

Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias

Pilar Riaño Alcalá

Antropóloga, Ph.D. Universidad de Vancouver
Profesora de la Universidad Nacional de Colombia

Mail: pilar_riano@telus.net

Fecha de recepción: julio 2004

Fecha de aceptación y versión final: noviembre 2004

Resumen: El artículo examina las pugnas del recuerdo y el olvido en comunidades afectadas y divididas por la violencia. Mira a un proyecto de arte público comunitario que reunió mi investigación antropológica sobre jóvenes, memoria y violencia, el trabajo de arte público de la artista Suzanne Lacy, el trabajo comunitario de una coalición de organizaciones gubernamentales y no gubernamentales y el liderazgo de un grupo de residentes del barrio Antioquia en Medellín (Colombia). El proyecto de arte comunitario creó un museo de la memoria en un bus de transporte público como lugar activador de procesos de elaboración del duelo tanto a nivel individual como colectivo y como lugar para imaginarse el futuro mientras que se confrontan aspectos del duelo, la coexistencia pacífica y la reconciliación.

Palabras claves: Arte público, memoria y violencia, Colombia

Abstract: The article examines the politics of remembering and forgetting in communities divided and affected by violence. It looks at a public art project that brought together my anthropological research on youth, memory, violence and place in Medellín, the public art work of visual artist Suzanne Lacy, the community work of a coalition of several local government and non government organizations and the leadership of a group of residents from Barrio Antioquia in Medellín (Colombia). The community art project created a museum of memory in a public transit bus as a meaningful place that activated processes of individual and collective mourning and that invited individuals and the community to envision the future and address issues of mourning, pacific co-existence and reconciliation.

Keywords: Public Art, Memory and Violence, Colombia

Reflexionando sobre la necesidad de recordar a los muertos para conjurar el olvido, un joven de Medellín -ciudad colombiana en la que en los últimos 20 años han muerto más de 40.000 jóvenes como resultado de múltiples violencias- escribe:

La muerte sola, no es muerte completa. La muerte completa es el olvido. Así que no hay muertos más muertos que los que se olvidan. Esto lo debíamos saber mejor los habitantes de Medellín, que en los últimos años nos ha tocado aprender en suerte, y al son de sálvese quien pueda, ese oficio atroz que es torear la muerte, además con el capote más rojo, más alegre, más vivo... más débil: nuestra juventud. Pero también y con el otro lado del mismo capote hemos aprendido el oficio del olvido¹.

Su voz se une a muchas otras que interrogan el olvido y el sentimiento de pérdida como expresiones de las heridas que las violencias extremas y múltiples han ocasionado en el mundo social de los colombianos. A partir de mi investigación etnográfica sobre memoria y violencia en la ciudad de Medellín y de una intervención de arte público comunitario, *La piel de la memoria*², este artículo comparte la preocupación por el papel del recuerdo y el olvido en sociedades atravesadas por la violencia y el terror. Presenta una reflexión antropológica sobre el impacto de la violencia

en la experiencia humana y en los modos de tramitación de los duelos.

La piel de la memoria tuvo lugar en el barrio Antioquia al suroccidente de Medellín (un barrio con una historia marcada por la exclusión, las tensiones sociales y las violencias) e intentó responder a la discontinuidad y vacío que preocupa al residente citado a través del arte, el ritual y la conmemoración comunitaria. En una primera parte, se recogieron cerca de 500 objetos emblemáticos de las memorias de los habitantes del barrio Antioquia para su instalación en un bus-museo de la memoria, que rodó por los diferentes sectores del barrio, y en una estación del metro de Medellín. El proyecto enfatizó la elaboración del duelo y la reflexión sobre el pasado a través del préstamo de un objeto seleccionado por los residentes como representativo de una memoria significativa en sus vidas. La obtención de estos objetos fue tarea de un grupo de 20 jóvenes y mujeres del barrio quienes, mientras visitaban a sus vecinos, se convirtieron en escuchas y escribanos de las historias y emociones que acompañan a los objetos del mundo material. El museo, como lugar expresivo de la memoria que recibió en 10 días a más de 4.000 visitantes de toda la ciudad, se convirtió así en un recinto dinámico de las memorias individuales y colectivas, y en un lugar que les rindió homenaje pero que también develó su carácter conflictivo y en disputa. Los objetos dan cuenta de la tradición oral local pero, además, de los trazos de la memoria de eventos nacionales que perviven en la vida familiar y de los modos en que los conflictos locales se articulan con procesos macro sociales como los de la violencia política de los años 50, el narcotráfico, las políticas de planificación urbana y la exclusión social.

La segunda parte del proyecto buscaba superar la sospecha y hostilidad entre los vecinos del barrio y crear un canal expresivo para pensar en el futuro. A los residentes que entregaron un objeto y a los visitantes del mu-

1 Ricardo Aricapa, citado en Henao y Castañeda (2001).

2 El proyecto en referencia es *La piel de la memoria: Barrio Antioquia, pasado, presente y futuro*. El proyecto de un museo de la memoria fue de carácter colaborativo entre la artista americana Suzanne Lacy y la antropóloga Pilar Riaño y contó con el apoyo de la Secretaría de Educación de Medellín (EDUCAME), la Caja de Compensación Comfenalco Antioquia, la Corporación Región, Presencia Colombo Suiza y la comunidad del Barrio Antioquia. La producción general y coordinación pedagógica estuvo a cargo de Mauricio Hoyos. El equipo coordinador del proyecto estuvo integrado por William Álvarez, Jorge García, Juan Vélez y Ángela Velásquez.

seo se les pidió que escribieran una carta que incluyera un deseo para un vecino(a) desconocido(a) (los escritores no conocerían quien eventualmente recibiría qué carta en particular), y un deseo específico para el futuro del barrio Antioquia. Cerca de dos mil cartas en papel blanco, colocadas en gruesos sobres blancos de gran tamaño, fueron expuestas sin abrir próximas a los objetos en el museo. Al final de la exhibición, en una celebración-performance que tomo la forma de seis comparas por las calles del barrio, jóvenes y adultos en una coreografía de bicicletas, mimos, contadores de historias, chirimías, zancos y personal de pie, deambularon por el barrio celebrando la instalación del museo de la memoria y anticipando el futuro con la entrega de una carta a cada hogar del barrio³.

