

Decálogo: memoria, estética, documento: en la obra “Caja Negra - Armero” de Leonel Castañeda.

Carlos Rojas Cocoma

1. Desde unos días antes a su erupción en 1985, el Volcán Nevado del Ruíz venía amenazando a la población de Armero, con una línea de humo que se dispersaba en el horizonte del paisaje de la región. El humo, mezcla de vapor y azufre, produjo desconcierto y asombro, pues sus últimas erupciones databan de 1916. Desde el mes de octubre de 1985 el gobierno realizó llamados para que la población vecina fuera evacuada. Sin embargo, una población escéptica y reticente a desplazarse, y un plan de alerta mal distribuido, actuaron como una crónica de una muerte anunciada.

En la noche del 13 de noviembre de 1985, el volcán mostró todo su potencial, expulsando su magma que, al mezclarse con la nieve y la tierra, sepultaron a través de ríos de lodo el pueblo de Armero; de acuerdo al informe científico, se arrastraron 35 millones de toneladas. La hora de la erupción, 9 de la noche, tomó a la gente mal preparada. El río de masa sepultó lentamente al pueblo, obligando a los habitantes a escapar como fuera posible, muriendo sepultados en un lodazal en el que quedaban atrapados sin poder escapar. El número de muertos fue de 23.000, saldo que resulta insuficiente para reflejar la tragedia posterior de los sobrevivientes, los huérfanos, los seres que lo perdieron todo, y que todavía hoy deambulan pidiendo al gobierno, o a algún otro, que les devuelva lo imposible.

2. A finales del año 2015, el artista Leonel Castañeda desarrolló en el año 2015 una obra denominada Caja Negra, que expuso a manera de intervención en el espacio del Centro de Memoria, Paz y reconciliación del Distrito, en Bogotá. La obra fue dispuesta ante la entrada de la calle 26, en un espacio intermedio entre el edificio-escultura del Centro de Memoria, y los columbarios del antiguo cementerio y que en algún momento intervinieron las artistas Doris Salcedo y Beatriz González. Realizada en un contenedor de carga y pintada de color negro, el espectador es invitado a entrar en el recinto oscuro en el que sólo algunos puntos de luz reflejan la exhibición, consistente en un grupo de fotografías en un formato panorámico, que el artista intervino a través de collages. Las fotografías pertenecían a Justo Pastor Velásquez Peña, un testigo de Armero que las tomó los días siguientes a la erupción del volcán, y que se mantenían aún en la carcasa de la película fotográfica sin revelar en el momento en que Leonel lo conoció.



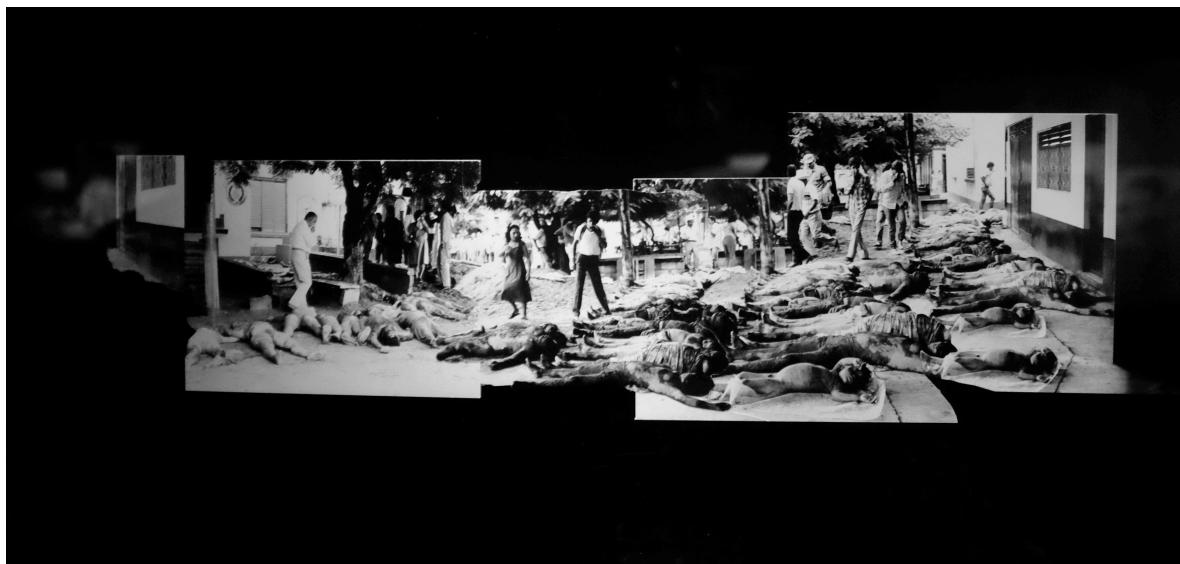
3. En la trayectoria artística de Leonel Castañeda extraña que hay un gran número de piezas que no tienen título. Claro, gracias a las reflexiones conceptuales del arte moderno denominar una obra hace parte del gesto estético, pero es un motivo con el cual el artista escasamente participa, y yo celebro su decisión. Acá decidió titular la obra como “Caja negra”. Un título frío, simple, casi aséptico, y que resulta un tanto obvio ante el primer acercamiento a la obra que es lo que es, efectivamente, una caja negra. ¿Por qué un artista tan minucioso en el detalle, tan cuidadoso en el montaje de la obra, que deja tan pocas cosas al azar, dejaría un título así de ligero?

