social; así, el II Encuentro Nacional de Víctimas de Crímenes de Lesa Humanidad se reúne en junio de 2005, y crea el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado (MOVICE), que exige la «recuperación de la memoria histórica» y propone una serie de acciones para el rescate de la memoria de las víctimas y la memoria de la inhumanidad perpetrada (galerías de la memoria, monumentos, libros, videos...). El carácter marcadamente dual de esta oposición remite sin duda al hecho de que, en materia de memoria, no pueden existir posiciones intermedias ni cuantificación de cuotas admisibles de memoria.

Este conflicto ético y político entre las políticas del olvido y las políticas de la memoria se desarrolla por lo demás en un contexto de extrema precariedad de lo político, que supone el diálogo con el adversario y la efectividad de un espacio público. Esta condición de lo político parece no poder cumplirse desde los supuestos del no-diálogo con la insurgencia y de la forma de «seguridad democrática» promovida desde 2002 por el gobierno colombiano. La política de «seguridad democrática» tiende, en su implementación efectiva, a configurar lo político en general según un esquema binario *amigo del gobierno / enemigo del gobierno*, que es asimilado por la propaganda oficial a la antinomia *democracia / terrorismo*<sup>12</sup>. Esta extrema simplificación de lo político, que corresponde a lo

---

<sup>11</sup> Hemos descrito y analizado algunas expresiones de esta política del olvido en Colombia en nuestro libro *La reconstrucción de Colombia*, Medellín, La Carreta Editores, 2008, en particular p. 29-39.

<sup>12</sup> La relación entre este esquema binario y la distinción amigo-enemigo establecida por Carl Schmitt es evocada por Leopoldo Múnera Ruiz en su estudio: «Procesos de paz con actores armados ilegales y pro-sistémicos», publicado en: *Revista Pensamiento Jurídico*, n° 17 :

que se ha podido llamar el «grado cero de la política»<sup>13</sup>, tiende a excluir del espacio público toda disidencia o manifestación crítica, que es asociada al «terrorismo». Así, desde 2002, numerosos periodistas, académicos, miembros de la oposición política, organismos de derechos humanos y representantes de diversos movimientos sociales han sido objeto de señalamientos públicos –se puede recordar por ejemplo las acusaciones oficiales contra la Plataforma Colombiana de Derechos Humanos, Democracia y Desarrollo, luego de la publicación por parte de ésta del informe *El Embrujo autoritario*, en septiembre de 2003. En este contexto de desmoronamiento del espacio público, en el que la amenaza y el señalamiento son formas discursivas de la violencia, se sigue desarrollando la violencia llamada física: durante el periodo que evocamos aquí, y que corresponde al primer mandato de Uribe Vélez (2002-2006) son ejecutadas fuera de combate o detenidas-desaparecidas 11.292 personas, lo cual da un promedio anual de 2823 víctimas<sup>14</sup>. El porcentaje de estos casos atribuible a los agentes estatales aumenta de 73% con respecto al periodo 1996-2002, mientras que los casos atribuibles a la guerrilla y a los paramilitares disminuyen (*ibid*). En el transcurso de los tres primeros años del mismo periodo, el número de desplazamientos por la violencia es de 289.813 personas, hasta llegar a finales de 2007 a una cifra cercana a los cuatro millones de desplazados forzados<sup>15</sup>. *Olvido de arena* es realizado en 2005, en el mismo año en que se promulga la Ley de Justicia y Paz y se crea el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado.

---

*Comentarios sobre la Ley de Justicia y Paz*, Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, UNAL, noviembre-diciembre de 2006, p. 93.

<sup>13</sup> Leopoldo Múnera, «Colombia: el grado cero de la política» (manuscrito inédito).

<sup>14</sup> Comisión Colombiana de Juristas, «Colombia 2002-2006: Situación de derechos humanos y derecho humanitario», Bogotá, Comisión Colombiana de Juristas, 2006, p. 2.