En los últimos quince años, la Oficina de Paz y Convivencia de Medellín tramitó más de cien pactos de no-agresión con bandas y milicias del nororiente, centroriente, suroccidente y suroriente de la ciudad (Daza 2001). En su gran mayoría, estos pactos han tenido una corta historia y, en materia de meses, los grupos o nuevas versiones de ellos regresan al enfrentamiento armado y al ejercicio del terror. Las posibles razones del fracaso repetitivo de estos experimentos de “paz” tienen que ver con los vínculos directos entre conflictos locales y violencias-sistemas macro sociales, y con una débil voluntad política para sostener estos procesos. Pero también tienen que ver



Pilar Riaño

con la ineficiencia e impunidad que caracterizan los sistemas judiciales, el fracaso en la formulación y ejecución de estrategias para la inserción económica y social de estos jóvenes, y la ausencia de intervenciones socioculturales que tramiten las venganzas y duelos no elaborados que continúan alimentando odios y violencias. Desde esta preocupación, el artículo se interroga acerca de las condiciones bajo las cuales los procesos de paz y reconciliación pueden operar a nivel microsocioal:

- el papel de la memoria, los rituales y el arte como motores de reconocimiento del sufrimiento social y de la elaboración del duelo colectivo;
- el modo en que las respuestas culturales y de intervención social a través del arte, la memoria y la cultura pueden constituirse en elementos dinamizadores de una *pedagogía colectiva y cívica* que cuestione los modos en que la violencia destruye la vida social local, las separaciones tajantes entre representación y experiencia y aquellas construcciones binarias (víctima-victimario, violento-no violento) que no dan cuenta de las complejidades y contradicciones desde las que se viven las violencias.

3 Un equipo multidisciplinario (antropología, arte, historia, trabajo social, arquitectura) trabajó con líderes comunitarios del Barrio Antioquia en un proceso que incluyó formación pedagógica y artística, difusión, producción y colaboración. *La piel de la memoria* se inició en junio de 1998 con una serie de talleres en los que Suzanne Lacy y Pilar Riaño trabajaron con el equipo de veinte líderes para crear una visión de esta instalación-museo y de la performance-celebración final del proyecto. Posteriormente, este grupo trabajó durante un año con el historiador Mauricio Hoyos en la preparación del proceso de recolección de los objetos que se exhibirían en el museo, en la producción y en el proceso pedagógico del proyecto.

Las discusiones sobre las políticas de reconciliación en períodos postdictatoriales o postconflicto han tendido a sucumbir en tramposas oposiciones entre una alternativa de reconciliación y el ejercicio de la justicia. La reconciliación se asocia así con un acto hegemónico de silenciamiento de los horrores del pasado, en aras de la reconstrucción nacional o como una puesta en escena de un supuesto consenso nacional que neutraliza la violencia (Fundación Manuel Cepeda 1998, Humprey 2002, Paris 2002). Al examinar el profundo impacto de las violencias en el mundo social de los habitantes de Medellín, argumento por la necesidad de pensar la reconciliación desde un lugar y perspectiva diferentes. Esta mirada a la reconciliación expande y desplaza su campo de acción en una multitud de ámbitos públicos, a la vez que privilegia la importancia de pensar la reconciliación desde las redes sociales, lo local y los ámbitos comunales e íntimos. Entiendo la reconciliación como un acto colectivo de comunicación y aprendizaje desde el que una colectividad se sitúa como *testigo* del pasado de violencia y atrocidades. Es decir, los procesos y actos mediante los cuales una colectividad enfrenta su pasado a través del testimonio, el reconocimiento del dolor y el diálogo en muchas voces (Humprey 2000).

Desde un cuestionamiento más amplio sobre las tareas de la memoria en un país como Colombia, el artículo interroga usos y sentidos: ¿cuál es el tipo de recuerdo y conmemoración que necesitamos en una sociedad fragmentada y debilitada moral y socialmente por la guerra? ¿Cuál es la memoria que puede alejarnos de ese olvido que no asume las heridas, ni las aflicciones o a los muertos? ¿Cuál es la conmemoración que permite la reconstrucción del tejido social, que no silencia las heridas en el cuerpo social? ¿Pueden acaso las heridas sociales de un pasado violento sanarse cuando no se ha hecho justicia? Las claves que aquí se exploran se colocan en la intersección entre el papel social y cultural del recuerdo y el olvido y

los usos del arte, los rituales colectivos y la participación comunitaria en tanto dispositivos de reconstrucción del mundo social, de las confianzas básicas y los lazos sociales primarios.

Las imágenes y lenguajes de la exclusión: el barrio Antioquia

En sus avatares investigativos por el barrio Antioquia, un grupo de siquiátras concluyó que los jóvenes involucrados en el conflicto violento tenían una “concepción de vida fatalista, que le resta importancia a la responsabilidad o participación individual en el curso de los sucesos de la existencia propia” (Ángel, Fernández, Jaramillo y Zapata, 1995: 47). Los jóvenes del barrio Antioquia, nos dicen estos siquiátras, mantienen un afán “por una imagen narcisista de potencia agresiva”, por “la intimidación, la burla y el chantaje” y por un impulso de “venganza o por la deriva de la satisfacción maníaca en la ‘rumba’ y la droga” (Ángel, Fernández, Jaramillo y Zapata, 1995: 48). Su conclusión, que en 1997 se fundamenta en el psicoanálisis⁴, no se aleja mucho de la imagen que se crea de esta zona cuando en el año 1951 la administración del alcalde Luis Peláez Restrepo lo declara como zona única de tolerancia de la ciudad de Medellín, argumentando que “el barrio Antioquia era por muchas razones el indicado para la zona de tolerancia. Su situación; su anterior contaminación...” (*El Colombiano*, 29-08-1951, pág. 11). Tampoco difiere mucho de la reseña que tres periodistas norteamericanos hacen de los habitantes del barrio Antioquia en 1988, como “los perpetradores de los crímenes más atroces de Medellín” (Hedí, Sabogal y Walden 1988: 29-30).