La denominación de “caja negra” es, como muchos elementos en la trayectoria de Leonel, una estrategia de montaje. El término es popular en los medios de comunicación cuando se hace referencia a calamidades como el accidente aéreo o el choque de trenes, pues es lo primero que se busca rescatar para comprender lo que ha ocurrido antes del accidente. La caja negra es el único registro que permite entender lo que ocurrió cuando lo único que queda son fragmentos, y como la primera pieza del rompecabezas, permite ensamblarlos nuevamente.

Cuestiones del azar, *caja negra* es por otra parte un concepto de la psicología que remite a aquellas operaciones de la memoria que, en aras de una función científica, no pueden medirse, cuantificarse, analizarse en un método científico, y por lo tanto son dejadas de lado. Es decir, son esas operaciones que una ciencia no puede dar forma operativa, pero ante los cuales no puede negar su existencia. En esta definición la cosa que no se entiende, las operaciones de la memoria que no están cargadas de significado, quedan

sumergidas en la oscuridad y ante la falta de comprensión que simplemente se oscurecen. Es anecdótico que una definición de caja negra tenga que ver con el recuerdo, y la otra con el olvido, pero resulta curioso que en el medio de las dos una sola permanece: la memoria.

4. La tragedia natural de Armero fue desafortunadamente una tragedia social; el desorden para atender la calamidad, la falta de escrúpulos de quienes robaron suministros y apoyos, el desorden para atender a sus sobrevivientes, y el duelo vigente en el país por la toma e incendio del palacio de justicia ese mismo mes, confundió los dramas sin dejar claro la forma de los acontecimientos. La caja negra, la de las tragedias mecánicas, no tiene por función explicar, comprender, definir qué paso, la caja no carga de significados pero su función es actuar como un registro que contribuye a dar forma al caos que deja la destrucción. Es un testimonio pequeño, instantáneo, pero con la efectividad de dar forma a la memoria de los acontecimientos. En ese sentido, Caja Negra, el proyecto artístico, se relaciona completamente.



5. No sé cómo definir el principio y el fin de la obra, pues el escenario de la caja – el *container* negro – es parte de todo, y los cuadros se observan como en un recorrido de galería uno a uno tanto como su conjunto. El *contenedor*, como sería su traducción literal, remite a un recipiente de contenido que alberga una información específica, un dato, un espectáculo al que hay que sumergirse, tras cruzar el patio sin sombra del lugar, y toma un tiempo adaptarse a la oscuridad de la caja con los ojos obnubilados por el sol. Tras el primer gesto nos transmite una escenografía ausente de color, donde se encuentran las composiciones con las fotografías inéditas. Los collages están realizados en un formato panorámico, y en cada uno de ellos se percibe una naturalidad propia de los paisajes representados en la fotografía blanco y negro: una línea horizontal un cielo, y algunos detalles establecidos en la tradición dieciochesca de las “vistas”, o *vedute*, como se representaban los viajes a las ciudades italianas. A la distancia, es una composición que

toma lo bello, ese viejo cliché al que el arte contemporáneo le teme; sin embargo poco a poco, en el acercamiento, lo modifica. El horror aparece.