<sup>15</sup> Ver: <http://www.codhes.org/Info/despl-trimestre.htm>, y el artículo citado de L. Munera.

### 3. Sinopsis

En una playa desierta, al borde de un río, aparece un hombre que carga una caja de madera, sin tapa, y una pala. Se escucha el murmullo del agua que fluye. El hombre deposita la caja en el suelo y comienza a cavar, arrodillado en la arena. Cuando el hueco es suficientemente profundo, el hombre introduce en él la caja de madera, a la manera de un ataúd ; en este momento cesa el sonido del fluir del agua y sólo se escucha el silencio. La caja que el hombre entierra parece no contener nada. El sonido reaparece cuando el hombre comienza a cubrir y llenar la caja de arena, y cesa de nuevo en el momento en que la caja queda totalmente sepultada en la arena, cuya superficie el hombre alisa cuidadosamente con el dorso de la pala. Vuelve a reaparecer el murmullo del agua cuando el hombre escribe sobre un rectángulo, en la superficie de arena alisada, la palabra «Olvido». El plano siguiente ofrece una perspectiva general en la que aparece el rincón de playa donde se ha enterrado la caja –con la palabra «Olvido» escrita con letras mayúsculas–, el río y, al fondo, la vegetación de la ribera opuesta. El hombre que ha enterrado la caja no aparece en este plano. En el plano siguiente, separado del anterior por un fundido en negro, el hombre regresa, se arrodilla ante el rectángulo que lleva la inscripción «Olvido», y, con delicadeza y cuidado, comienza a desenterrar la caja. Al quedar totalmente desenterrada, se interrumpe de nuevo el murmullo del agua, y, rodeado de un silencio general, el hombre extrae la caja del hueco, la carga con su contenido de arena, se marcha del lugar y desaparece. Al final queda la imagen del rincón de playa, con la arena removida y la pala plantada en la arena; al fondo se ve el río que continua fluyendo, y la vegetación de sus dos riberas.

#### 4. Simbólicas del fluir y de la acción

De entrada, la obra nos sitúa en otro plano que en el de la banalidad de lo cotidiano: desde la perspectiva del quehacer cotidiano, la acción de enterrar una caja vacía para luego desenterrarla llena de arena parece de entrada absurda; si quisiéramos acarrear arena, emplearíamos sin duda métodos más prácticos. Las secuencias de la obra no pretenden describir una acción de la vida cotidiana, a pesar de que presentan una serie limitada de elementos, lugares, actos y objetos que pueden ser comunes en lo cotidiano: arena, agua, playas, ríos, cavar, enterrar, desenterrar, cajas, palas. Si aceptamos reconocer que el encadenamiento de secuencias *dice* algo, es decir, tiene un sentido, los elementos, lugares, sonidos, actos y objetos que aparecen en ellas deben tener un significado que trasciende los significados generalmente establecidos en lo cotidiano. Deben ser elementos de un lenguaje otro, más allá de lo utilitario y lo pragmático. Lo inicial de la obra, que comprende lo que la introduce o hace presente así como la apertura de la presencia misma de la obra, sugiere de entrada el género y contenido de este lenguaje.

El título de la obra, que forma parte de los elementos que la hacen presente y que corresponden a lo que Gérard Genette, refiriéndose a la obra escrita, denomina el *paratexto*<sup>16</sup>, es: «Olvido de arena». El título dice que la obra trata del olvido, es decir, de una realidad mental que es indisociable de la memoria. Por otro lado, el plano inicial que abre la serie de secuencias muestra un río fluyendo mientras que, en el plano sonoro, se escucha el murmullo continuo del fluir del agua entre las piedras. La apertura de la obra muestra el fluir, mientras que su título señala el olvido, es decir, la indisociable unidad olvido-memoria. Entre lo que muestra la apertura del film –el fluir– y lo que indica el «parafilm» –el olvido que va siempre referido a la memoria– existe una