⁴ Bajo un convenio entre la Secretaría de Bienestar Social de Medellín y el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de Antioquia, este grupo de siquiátras llevaron a cabo una serie de talleres de acompañamiento psicológico con jóvenes del barrio Antioquia.

Siquiatras, políticos y periodistas contribuyen a lo largo de cuatro décadas a la construcción de un discurso y unas representaciones sociales que ponen a los habitantes de este barrio entre la patología, la inmoralidad y la delincuencia social, y al barrio como epicentro y símbolo de la marginalidad social que se teme y evita.

Los orígenes del barrio se remontan a los años 20 como núcleo receptor de migrantes pobres del campo, provenientes de regiones muy diversas del departamento de Antioquia. La violencia política que afecta al país en los años 50 se vive intensamente en el barrio hasta el año 1951 cuando es declarado zona única de tolerancia y sus calles se llenan de prostitutas, burdeles y visitantes de todo tipo, mientras sus escuelas se convierten en centros profilácticos. El impacto de la zona de tolerancia dejará numerosos secuelas de delincuencia social y establecerá al barrio como epicentro de mercadeo de drogas sicoactivas en la ciudad. Durante los 60 y 70, las posibilidades de ascenso social las brinda el narcotráfico: éste toma al barrio Antioquia como base material, social y geográfica⁵ vinculando en los años 60 a los habitantes del barrio en las redes del tráfico de marihuana, en el tráfico de cocaína en los 70-80s y en la prestación de una multitud de servicios al narcotráfico y a las redes organizadas del crimen. El barrio vive diversos períodos de violencia pero con más agudeza a comienzos de los 90 cuando las bandas locales se enfrentan en una guerra territorial. El momento más álgido se presenta en 1993 cuando más de 200 jóvenes del barrio mueren violentamente dentro del mismo barrio a consecuencia de los enfrentamientos armados entre las seis bandas que allí tenían su base territorial. En diciembre de

1993 se inicia un proceso de paz que se sella en 1994 cuando las seis bandas enfrentadas realizan un acuerdo de no-agresión. La paz se rompe en ese mismo año y desde entonces la dinámica de “guerra” y “paz”, de pactos y rupturas se ha mantenido hasta el presente.

Desde que llegué a ese barrio en 1997 (a asesorar un proceso de recuperación de historia de barrio como clave para solidificar un frágil pacto de paz entre las bandas del barrio), la cartografía que va emergiendo desde las memorias de sus pobladores indica unos entramados culturales y sociales mucho más complejos que los de las redes sociales de delincuencia, crimen e ilegalidad. Pues si bien en el barrio Antioquia se convive con los extremos de lo ilegal y la violencia armada, también se convive con la zozobra diaria, los sentimientos de pena y congoja y con el empecinado esfuerzo de mantener una tradición oral y unas celebraciones comunitarias que atan sus sentidos de pertenencia como barrio.

El impacto que las acciones violentas y las políticas de exclusión social han tenido sobre el tejido social y la experiencia humana y cotidiana de los habitantes del barrio ha sido devastador. Dicho impacto puede ser rastreado desde el concepto de “herida social” que maneja Doris Salcedo⁶ y a partir de una exploración de las formas en las que el dolor y el sufrimiento individual y colectivo se viven y re-significan como experiencias sociales. Esta herida colectiva se forma en el entrecruce de los efectos de procesos macro sociales de planeación urbana, violencia política y economía política del narcotráfico, con los conflictos que desangran a bandas locales, sus familias, cuadradas, sectores y al barrio, y con el éxodo continuo de sus habitantes (que persiguen la esperanza de “coronar” a través del

5 Numerosos factores permiten la instalación del narcotráfico en la vida del barrio: su cercanía al aeropuerto, la presencia de redes organizadas de delincuencia (Ej. apartamenteros) y las experiencias como carteristas de algunos de sus habitantes en los Estados Unidos.

6 Doris Salcedo (en Feitlowits 2002) sostiene que si bien la pena de familiares y víctimas es profundamente íntima, la esencia de los eventos que la genera es política; así, la sociedad debe reconocer esta pena y su carácter colectivo.

transporte de droga o el traqueteo –traficar-). El sufrimiento social resulta del impacto de estos poderes nacionales o locales sobre la experiencia cotidiana y es vivido desde las experiencias extremas frente a la muerte, los juegos paradigmáticos de lealtades, la ausencia de procesos comunitarios de elaboración del duelo y la desestructuración de la confianza social. Se trata, entonces, de un sufrimiento social que como lo han anotado Kleinman, Das y Lock (1997) tiene sus orígenes y consecuencias en las devastadoras lesiones que las fuerzas sociales pueden infringir en la experiencia humana.

Objetos del recuerdo, sujetos de las historias

La propuesta de intervención cultural surge de los logros que se obtienen con el proceso de recuperación de historia barrial, las reflexiones del grupo de jóvenes y mujeres del barrio vinculados a este proceso y las de los trabajadores con jóvenes y activistas. En el proyecto de arte público comunitario, la memoria fue el motor principal de una intervención artística, comunitaria e investigativa que exploró la relación memoria, duelo y reconciliación. A través del arte público comunitario y la recuperación de la memoria, se propició un espacio de reflexión colectiva sobre el pasado, un espacio que permitiera desde el presente elaborar los duelos individuales y colectivos para así poder mirar hacia el futuro con una mirada que ayude a la reconciliación y a la convivencia.