6. Para la composición de los cinco “panoramas” (que los denominaré así porque no los puedo interpretar de otro modo), Leonel tomó las fotografías impresas y las recortó para establecer su propia composición. Cada panorama ofrece un punto de fuga, una perspectiva, como las que produce un lente gran angular en una cámara oscura o una cámara fotográfica. Los cortes son precisos, funden unos y otros elementos que se encontraban en las composiciones originales. Cada panorama invita al espectador, como lo harían las ventanas de un paisaje, como las posibles vistas del horizonte montañoso de armero. De hecho en eso consisten las imágenes originales, antes de la intervención. Al contarme la historia de cómo llegaron estos negativos a sus manos, Leonel me narró su encuentro con el fotógrafo y su supervivencia; sin omitir el sentido metafísico de la historia que le contó a él, me relató la forma azarosa por la que tuvo que salir de su pueblo, y gracias a esto se mantuvo con vida y pudo ser testigo directo del desastre. El fotógrafo registró los primeros días después de que el río de lodo arrasó con todo: las casas sepultadas, los escombros amontonados, los cuerpos que se rescataron paulatinamente y que se dejaban en las calles para que los sobrevivientes reconocieran a sus familiares. Fotografió la imagen de los cadáveres de los niños dispuestos en la acera, y el rostro de la gente que con un pañuelo en la mano, cubrían su nariz del hedor que producía la descomposición de miles de cuerpos dispuestos para reconocimiento. Las fotos son crudas, brutales, no tienen ningún filtro ante cuerpos y destrozos. No hubo amarillismo, el hecho de mantenerse inéditas hasta ahora refiere un rol más íntimo, más intenso que una imagen de la destrucción que se vendiera en un periódico. Estaban en el olvido, en la caja negra donde van los recuerdos que simplemente no se pueden comprender.
7. Los historiadores podríamos juzgar la autenticidad, la objetividad, el filtro denominado “realidad”, de la obra “Caja negra”. Si hay un testimonio, ¿por qué alterarlo en un efecto estético, porque organizarlo compositivamente en un collage? Hay un efecto en estos panoramas que no se puede dejar de lado. Evento histórico y composición estética se funden, establecen un pacto de ida y vuelta, un contrapunto entre realidad y ficción, las tijeras componen con lo ya dado, ensamblan la realidad, pero opuesto al efecto surreal de los montajes fotográficos (tipo Man Ray) acercan la perspectiva, envuelven con la muerte, un montaje hiperreal (tipo Hockney), una delicada integración entre hechos reales que habían pasado al olvido, a la insensibilidad de los hechos. El montaje reivindica el olvido del dolor al que ya nos habíamos acostumbrado.
8. En el recorrido de la obra de Leonel, la relación íntima entre aquello que es erótico y aquello que es tanático, entre lo que el morbo seduce pero también ahuyenta, se funden en los montajes que aunque producen la ilusión de ser de carácter abstracto, remiten a todo lo contrario: son pura realidad, sin metafísica. La tijera que funde cuerpos, líneas de panoramas, que produce secuencias de un mismo cadáver en una linealidad, proyectan un efecto de realidad que irrita a los ojos, pues transmiten la ilusión de ver la verdad pura, sin tamiz: cuando la anestesia de la discreción no esconde, ni la vulgaridad de la fotografía amarillista deviene indiferente, la reacción, o interacción, entre las obras producen una reacción en la moral de quien observa. Barthes interpretaba el *punctum* en el lugar de la

subjetividad afectiva, la fotografía que afectaba profundamente sólo a quien condensaba sus sentimientos en su presencia. En oposición, en estos montajes, donde se pasa del hecho histórico al relato del dolor, se podría aventurar al *punctum* de la objetividad, al dolor afectivo que causa la muerte de los otros, seres anónimos reinterpretados en un collage y cuyo gesto creativo reproduce la sensación de estar presentes en 1985.

9. La obra de Leonel una y otra vez se acerca a las imágenes de la historia que como ruinas permanecen en los catálogos visuales de cada época, desde manuales de medicina del siglo XIX hasta revistas pornográficas de los años 70, y la distancia (o el olvido, pues su propio atlas visual lo alimenta de recorrer la ciudad y la sabana de Bogotá caminando o en bicicleta, entre archivos hacinados, basureros, compraventas o la calle misma), que el tiempo inclemente hace con las imágenes, que las deshecha cuando envejecen de su contexto, son su inspiración. No obstante este es un paso diverso en su quehacer artístico, pues por vez primera asume la historicidad no en la ruina sino en la coyuntura, en el hecho histórico – y natural – que pertenece a la historia de los acontecimientos, de la conciencia. En este gesto artístico el artista, siempre pendiente del pasado, cambió de presentar la temporalidad de los registros visuales, a ensamblar su obra como el documento. Es un cambio en el cual, a pesar de que en nuestra conversación insistió en que se trataba de una casualidad, yo encuentro como un gesto voluntario en su obra. Es la primera vez que reconozco el poder de su ensamblaje creativo como motor de una reflexión intensa sobre la manera en que reconocemos el pasado, y la ausencia de iconicidades sinceras a lo que es concretamente la historia de los acontecimientos.
10. En una conversación final, le preguntaba a Leonel por sus intenciones con la caja negra. Él me respondió: “no lo sé. Quisiera poder llevarla a donde estaba ubicado Armero, donde actualmente solo hay maleza, para que la gente la conociera y la pudiera ver en su contexto”. Me imaginé el container viajando, me imaginé cómo llegaba, cómo se montaba, la extrañeza de la gente ante su presencia, algunos curiosos asistiendo, y quizás las notas en algún periódico local. Pero también me imaginé su propio ocaso, la caja negra abandonada entre el bosque, cerrada, dejando pasar el tiempo hasta cubrirse de maleza y convertirse en sí misma una ruina. Me imaginé la arqueología de una historia que se contaría desde acá, de un pueblo del que sólo quedaría este artefacto. Entendí en ese momento que en la obra de Leonel la ruina y la memoria son, en esencia, la misma cosa.