---

<sup>16</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7. Según Genette, el título forma parte de las producciones, verbales o no, que presentan el texto, tanto en el sentido habitual de «presentar» como en el sentido fuerte de «...rendre présent, (...) assurer sa présence au monde».

relación simbólica: partiendo de la analogía entre el fluir del elemento líquido y el fluir de los recuerdos, se ha podido decir que el río simboliza la memoria; así por ejemplo, el escultor Horst Hoheisel, autor de diversas obras de contenido memorial en varios países, ha dicho que, en Argentina, el «Río de la Plata es el monumento a los desaparecidos»: en el río, precisa, «...vi la memoria fluyendo. Ella es el río y nosotros tratamos permanentemente de pescar en ella por el pasado. (...) La memoria es el propio río con su movimiento permanente», del cual somos parte «todos nosotros»<sup>17</sup>. Utilizando la simbólica del fluir al inicio de la performance, Opazo señala de entrada que el lenguaje de este «gesto micropolítico», hecho de imágenes en movimiento y sonido, es simbólico. Tratándose de un lenguaje no convencional, que puede incluso llegar a exceder el convencionalismo de la simbólica establecida y crear no sólo nuevas expresiones simbólicas sino también nuevas relaciones entre el símbolo y lo simbolizado, la posibilidad de entenderlo supone la búsqueda de claves de interpretación.

Para esta búsqueda, no cabe una metodología meramente analítica (desmembrar cada elemento de la performance, para examinar enseguida su significado «simbólico»), la cual supone una concepción estática y apriorística de los contenidos simbólicos –como la que sostiene a muchos de los llamados «diccionarios de símbolos». Desde Kant por lo menos, sabemos que en toda verdadera investigación, la metodología para acceder a lo que se busca debe partir en cierto modo de la naturaleza misma de lo que se busca. El primer paso metodológico para establecer las claves de interpretación que buscamos nos indica que debemos partir de las «cosas mismas», según la consigna de la fenomenología moderna. En nuestro caso, la cosa misma es la performance, esto

---

<sup>17</sup> Horst Hoheisel, «Algunas reflexiones acerca del arte de la memoria y la memoria del arte», en: Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (eds), *Políticas de la memoria...*, p. 123. Entre las obras de Hoheisel se cuentan memoriales en los campos de exterminio de Buchenwald y Mauthausen, así como en diversas partes de Sudamérica. En el Río de la Plata, Hoheisel propuso instalar en el medio del río un poste de alumbrado del Parque de la Memoria, para orientar la luz hacia el río.

es, un modelo de creación artística cuyo nombre de origen inglés significa, en castellano, realización o cumplimiento de una acción. Es pues desde la acción, y no desde lo nocional abstracto, que debemos indagar por posibles claves de interpretación para entender esa serie de secuencias que, desde el punto de vista del quehacer cotidiano, pueden aparecer como absurdas. La metodología que buscamos corresponde en lo esencial a la práctica de lo que Sartre denominaba *filosofía dramática*, es decir, una filosofía que considera al ser humano como sujeto actuante o como agente que «produce y juega su drama»<sup>18</sup>. A distancia del significado actual y corriente en castellano, la palabra *drama* significa, en griego clásico, acción. Partiendo de su objeto específico, la acción que se desarrolla en el tiempo –el existir concreto de la subjetividad– la «filosofía dramática» es necesariamente narrativa; en ella se juntan, más precisamente, lo conceptual y lo narrativo –como en Kierkegaard, en quien Sartre ve el iniciador de este modelo de filosofía existencial<sup>19</sup>. Aplicada a nuestro objeto, la performance *Olvido de arena*, esta metodología nos lleva a considerar e integrar sus elementos constitutivos en la unidad narrativa de una acción.