En la primera parte del proyecto de arte público se enfatizaba la elaboración del duelo a través del préstamo de un objeto u artefacto significativo de la memoria de cada familia. Los recolectores de objetos optan por la práctica cultural de la visita a los vecinos de la cuadra o sector. La visita buscaba establecer una relación cercana que permitiera al visitado

compartir y evocar ciertas memorias a través de los objetos. Un periodista local describió la tarea de los recolectores-visitantes como una forma de “arqueología cotidiana”: buscando objetos e identificando su carga significativa, ayudando a los residentes a establecer una relación entre el objeto, el lugar que ocupa en su mundo material y los modos en que éste establece para el individuo y/o la familia un lazo con el pasado. Allí, en la intimidad del cuarto o de la sala de la casa, mientras los objetos eran sacados de baúles, repisas, paredes o rincones, las historias se fueron contando:

“Un anillo de un hijo que hace seis años no lo veo que está en Miami. Lo quiero mucho, me lo dejo de recuerdo, lo quiero mucho, lo extraño mucho”.

“Este pasamontañas es de un *parcero* que se mató y lo llevamos al centro un día que a comprar una camisa y vimos los pasamontañas y él compró dos, uno negro de una mática de la marihuana y uno gris y... bueno como el se mató, lo enterramos con el negrito pasamontañas y yo me quedé con ese otro pasamontañas y mi otro hermanito se quedó con los guantes, lo único que nos quedó de recuerdo de él”

Madre: Una foto de mi niña, de mi hija

Padre: esta es la niña, esto es el único recuerdo que yo tengo

Madre: que nosotros tenemos

Padre: es de esa niña que la dejamos en el Putumayo botada después de muerta. Y yo quiero conservar esta foto lo más que pueda al lado mío y es el único tesoro que yo tengo, como tesoro, ¿sí o no?

Una gran mayoría de los objetos que se ofrecen tienen un carácter mundano y de uso cotidiano. Sus significados, sin embargo, trascienden los usos para indicar su condición de objetos únicos y especiales, “tesoros” como nos dice el padre de la niña muerta, que se resignifican por las historias que evocan. Se trata de *objetos-puente* que -como lo expresa Doris Salcedo- conectan la pérdida material y

humana al cuerpo y al mundo material: una porcelana de una iglesia, con el campanario fracturado y un ángel tocando guitarra, un regalo que Tulia no deja tocar a nadie y que lo recibió de “una persona que yo quería mucho y ya está lejos”. Las prendas que una vez que el sujeto desaparece quedan como evidencia de su ser, así como la madre del Negro le regaló a Lili la camisa azul que “se colocaba con un jean blanco y zapatillas color café y se veía muy lindo”, o cuando Mayerly y su amiga recogen y lavan el “bluyin” que llevaba su amigo cuando fue asesinado, “y lo tenemos guardado como un recuerdo de él porque de él sólo quedaron poquitos recuerdos”. Objetos entonces que acarrear los trazos del ausente y que en la vida cotidiana se colocan en espacios familiares, como las fotos en el cuarto de José marcando una cierta presencia de la persona ausente (Reyes 2001).

Mezclados con estos objetos están aquellos que cargados de tradición oral han pasado de generación en generación, evocando eventos fundadores del barrio o marcando las historias familiares: las ollas y jarras de peltre, el muñeco Pinocho de plástico que tiene setenta años y ha pasado por cuatro generaciones, la centenaria máquina de coser en la que “la tatarabuela cosía los ajustadores y todo lo que era sostén de pechuga”. Les acompañan los objetos viajeros que regresan con o sin el viajero de “la USA”: radios en forma de un Cadillac de los años 70 o teléfonos dorados en forma de elefante. Están también los artefactos que ligan las historias familiares a los ciclos de vida, cambios generacionales y la confirmación de las lealtades y los lazos de parentesco: nacimiento, bautizo, los primeros pasos, los rituales religiosos, el matrimonio. También están aquellos objetos emblemáticos de momentos críticos o límite en la experiencia de quien los guarda a veces en secrecía, u otras con la determinación de contar su historia muchas veces: esculturas, carros o pinturas que se crean en la cárcel, el recorte de periódico que narra

el drama de una mujer que cae presa con cocaína, las cartas que una niña de cinco años le escribe a su padre que esta muerto y que almacena cuidadosamente en una cajita plástica, la cruz de balas que fabrican soldados durante su servicio militar en 1928, los cubiertos recubiertos de oro que Griselda Blanco, la “reina de la coca”, le regaló a una abuela del barrio que trabajó para ella.

Una vez recopilados los objetos y familiarizados con sus historias de dolor, pérdida, cambio, viaje, creencias y tradición, las preguntas y dilemas se trasladan al campo de la representación artística y a la manera en que el bus, en tanto espacio físico, podría transformarse en un lugar simbólico-social para el recuerdo, la reflexión y la conmemoración. El bus se escoge como lugar para la instalación del museo de la memoria cuando nuestras discusiones con los jóvenes y mujeres del barrio y con el equipo coordinador concluyen que no existía un lugar en el barrio al que pudieran tranquilamente desplazarse los habitantes de todos los sectores. Surge así la propuesta de utilizar un bus de tránsito público



El bus-museo de la memoria

no sólo por la creatividad decorativa de sus exteriores e interiores sino porque puede movilizarse entre sectores. La transformación de un bus de transporte público -en este caso, escolar- en museo nos permite, además, entrelazar su función de desplazamiento por la ciudad (cruzando territorios) con la metáfora del museo de memorias que desdibuja y cruza las fronteras territoriales para trazar una ruta simbólica hacia el encuentro de las memorias. El bus con los colores verde y blanco que revelan su función de transporte escolar ofrece un lugar para el recuerdo y para la transformación de los actos de ver y recordar en actos de *re-conocimiento*.

Para la distribución de los objetos en el bus se revisaron las historias de cada objeto. Las propuestas estéticas y narrativas que surgieron en los talleres y reuniones con el equipo de jóvenes y mujeres recolectoras, determinaron que cada objeto debía ser instalado para dar cuenta del valor que tienen para quién lo prestó y su carácter único. La propuesta de la artista Suzanne Lacy fue la de agrupar los objetos de acuerdo a unos hilos narrativos visuales que seguían los temas dominantes en las memorias que éstos evocaban: pérdida de un ser querido, amistad, períodos de la vida, relaciones e historia. Con excepción de aquellos objetos que por su tamaño no cabían en las vitrinas, todos los objetos recolectados fueron incluidos en la instalación. Como antropóloga conocedora del impacto desarticulador de la violencia en el tejido social del barrio y en las relaciones de confianza, mi dilema se ubicaba en los modos de contrarrestar el poder representativo de la violencia sangrienta y la posibilidad de ofrecer imágenes alternativas que, ancladas en lo cultural, permitan re-elaboraciones de las memorias de las violencias y visibilicen otras representaciones y marcas.

