

Las imágenes de la violencia y la violencia de las imágenes:

Un souvenir patriótico de Leonel Castañeda

Por: Elkin Rubiano

Después de ver la intervención que Leonel Castañeda realizó en el container negro instalado en Espacio El Dorado, no queda más que suponer que el souvenir patriótico que ha creado es, cuando menos, un gesto perverso: una profusión de imágenes con cuerpos torturados y mutilados. Si en este caso el souvenir se acompaña con algunos símbolos patrios, como la bandera y el himno nacional, la relación que se construye con estos elementos hace suponer que el regalo que puede darse como recuerdo de nación es algo que está más allá de lo soportable. En lugar de monumentos disminuidos en resina, paisajes convertidos en postales o artesanías trasmutadas en cachivaches, el souvenir de Castañeda amplifica lo que no quisiéramos ver, no solo las imágenes de cuerpos mutilados sino su multiplicación a escala serial. Si la tortura y la masacre es un exceso (el “modelo” de *matar, rematar y contramatar*), Leonel le ha añadido algo a las representaciones de esa práctica atroz: la repetición y la abundancia de unas imágenes en donde no hay descanso para la mirada. Un exceso que da cuenta del exceso. Para el espectador no hay posibilidad de distanciamiento ni de desvío de la mirada. La profusión de las imágenes en ese espacio tan estrecho asalta antes de poder fijarles la mirada. Esta es la violencia de las imágenes. O

Cuando las imágenes de la violencia son materia para la creación artística, es frecuente que se oculten mediante alguna desviación, que no se miren directamente. De alguna manera los procedimientos del desvío buscan exorcizar la violencia mediante su sublimación. Lo que parece indispensable para que las imágenes de la violencia no nos violenten. Sin embargo, aunque se oculten o se desvíen estas imágenes permanecen en estado de latencia. Antes

de verlas las hemos internalizado mediante los relatos de las masacres de la guerra bipartidista (los famosos “cortes”), las historias de motosierra, casas de pique, escuelas de la muerte... Una memoria colectiva que produce una gran cantidad de imágenes antes de verlas como prueba documental. El deseo de velar o hacer desviar la mirada sobre estas

imágenes es imposible, pues estas ya se han inscrito en nuestra memoria con anticipación. Esa es la naturaleza de las imágenes de la violencia.

Sin embargo, en *Un souvenir patriótico* la profusión de imágenes de la violencia no se agota en el exceso. Más allá de la repetición y la contigüidad de las imágenes, el montaje pone en diálogo la evidencia visual de la barbarie con algunas fórmulas visuales en las que convergen el credo y la patria (el país del Sagrado Corazón). En el collage que corona la exposición hacia el fondo de la caja negra, la libertad republicana (que no puede ver) se une con el cuerpo de Cristo, según la iconografía de La Piedad: las líneas quebradas del cuerpo de Cristo y su brazo derecho caído en línea recta. Pero en la imagen construida por Leonel no hay piedad que sostenga el cuerpo, un cuerpo rodeado de telas adornadas y coloridas, incluyendo una que ondea: la bandera de la guerra a muerte de Bolívar. El cuerpo de Cristo allí tendido se emparenta con una fotografía emblemática del libro *La violencia en Colombia* (1962), en cuyo pie se dice: «El “Cristo campesino” o la tragedia de Colombia». No sé cuál fue la intención de Leonel al unir esas dos imágenes, pero el hecho de que allí converjan resulta elocuente. De manera negativa, desde luego. Identificar el asesinato de un campesino con la muerte de Cristo, como se hizo en el clásico libro, resulta problemático, pues la tradición enseña que la muerte de Cristo fue un sacrificio necesario. En otras palabras, para el cristianismo la muerte de Jesús en la cruz tiene un sentido. Si en la historia de la violencia en Colombia se “construye” un *Cristo campesino* a partir de una prueba documental, la identidad de las imágenes hace que se transmute el asesinato en sacrificio. Esta es la violencia de la imagen, presente en tantas obras enmarcadas en símbolos e imágenes religiosas: plegarias mudas, velos de Verónica, réquiems, sudarios, relicarios, mortajas con cenizas...

Si bien es cierto que mediante esta estrategia visual y discursiva se construye más fácilmente sentido en torno al asesinato, el ritual fúnebre y el duelo público, también lo es que esta estrategia construye una identidad problemática. Identificar un *asesinato* con un *sacrificio* (Cristo), una pena por una *masacre* con una pena por una *muerte ofrendada* (el dolor de María), o una *tortura* con un *martirio* (el suplicio de los santos), podría entenderse, en el orden de lo discursivo, como algo inevitable (en el sentido de lo trágico).

Con respecto al llamado Holocausto, por ejemplo, Agamben advierte lo siguiente: “El desdichado término holocausto (a menudo con la H mayúscula) surge de esa exigencia inconsciente de justificar la muerte *sine causa*, de restituir un sentido a lo que no parece poder tener sentido alguno (...) significado de sacrificio supremo, en el marco de una entrega total a causas sagradas y superiores” (Agamben 2000, 16). Es decir, nombrar un genocidio como un “Holocausto” enmarca el evento como algo inevitable, un sacrificio de orden sagrado. Volviendo a nuestro contexto, es claro que las muertes registradas en las fotografías compiladas por Leonel son muertes producto de asesinatos y masacres, no de sacrificios. Y esto, desde luego, plantea problemas en el orden de la representación con el llamado “Cristo campesino” y, por extensión, con identificaciones semejantes: plegarias mudas, velos de Verónica...

Desde luego, Leonel no ha construido tal identidad, pero la convergencia en el montaje de tales imágenes permite que planteemos el problema: pensar en la violencia de las imágenes de las imágenes de la violencia. Una pulsión presente en un espacio en el que los símbolos patrios se quiebran. Por un lado, una bandera de plomo izada a media asta que sustituye la *bandera de la guerra a muerte* por una *bandera de la muerte* convertida en la marca país del souvenir patriótico y, por el otro, la proyección de un himno nacional adecuado para lo que contiene la luctuosa caja: la ralentización sonora del himno que hemos interiorizado desde la escuela en las conmemoraciones patrias, pero convertido ahora en algo extraño, propiamente siniestro, es lo familiar que retorna como extraño y cuya presencia incomoda. En conjunto la intervención realizada en el container incomoda. Quizás la función del arte en contextos de violencia extrema no sea la de sublimar sus formas ni sus contenidos, así por momentos quedemos petrificados, como sucede con el souvenir propuesto por Leonel Castañeda.

Referencia bibliográfica

Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III.* Barcelona: Pre-Textos.