Considerado en su aspecto más general, el relato de la acción o de la performance parece más bien sencillo: un hombre llega con una caja a una playa, la entierra, se marcha, regresa, la desentierra llena de arena, y se marcha de nuevo. Sin embargo, un análisis más detenido de la manera como son representados los diversos elementos constitutivos de la acción audiovisualmente narrada revela la extrema densidad de la acción y por ende la secreta complejidad de este relato aparentemente sencillo. Considerando los actos de enterrar y desenterrar, que constituyen la acción central de la performance, este análisis puede ser estructurado a partir de la pregunta

---

<sup>18</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations, IX*, París, Gallimard, 1987, p. 12.

<sup>19</sup> Hemos estudiado este aspecto de la interpretación sartreana de Kierkegaard en nuestro estudio "La biografía como género filosófico: Jean-Paul Sartre", en: AA.VV., *Blondel, Sartre, Foucault y Bachelard*, Bogotá, Centro de Publicaciones de la Universidad de La Salle, 1998, p. 54-68.

directora: *¿Qué es enterrado y desenterrado, y qué significado tiene aquí enterrar y desenterrar?*

## **5. Enterrar el olvido, desenterrar la memoria**

Al escribir la palabra «Olvido» sobre la superficie de la arena donde acaba de enterrar la caja, el hombre protagonista de la acción (que es el propio artista) indica de manera suficientemente explícita lo que se ha enterrado. Pero ¿Cuál olvido ha sido enterrado? ¿De qué olvido se trata?

Para figurar este olvido, el artista ha seleccionado un tipo de actos y una serie de elementos que remiten analógicamente al acto de la inhumación del cadáver humano: el olvido es inhumado en una caja de madera que sugiere la idea del ataúd; se cava un hueco en el cual, a la manera de una tumba, será depositada la caja; se escribe sobre una superficie lisa, a la manera de una lápida, el nombre de lo que ha sido inhumado. Esta referencia analógica a la muerte humana sugiere que el olvido que es enterrado se refiere precisamente a la muerte humana, y que tiene un carácter doloroso –como lo puede indicar por lo demás la actitud y la expresión grave del hombre. Lo doloroso de este olvido, que se relaciona con el hecho de la muerte humana, es que es justamente olvido de la muerte humana o, más precisamente, de una muerte humana que es expulsada del recuerdo y condenada a la nada. Lo doloroso de este olvido reside en su carácter puramente negativo o privativo: como la nada de los metafísicos medievales, que es simplemente no-ser, el olvido representado aquí es simplemente negación de memoria. Por esto, la caja en que se entierra este olvido aparece vacía: en ella no hay «nada», sólo hay olvido, en ella no hay recuerdos. El olvido que se entierra ha reducido a la nada lo que sucedió, ha borrado un pasado que tiene que ver con la muerte humana. En el contexto colombiano y latinoamericano este olvido corresponde al de la políticas del

olvido promovidas por los perpetradores de inhumanidad: el rasgo común de todas estas políticas, sea cual fuere el país en donde son implementadas, es la intención de anular el pasado de muerte y violencia perpetrada, de hacer como si nada hubiera acontecido, de borrar el tiempo de inhumanidad. Lo que el hombre entierra es el olvido que anula o pretende anular la memoria social y pública. Enterrar este tipo de olvido es un gesto social, ético y político, que equivale a desenterrar la memoria.

El acto de desenterrar ocupa una parte importante en la performance. De los 6.41 minutos de su duración, la secuencia del desentierro, que es introducida formalmente por un fundido de apertura y narrativamente por el regreso del hombre, dura 2.19 minutos, y se compone del mismo número de planos (11) que la secuencia del entierro, cuya duración es de 3.35 minutos -si se puede distinguir de la breve secuencia de escritura, que se halla separada del entierro por un fundido en negro que se transforma en fundido de apertura. La distinción entre la secuencia del enterrar y la del desenterrar, que son articuladas por la del escribir, es un recurso estético para significar la relación entre el olvido (de lo inhumano) y la memoria (de lo inhumano). Enterrar el olvido es desenterrar la memoria: recordar, relatar lo sucedido es siempre desenterrar, sacar de la *sepultura del olvido*, como se dice en castellano por lo menos desde el Siglo de oro, por ejemplo en el célebre prólogo del Lazarillo de Tormes<sup>20</sup>. La memoria es desentierro, mientras que el olvido-nada es entierro de la memoria.