La propuesta de un bus museo (como lugar para la memoria que exhibe los objetos que se recogieron en las visitas a vecinos) se li-

gaba con una de las pistas de mi investigación etnográfica: la profunda interconexión entre memorias y lugares, y las cualidades mnemónicas de los lugares para activar la memoria e imaginación y para conectar los individuos con un sentido de historia e identidad⁷ El concepto de lugar como metáfora de identidad y del habitar (cf. Escobar 2001) fue desarrollado en el proyecto de arte público a través de la instalación del museo en un espacio familiar. El bus como un objeto familiar de movimiento que cruza diariamente bordes imaginarios e impuestos facilitó el contexto físico para la instalación. Entendimos así al museo como un receptáculo de memoria viva y cotidiana, una especie de textura sensorial, *una piel de la memoria*, sentida y resignificada por cada uno de sus visitantes.

El lazo entre el propietario anónimo de un objeto, los otros objetos y la memoria colectiva que resulta de su instalación produjo un campo de significados muy ricos en el cual estaba reflejado el carácter conflictivo y en disputa de las memorias y los modos diversos en que las historias locales recrean historias nacionales. La secuencia de estos objetos puestos con cuidado y creatividad detrás de cientos de luces blancas crea un conjunto de relaciones y una aura ritual que daba cuenta de la magnitud de la pérdida, pero también de continuidades y referentes históricos e identitarios: tradiciones culinarias y familiares, la participación de varias generaciones en la guerra y el impacto de ella. Ellos también daban cuenta de la singularidad con que cada quién mantiene esos vínculos con el pasado a través de los objetos más diversos: el pedazo de algodón, la estampita, el cofre, la manila, los radios, las prendas de vestir, las fotos, las cartas.

Cuando los recolectores finalizan su tarea y el museo abre sus puertas, ellos y ellas se convirtieron en sus custodios: alfabetizadores del recuerdo que comparten las historias de

7 Desarrollo esta idea en Riaño (2000:23-39).

los objetos con los visitantes, que acompañan al vecino o a la vecina para quién el museo abre las venas del dolor o la nostalgia, que aprenden nuevas historias que los visitantes contaron, que recogen impresiones y comentarios. Su labor fue de escucha pero también de testigos de la fuerza del acto de recordar, de los modos en los que personas desconocidas les confiaron sus historias íntimas, y de los modos en que en el intercambio se reconocen uno a otro, en el dolor o la emoción compartida.

En el bus: miradas de sentido

Una vez colocados los objetos en el museo de la memoria, las preguntas se desplazan hacia los modos de ver la instalación, a los significados y sentidos que construyeron los visitantes del museo. Para explorar en este conjunto de relaciones sociales y miradas de sentido que se generan en el momento de la visita, parto del planteamiento de Doris Salcedo sobre el potencial del arte para crear relaciones entre los individuos durante el momento fugaz de la observación. Al entrar los visitantes al bus museo, ellos y ellas establecieron un sinnúmero de relaciones a través de sus miradas y actos de contemplación: reactivando la memoria de quienes lo visitaron, reconociendo objetos, encontrando piezas de historia que se remontan a generaciones pasadas, compartiendo historias, mirando y reconociendo las caras de muchos que han muerto, contemplando silenciosamente, lanzando comentarios rápidos que denotaban a veces el resentimiento y/o la desconfianza, invitando al diálogo y a compartir emociones y generando un sinnúmero de reflexiones.

Para algunos, la visita les invita a recorrer el pasado debatiéndose entre la nostalgia, la constatación del dolor y la autorreflexión:

Carlos: Yo soy de las personas que ya tenemos una edad adulta; recordamos con mu-

cha nostalgia ciertas cosas del barrio, que ahora el barrio de nosotros lo seguimos queriendo con mucha nostalgia pero seguimos con la inquietud de que se está edificando en base a la sangre de nuestros jóvenes, de nuestros muchachos. La tolerancia de nosotros hacia la muerte nos lleva hacia un abismo. Yo creo que nosotros necesitamos creer más en nosotros, en lo que podemos hacer y lo que hay aquí forma parte de esa historia bonita, de esa historia de lágrimas. Yo creo que en todas las familias de acá del barrio hemos estado tocados por la muerte, nuestro amigo, nuestro vecino. Yo creo que esto es como entrar en el interior de uno mismo. En realidad nostalgia, siento ganas de llorar.

A Carlos, la visita al museo le despierta una multitud de sensaciones y lo llevan a la reflexión sobre el impacto de la violencia en su comunidad. Este conjunto de emociones fuertes se acompaña de una crítica al modo en que se está construyendo historia en el barrio, “con la sangre de nuestros jóvenes”. Su esperanza de que se le estuviera “tocando al corazón” a la gente coincide con la de los organizadores del evento y apunta a esa posibilidad de que la mirada relacional de los objetos en el museo se torne en *reconocimiento* de la historia y del impacto de la violencia en la vida diaria y en la historia del barrio. Las reacciones de muchos otros indica que esta conexión estuvo muy presente:

John, de Prado Centro: Todos esos objetos nos hablan, nos cuentan muchas historias de quienes los tuvieron en sus manos ¿cierto? Fue un impacto muy fuerte porque como te digo no necesitas saber las historias completas de todas las cosas que hay ahí reunidas porque todas ellas te hablan de la vida, de la muerte, de los jóvenes, de los viejos, del pasado, del presente y me parece que es muy bueno que quienes visitan el museo, que la gente del barrio, logren conocer esa historia porque ahí aprende uno mucho de uno mismo, de los padres, del pasado. Supongo que va a permitir crear muchísimos lazos de cómo querer pertenecer y cómo sentir que uno pertenece a



Pilar Riaño

Interior del bus-museo de la memoria

una historia, que no está uno solo. A mi especialmente [me llamaron la atención] las cartas, los cuadernos y las fotografías. Sí, especialmente las fotografías.

Un elemento crucial del proyecto de arte público comunitario fue la comprensión de que el proceso es clave en este tipo de intervención artística. Me refiero a un proceso entendido tanto en su duración temporal como en su dimensión de interacción social, en la que se busca que la experiencia de hacer y ver arte se torne en un proceso de creación de significados y referentes comunes (Lacy 2003). En el caso de *La piel de la memoria*, la participación de un equipo de líderes jóvenes y mujeres, la colaboración y coproducción con el equipo de las organizaciones no gubernamentales y gubernamentales, y la inscripción del proceso del arte dentro de un proceso más amplio de organización comunitaria y pedagogía cívica, fueron cruciales para establecer la base comunitaria y las posibilidades estéticas y sociales para la construcción de significados comunes acerca del sentido de pérdida e historia.

Las entradas en el libro de registro dan cuenta de los modos diversos como se vio y experimentó el museo, y que cada quién sintetizó en sus propias palabras: “super genial”, “me gustó”, “muy organizado”, “¡heavy!”, “fabuloso”, “fue el verdadero museo que todos

creíamos”, “la idea es muy funky y original”, “me encanta que tengan en cuenta a la gente del barrio para el museo, todos resultan siendo unos Van Gogh!”. Los comentarios también dan cuenta de los modos en que la experiencia estética frente a la obra de arte y las vivencias personales le dan forma y un sentido ritual a las emociones que se suscitan al caminar por el bus museo. Ellas sugieren el poder de la memoria para convertirse en un medio expresivo y un referente desde el que los individuos se re-sitúan en el presente:

Super elegante porque hay muchos *parceros* muertos y en esas *burguesías* de fotos.

El bus trae todos los muertos, el bus es bus es muy bonito (niño).

Salí sobrecogido, conmovido, estremecido. Los objetos, las voces, las fotografías palpitan.

La secuencia y cantidad de objetos crearon un aura sacralizada y ritual que daba cuenta de la magnitud (numérica y emocional) de la pérdida, pero también de lo que existe en común, de los lazos desde los que los residentes del barrio se perciben como comunidad y desde los que los visitantes del resto de Medellín establecieron asociaciones con su propia experiencia. Experiencia estética y reflexiva que en varios casos es acompañada de la curiosidad:

¿Por qué yo no había visto esto antes y a esta gente?

A su vez, los objetos fueron reconocidos en su carga histórica y como marcadores de importantes momentos. Así, de una forma más velada se van dibujando esos lazos entre historia local, regional y nacional:

Señora del barrio, 50 años: Muy lindo. Me trajo recuerdos la foto de Jorge Eliécer Gaitán. Cuando lo mataron a él en Bogotá trabajaba yo en tejidos *Leticia* y cuando vine del trabajo, a él lo mataron como a la una y pico,

entonces la bulla de que lo mataron y como soy tan sentimental me puse a llorar.

Viviana, del barrio: Muy bueno pero olía como a muerto. Las cosas antiguas como la plancha, unas chanclas. Más cosas antiguas y recordar a la gente que ya murió a los jóvenes.

Artefactos cargados de historia y potencial asociativo que les trae sensaciones tan concretas como la del olor de muerto. La metáfora del objeto puente se aplica así no sólo para nombrar esa asociación íntima entre el artefacto, quién lo guarda, el pasado y el mundo sensorial, sino además para explicar lo que el bus museo generó en el entrecruce entre experiencia estética y las relaciones sociales: el museo como objeto-puente entre los residentes y su historia, entre los visitantes y los que prestaron las piezas, entre los residentes del barrio y los visitantes de afuera, entre dueños de objetos y los mismos objetos resignificados en su instalación en el museo. En esta mirada relacional se construye la posibilidad de un proceso cívico colectivo en el que los visitantes se sitúan como testigos del pasado de violencia y terror. El arte y la memoria activan esta mirada relacional para potenciar el deseo por reconocer, dar testimonio y ver, es decir, para pensar la reconciliación.

Al recorrer el bus los diversos sectores del barrio y abrir sus puertas en cada uno de ellos, se cruzan las fronteras territoriales que dividen al barrio para establecer ciertos puentes emocionales y de lugar. De la misma forma, los cientos de visitantes de fuera del barrio rompieron otras fronteras simbólicas y se adentraron a un lugar estigmatizado y temido como el barrio Antioquia. Al cruzar las fronteras, al adentrarse al mundo complejo de los recuerdos de los habitantes del barrio, los prejuicios se quiebran y de esta forma también se abre una posibilidad relacional entre habitantes de la misma ciudad, una posibilidad que va más allá de las dicotomías de amigo-enemigo, bueno-malo, para encontrarse en la comunalidad del dolor vivido.

El tipo de miradas y experiencias que el museo suscitó deja certezas claras sobre el peso del dolor y la pérdida en la historia del barrio, y también enseñanzas muy claras. Tanto las entradas en el libro de registro como las cartas que se escriben dan cuenta de ello:

¿Y quién dijo que la gente no siente? ¡Dios mío! Por favor... (24-07-00)

“Y los muertos aquí la pasamos muy bien entre flores de colores” Mecano

Vecino(a):

Pero sería mejor que estuviesen con nosotros. Sabe que triste es o fue ver todos esos cadáveres desangrarse y morir en silencio, chismes, gritos de los demás.

Sabe que es triste es o fue enterrar, maldecir, llorar, rezar y ver inerte en una caja más patética que la muerte a nuestro ser amado.

Sabe, es triste y duele, pero más triste y doloroso es que ignoremos que también somos culpables así no hayamos matado al fulanito aquel de cualquier sector de nuestro oscuro barrio.