La performance no muestra el entierro de la memoria, sino el entierro del olvido que ha enterrado la memoria, lo cual equivale al desentierro de la memoria. La acción realizada supone pues el hecho, no mostrado en la performance, de que la memoria ha sido enterrada. Lo que en la performance se entierra y se desentierra no es, en consecuencia, y en cierto sentido, lo mismo: se entierra el olvido y se desentierra la memoria. En el lenguaje simbólico de la

---

<sup>20</sup> En este prólogo, el autor anónimo expresa su propósito de narrar hechos del pasado, para que *no se entierren en la sepultura del olvido*.

obra, esta diferencia de objeto se expresa en la representación de lo que es enterrado y desenterrado: en el entierro, la caja está vacía, no contiene nada, es decir, no contiene recuerdos (por eso lo que se entierra es el olvido); en el desentierro, la caja está llena de arena, que simbolizaría la memoria. Según esto, el olvido de arena no es propiamente olvido, como sí lo es el olvido-nada de la primera secuencia, sino memoria. Esta identidad entre olvido de arena y memoria puede expresar, visual y «dramáticamente», la identidad de los actos de enterrar el olvido y de desenterrar la memoria, que pueden ser considerados como aspectos distintos de una sola y única acción, en la cual el olvido-nada se transforma en arena, es decir, en memoria.

## **6. El (re)memorar como humanización del puro fluir**

La memoria puede en efecto ser simbolizada no sólo por el río, como en la simbólica establecida que retoma Hoheisel, sino también por la arena. Entre el río-símbolo y la arena-símbolo, referidos a la memoria, no hay ruptura absoluta de significado: hay también un cierto fluir de la arena, como el que en el reloj de arena permite medir el fluir del tiempo, al igual que la clepsidra. Pero, por otra parte, la arena-símbolo aporta una idea de consistencia y de relativa permanencia y «fijación» que expresan, más adecuadamente que el río-símbolo, la experiencia subjetiva y social de la memoria. Rememorar, en efecto, no es simplemente insertarse en un fluir. Es asimismo, y más precisamente, sustraerse a la pura fluencia de las vivencias: rememorar es fijar, retener, suspender el fluir de algo. Es lo que dice Hoheisel al evocar la imagen de la pesca en el río: la memoria, dice, «es el río y nosotros tratamos permanentemente de pescar en ella por el pasado. Pero ningún pez de los que (...) pescamos es la memoria. La memoria es el propio río con su movimiento permanente». La imagen de Hoheisel es sin duda problemática, ya que parece confundir la historia o la

historicidad (el fluir de hechos en el tiempo) y la memoria (la retención de hechos en el tiempo). Esta confusión, que es tal vez explicable si se supone que Hoheisel quiere decir que ninguna memoria expresa la totalidad de la historia, o que no hay una memoria que exprese la Verdad absoluta de la historia, impide acceder a lo propio del acto de memoria, que es precisamente «pescar» por el pasado, o pescar pasado, sustraer algo al puro fluir del tiempo y de la historia – que sería, para nosotros, el «río». En realidad, debemos evocar algo no líquido – el pez que ha sido pescado, la arena– para poder expresar el aspecto relativamente «fijo» y la relativa «permanencia» del recuerdo, que no se pierde en la indefinición del puro pasar.