Del reconocimiento se avanza acá a las consideraciones de responsabilidad social, a enfrentar el peso del silencio, la indiferencia y los modos de recordar a los muertos. Los actos de lecto-escritura de las cartas y las entradas en el libro de registro se constituyen en otras avenidas de expresión y en elementos centrales de la pedagogía colectiva cívica. Escribir la carta y entregarla representarán otros actos relacionales en los que a través del lenguaje escrito se activa la mirada hacia el futuro. Los actos de ver y leer en el museo, la calle o la casa invitan a la crítica individual y comunitaria; invitan a una mirada crítica de la historia y las responsabilidades sociales que -como nos dice el escritor de la última carta- no pueden ignorarse. Es precisamente este tipo de cuestionamiento el que puede sustentar un posible proceso de reconciliación comunitaria.

El hecho de que el bus recorrió y abrió sus puertas en todos los sectores del barrio, sin registrar ningún incidente, atestigua de los lo-

gros, del reconocimiento y el respeto que el proyecto tuvo aún cuando se vivía una de las épocas de más aguda confrontación armada. En los días previos a la apertura del bus museo se habían presentado numerosos enfrentamientos armados entre las bandas y en dos ocasiones se quebró el acuerdo implícito de respetar los eventos comunitarios. Como organizadores de este evento temíamos, además, que al portar el bus fotos y objetos de personas que habían estado involucradas en el conflicto, éste se convirtiera en blanco de rabias y agresión. Pero esto no sucedió y el bus como objeto cultural en movimiento cruzó las fronteras simbólicas y físicas del territorio y fue creando otro tipo de topografía y movimiento. Esto en parte fue posible por el trabajo comunitario que durante un año adelantaron los líderes locales en sus sectores, informando sobre el propósito del proyecto y sus lazos con otras propuestas comunitarias que buscan fortalecer al barrio en tanto comunidad (como el festival anual Calles de Cultura o el Comité Interinstitucional). Tiene también que ver con el impacto de los procesos previos de recuperación de memoria y de la misma expectativa que el bus-museo creó ante los habitantes de la comunidad. Durante los diez días que estuvo abierto el bus-museo fuimos testigos de cómo sus visitantes se convirtieron en difusores y promotores, compartiendo con otros vecinos sus reacciones, sus descripciones de lo que allí había y su propósito. Este modo de difusión es en sí mismo un proceso de resignificación y de transmisión desde la experiencia perceptiva y emocional de los habitantes del barrio.

Durante la celebración final, la metáfora del objeto puente se reviste de nuevos significados. La celebración retoma a la calle y al recorrido como espacios expresivos y rutas a recorrer, estableciendo conexiones entre el presente y el futuro, entre sectores y vecinos, entre visitantes y visitados a través de las cartas anónimas. En esta celebración final se reto-

man elementos claves de las celebraciones carnalescas y lúdicas de esta región: los mimos, la música, los zancos y la procesión. Los mimos, montados en bicicletas -el medio más común y generalizado de movilización en y dentro del barrio-, iban cargados de sonrisas pero el acto de la entrega era en silencio, desmontándose de la bicicleta para hacer una reverencia que diera cuenta del significado poderoso del objeto que entregaban. Con seis comparsas que recorren los sectores del barrio entregando cartas, la celebración final extiende la imagen de movimiento del bus museo y la metáfora del cruzar fronteras. Posteriormente, las comparsas se unen en un desfile final que irrumpe cargado de alegría y sentimientos de futuro, mientras marcha por la calle principal del barrio. Las comparsas y los mimos en bicicleta recuperan el ambiente festivo y la celebración como espacios neutrales activos desde los que es posible congregarse al barrio.

La celebración final se desarrolla como un acto colectivo y festivo que tiende un puente profundamente íntimo entre el vecino anónimo que escribió la carta y aquellos quienes la leen, entre los que abren las puertas de las casas y los que van por las calles, entre mimos, zanqueros y marchantes y los que se aglutinaron en las calles:

Yo creo que las cartas entraron mucho más que todos esos recuerdos de ese bus, para nosotros que fuimos recolectores, esas cartas fueron algo muy especial por las frases y palabras bonitas, porque llenaron, porque mientras estuvimos en el museo, todo el barrio Antioquia estuvimos terapiados con esto del recuerdo. Las cartas fueron esa cura, como una sanación a todas las cosas que estábamos viviendo, un perdón que hubo.⁸

Una vez finalizado el proyecto de arte público, el grupo de jóvenes y mujeres líderes continuaron con el proceso comunitario a través del trabajo con niños y jóvenes del ba-

⁸ Citado por Mauricio Hoyos (2001:124).

rrio. Con entusiasmo y en medio de grandes dificultades,⁹ este grupo fomentó actividades culturales y deportivas y se proyectaron como líderes y actores de paz.

Ingenuo sería pensar que el proceso desencadenado cambia de manera fundamental el tejido de relaciones, las tensiones y conflictos en el barrio Antioquia. El proceso, sin embargo, puso en movimiento una serie de posibilidades que abarca tanto la experiencia estética como el imbricado universo de resignificación cultural, la elaboración emocional y reflexiva entre aquellos a quién esta intervención estético-comunitaria tocó de una u otra manera: los duelos elaborados, las pequeñas reconciliaciones, el exorcismo de ciertas penas y -como lo dice la líder citada- la posibilidad del perdón a nivel local. Este imbricado universo de acciones resignificadas por un proceso de interacción social a través del arte público ilustra la trayectoria y emociones que acompañan procesos sólidos de construcción de paz a nivel local.