Este aspecto esencial de la memoria y el (re)memorar es sugerido igualmente, en la obra, por medio del lenguaje sonoro. El contenido de la banda sonora se estructura por la alternancia entre dos elementos principales : por un lado, el sonido del fluir del agua, el murmullo incesante del río, al cual se superponen irregular y episódicamente el sonido del cavar en la arena y, de manera efímera y apenas perceptible, un sonido que sugiere el viento; por otro lado, el silencio. El silencio suspende el sonido del fluir, es decir, simbólicamente, el fluir como tal, característico de la historia y del tiempo. Y si el puro fluir es un no retener o perder, el silencio, en tanto que suspensión del fluir, es un fijar. En la obra, hay cuatro instantes de silencio que corresponden, en el plano visual, a momentos de particular intensidad dramática o a momentos culminantes de la acción:

- el primer silencio, que es un silenciamiento del murmullo del agua y del sonido del cavar visto desde lejos, surge cuando la cámara ofrece un primer plano sobre el hueco o la «tumba» cavada, revelando su profundidad y oscuridad; este primer silencio es brevemente interrumpido por el sonido amplificado que produce un golpe de pala en la arena, y que resuena como un estallido. El hecho

de la muerte de alguien, y en particular de su muerte violenta, es sustraído por este silencio del fluir del tiempo y de la historia.

- el segundo silencio, que corresponde, en lo visual, a la introducción de la caja en la «tumba» cavada, y el tercero, que acompaña el cubrimiento total del hueco y el alisamiento de la superficie de la sepultura, señalan los momentos de mayor intensidad dramática del acto de enterrar, y su culminación. El entierro del olvido se refiere siempre al olvido de alguien o, más precisamente, al olvido de la muerte, tal vez violenta, de alguien cuyo cadáver ha sido enterrado o ha desaparecido y debe ser enterrado.

- el cuarto silencio, con el cual se termina la performance, corresponde a la culminación del desentierro de la caja cargada de arena (desentierro de la memoria), al acto de llevarse la caja cargada y al plano final que deja ver una perspectiva general sobre la playa y el río.

El valor significativo del silencio, que en esta resignificación simbólica de la memoria destaca, más allá de la simbólica establecida, la permanencia del recuerdo y la lucha por arrancarlo del puro fluir del acontecer donde intenta abandonarlo el olvido-nada, se manifiesta, de manera suficientemente clara, en la relación entre el plano de apertura y el plano final. Visualmente, y en lo más general, estos dos planos presentan el mismo contenido: el paisaje de playa y río, sin la presencia del protagonista de la acción. Sin embargo, la imagen del plano final se distingue de la del plano inicial por la presencia de un utensilio humano, la pala, y por las huellas de la excavación en la arena. Por esta presencia humana, se trata aquí de una naturaleza o de una materialidad humanizada, opuesta a la naturaleza bruta o a la materialidad pura del plano inicial. La obra muestra entonces el paso de un mundo o un medio inhumano, en el sentido literal del término (no humano) a un mundo o un medio humanizado,

un mundo donde lo humano puede vivir. Entre ambos mundos, se encuentra la acción de enterrar el olvido y de desenterrar la memoria. El mundo donde la memoria de lo inhumano –en sentido ético– ha sido enterrada es un mundo inhumano, que sólo recobra humanidad en la medida en que se desentierra la memoria, enterrando el olvido de lo inhumano. La simbolización sonora del mundo de lo inhumano es el sonido del puro fluir, donde se pierde el recuerdo que no ha sido fijado y sustraído a la fluencia; la del mundo humanizado es el silencio que suspende el sonido del incesante fluir. Contrariamente a la opinión corriente y cotidiana, según la cual el silencio no dice «nada» y es asociado a la muerte, la simbólica original que crea esta obra nos invita a pensar un silencio esencial y vital, que dice la relación agónica de lo humano con el puro pasar del tiempo y de la historia –relación en la cual lo humano se constituye como tal, reapropiándose del fluir, es decir, humanizando el fluir.