Entre muchas otras, la anécdota de la foto de la hermana de Estela nos sugiere cómo se vivió ese juego de posibilidades:

“No fue fácil para Estela entregar la foto de su hermana pues ella representaba el único objeto que preserva su memoria. Pero Alejandra la convenció cuando le explicó que esta foto estaría junto con muchos otros objetos en un museo rodante que exhibiría los objetos significativos de las memorias de los habitantes

del barrio. Y Estela -quien a diario notaba el hueco que había dejado el cuadro ausente- pudo comprobarlo cuando entró al bus museo y emocionada vio la foto de su hermana en una vitrina de vidrio y aluminio iluminada por cientos de bombillas incandescentes. Días más tarde, su otra hermana visitó el bus sin saber que la foto estaba allí. Con lágrimas en sus ojos, Mirta reconoció y remiró la foto tantas veces vista, mostrándosela a sus compañeras de la nocturna y sumiéndose en la nostalgia. Mientras, los ojos de otra compañera se aguaban también y ella se mantenía silenciosa y sobrecogida. Más tarde ella comentaría con una amiga la pena que sentía al reconocer el dolor de su compañera por la pérdida de su hermana, y el suyo propio pues su marido esta pagando condena por el asesinato de esta joven” (Riaño 1999:79)

A nivel de la ciudad, el amplio despliegue que el proyecto de arte público comunitario recibió en los medios de comunicación atrajo a muchos que venciendo miedos y estereotipos cruzaron las fronteras imaginarias para visitarlo y para reconocer simbólica y públicamente el impacto humano y material de la violencia como experiencias comunes entre los residentes de Medellín. El arte público comunitario y la recuperación de la memoria en este proyecto conjuraron temporalmente muchos de los fantasmas y miedos del presente abriendo las puertas para el encuentro a través del recuerdo, la visita o la fiesta, para la elaboración del duelo y la reconstrucción del tejido social. *La piel de la memoria* nos sugirió la importancia de pensar en la reconciliación social como un proceso paulatino de *civic literacy* que se apoya en intervenciones culturales y simbólicas para reconstruir lazos de vecindad, amistad o familiares que han sido debilitados por las violencias.

La piel de la memoria nos permite indicar desde una experiencia local la importancia de la legitimación simbólica de los reclamos de los dolientes y los modos en que las memorias históricas mediatizan las relaciones de los individuos con el presente y sus posiciones fren-

9 Como he anotado, el barrio continúa en una dinámica de enfrentamiento violento armado. Tiene largos periodos de tensión alternados con momentos de paz y de acuerdos de no-agresión. La proyección de liderazgo del grupo dinamizador ha tenido repercusiones muy importantes en el área de trabajo con los niños, el trabajo cultural con jóvenes a través del teatro y la danza y en la participación en la junta de acción comunal. Sin embargo, en un barrio en el que tradicionalmente los líderes han sido elegidos dadas sus conexiones políticas y clientelares o por sus nexos con los patronazgos del narcotráfico, el posicionamiento de este grupo de jóvenes y mujeres fue recibido por algunos de los líderes tradicionales con recelo.

te a la paz, la violencia, la reconciliación y la justicia. Estos elementos también juegan un papel central en los procesos nacionales de negociación cuando se convierten en una de las bases desde las que los diversos actores, incluido el Estado, definen y negocian sus posiciones. Las dimensiones simbólicas, humanas e intrasíquicas son fundamentales en la restauración de las confianzas, en los procesos individuales y locales de elaboración del duelo y en los procesos de paz que se vislumbren con un margen de sostenibilidad. Sin embargo, y regresando a la idea de la naturaleza social y política de nuestras heridas sociales, los intentos de una sociedad por lidiar con un pasado de terror y dolor tienen que estar liderados por procesos de administración de justicia y establecimiento de responsabilidades sociales. Estos procesos deberán responder efectivamente a los reclamos por justicia, por el reconocimiento de las historias que se han silenciado, de las atrocidades cometidas y la responsabilidad estatal, mientras que consideren las avenidas justas para la reparación social. En este sentido, es importante entender el alcance limitado de una intervención artística que opera en el ámbito cultural.

El uso del arte y la memoria como campos de interacción y testimonio social nos permiten reformular el campo de acción social de los procesos de reconciliación. La reconciliación es reformulada, más que como silenciamiento del pasado, como una fuerza, un deseo-pasión, desde el que nos enfrentamos con el pasado. Esta mirada hacia el pasado involucra un retorno a los sentidos a través del reconocimiento del dolor y de una memoria relacional donde experiencia, testimonio y reconocimiento se entrecruzan. Los procesos de reconciliación proporcionan una estructura y un marco temporal para reconocer el sufrimiento, elaborar los duelos y para encarar la desestructuración del mundo social por la violencia. Un *proceso* humano, social y cultural que propicia lugares colectivos de testimo-

nio acerca del pasado, y desde los que las sociedades e individuos pueden estar mejor equipados para reclamar la verdad y la justicia, para recrear una comunidad moral.

Bibliografía

- Ángel, A. M. Fernández, A.M. Jaramillo y J.I. Zapata, 1995, *Combos y cambios. Reflexiones psicoanalíticas en un proceso de paz entre bandas juveniles*, Alcaldía de Medellín, Medellín.
- Eddy, P., H. Sabogal y S. Walden, 1988, *The Cocaine Wars*, Norton, New York.
- Escobar, Arturo, 2001, "Culture sits in place: reflections on globalism and subaltern strategies of location", en *Political Geography* No. 20, pp.139-174.
- Feitlowits, Marguerite, 2001, "Entrevista con Doris Salcedo", en *Crimes of War Magazine. Suplemento Cultural*: <http://www.crimesofwar.org/cultural/doris>, entrada Agosto 28, 2002.
- Henao, J.I. y L.S. Castañeda, 2001, *El Parlache*, Ed. Universidad de Antioquia, Medellín.
- Hoyos, Mauricio, 2001, *La piel de la memoria*, Corporación Región, Medellín.
- Kleinman, A., V. Daas y M. Lock., editores, 1997, *Social Suffering*, University of California Press, Berkeley.
- Reyes, A.M, 2001, "Horrorific Beauty: Commemoration and the Aestheticization of Violence in Contemporary Colombian Art", Trabajo presentado al seminario *Nuevas perspectivas en el estudio del conflicto social*, Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe (LACIS), University of Wisconsin, Madison, marzo 23.
- Riaño, Pilar, 1999, "La piel de la memoria", *Nova y Vetera* No.36, agosto-septiembre, p. 79-85.
- , 2000, "La Memoria viva de las muertes: lugares e identidades juveniles en Medellín", en *Análisis Político*, IEPRI, Bogotá, diciembre, pp.23-39.